

Benjamin Gagnon Chainey

Survivances queers des esthètes

De la syphilis au sida



Les Presses de l'Université de Montréal

On trouvera dans ce livre une comparaison inédite entre deux pandémies fin de siècle : celle de la syphilis, au XIX^e, et celle du sida, à la fin du siècle suivant. Celles-ci ont non seulement causé des ravages chez leurs victimes, mais ont semé le chaos dans les discours culturels, politiques et scientifiques et favorisé la résurgence de mythes et de phobies. De fait, l'expérience de ces maladies désoriente les corps et théâtralise l'environnement dans lequel ils évoluent. C'est ainsi que Jean Floressas des Esseintes, l'antihéros syphilitique du roman culte *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, et le personnage qu'Hervé Guibert devient dans ses écrits du sida entrent ici en dialogue. Mobilisant les théories queers, l'auteur analyse les concepts du « symptôme » et de la « survivance » au prisme de l'histoire de l'art et montre comment l'œuvre littéraire transforme la douleur, la maladie et la mort en moteurs de création singuliers, voire en œuvres d'art. Une approche où l'éthique et le politique ne supplantent pas l'esthétique.

Benjamin Gagnon Chainey est chercheur en littérature, écrivain et physiothérapeute. Il est l'auteur du roman *Candy*, paru en 2022.

37,95 \$ • 28 €

Couverture: Odilon Redon, *L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'Infini* (à Edgar Poe). Lithographie, 1882, domaine public (Wikimedia Commons).

Disponible en accès libre
www.pum.umontreal.ca

ISBN 978-2-7606-5080-0



espace
littéraire

SURVIVANCES QUEERS DES ESTHÈTES

(espace
littéraire)

**SURVIVANCES QUEERS
DES ESTHÈTES**
De la syphilis au sida

Benjamin Gagnon Chainey

Les Presses de l'Université de Montréal

Mise en pages : Yolande Martel

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Titre : Survivances queers des esthètes : de la syphilis au sida / Benjamin Gagnon Chainey.

Nom : Gagnon Chainey, Benjamin, 1982- auteur.

Collection : Espace littéraire.

Description : Mention de collection : Espace littéraire | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants : Canadiana (livre imprimé) 20250027739 | Canadiana (livre numérique) 20250027747
| ISBN 9782760650800 | ISBN 9782760650817 (PDF) | ISBN 9782760650824 (EPUB)

Vedettes-matière : RVM : Roman français—19e siècle—Histoire et critique. | RVM : Roman français—20e siècle—Histoire et critique. | RVM : Huysmans, J.-K. (Joris-Karl), 1848-1907. À rebours. | RVM : Huysmans, J.-K. (Joris-Karl), 1848-1907—Critique et interprétation. | RVM : Guibert, Hervé, 1955-1991—Critique et interprétation. | RVM : Syphilis dans la littérature. | RVM : Sida dans la littérature. | RVM : Maladies et littérature. | RVM : Théorie queer dans la littérature. | RVMGF : Critiques littéraires.

Classification : LCC PQ663.G34 2025 | CDD 843.009/3561—dc23

DOI 10.63361/LDFP6200

Dépôt légal : 3^e trimestre 2025

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2025

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines de concert avec le Prix d'auteurs pour l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Fonds du livre du Canada, le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada



Conseil des arts
du Canada

SODEC
Québec

IMPRIMÉ AU CANADA

Pour mes parents, Giliane et Jean-Marie

REMERCIEMENTS

Merci infiniment à Catherine Mavrikakis et à Jean-Pierre Boulé, qui ont codirigé les recherches doctorales desquelles est issu ce livre. Je suis aussi reconnaissant envers Claire Legendre, Enda McCaffrey et David Caron, qui ont généreusement accepté de faire partie du jury d'évaluation de la thèse.

Ce livre n'aurait pas vu le jour sans de nombreuses conversations avec mes amies littéraires, dont la présence et le soutien ont été indéfectibles : Léonore Brassard, Karianne Trudeau Beaunoyer et Pascale Millot. Ma famille a toujours été là, en particulier mes parents, Giliane Gagnon et Jean-Marie Chainey, mais aussi Mireille, Joël, Justin Camille, Raphaël, Émilie, Hubert, Alicia, Annick, Michèle, Rolande et tous les autres. Merci aussi à Mohammed et à Danuta.

Je tiens aussi à remercier Nicolas Bencherki, mon conjoint depuis près de vingt ans, pour son aide de tous les instants, par l'entremise d'innombrables relectures, traductions, suggestions, conseils et encouragements.

Merci également à la Fondation Pierre Elliott Trudeau ainsi qu'à la Bourse d'études supérieures du Canada Vanier, sans le soutien desquelles je n'aurais jamais pu poursuivre des études doctorales en cotutelle, entre l'Université de Montréal et la Nottingham Trent University. Finalement, merci à l'équipe des Presses de l'Université de Montréal sans qui ce livre n'aurait pas vu le jour.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AR	<i>À Rebours</i>
MP	<i>La Mort propagande</i>
FV	<i>Fou de Vincent</i>
AA	<i>À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie</i>
PC	<i>Le Protocole compassionnel</i>
HCR	<i>L'Homme au chapeau rouge</i>
CMV	<i>Cytomégalovirus: Journal d'hospitalisation</i>
SMC	« Sur une manipulation courante (Mémoires d'un dysmorphophobe) »
MA	<i>Le Mausolée des amants: Journal, 1976-1991</i>
TB	Thomas Bernhard (ces initiales étant aussi celles de la tuberculose)
PI	<i>La Pudeur ou l'impudeur</i>

Note: Les textes de Guibert publiés chez Gallimard et cités dans le manuscrit sont tous issus de la collection Folio, à l'exception de *La Mort propagande*, issu de la collection L'Arbalète. *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* sera parfois évoqué sous la forme abrégée d'*À l'Ami*, et *Le Protocole compassionnel* sous la forme abrégée *Le Protocole*, mais non de manière systématique dans le manuscrit. La version d'*À Rebours* utilisée est issue de la collection Folio classique de Gallimard, éditée par Marc Fumaroli en 1999.

D'autres fois, [des Esseintes] composait lui-même des mélodies, exécutait des pastorales avec le bénin cassis qui lui faisait rouler, dans la gorge, des chants emperlés de rossignol ; avec le tendre cacao-chouva qui fredonnait de sirupeuses bergerades, telles que « les romances d'Estelle » et les « Ah ! vous dirai-je, maman » du temps jadis.

Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*

De ce musée puis de cette église, l'impression que ma vie manque d'espace, et de beauté. La survivance de la sensation d'inanité : cette beauté, toutes ces émotions que je peux prendre aux tableaux (David, Greuze, Delacroix...), je ne suis pas peintre, mais je pourrais bien les redistribuer ailleurs, différemment, dans d'autres actes, un jour, [...].

Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*

Le cours de l'expérience a chuté, mais il ne tient qu'à nous, dans chaque situation particulière, d'élever cette chute à la dignité, à la « beauté nouvelle » d'une chorégraphie, d'une invention de formes.

Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*

Ce qui me fascine le plus dans ce récit du « devenir queer », c'est que l'étrangeté qui semble résider quelque part entre le corps et ses objets est aussi ce qui donne vie à ces objets et les fait danser¹.

Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*

1. Citation originale : « *What is so compelling to me about this account of "becoming queer" is how the strangeness that seems to reside somewhere between the body and its objects is also what brings these objects to life and makes them dance.* » (À moins d'avis contraire, toutes les traductions sont les miennes.)

PROLOGUE

Deux fins de siècle pandémiques

Des imaginaires de la contamination et de la contagion animent les fins du XIX^e siècle et du XX^e siècle français. Des épidémies de maladies sexuellement transmissibles – la syphilis au XIX^e et le sida au XX^e – frappent les corps, affolent les discours, stimulent des peurs archaïques du contact avec l'Autre. La misogynie, l'homophobie, la xénophobie s'enflamment. En plus de contaminer les corps, de détruire les frontières organiques, la syphilis et le sida se propagent de manière pandémique. Leur processus de contagion brouille et outrepassé toutes les frontières : corporelles, discursives, culturelles et spatiotemporelles.

Lors de ces deux fins de siècle, la syphilis et le sida donnent à expérimenter différents symptômes de survivances : phénomènes « esthétiques », au sens étymologique de « ressentis par les sens », qui émergent de nouveau à la surface présente des corps, des décors qui les entourent, dans lesquels ils évoluent. Ces symptômes de survivances esthétiques se distinguent des hantises psychiques sans toutefois les exclure. Ils s'ancrent directement dans les expériences corporelles des sujets, le dérèglement de leurs sens pris d'assaut par différentes crises. Les survivances ne sont pas des abstractions fantomales, métaphysiques, invisibles. Elles ressurent à la surface présente des corps et du monde. Symptômes esthétiques, parfois visibles, toujours perceptibles, les survivances naissent de la désorientation des sens, de la transformation des corps et de leurs décors en œuvres d'art queers en train de se faire.

En littérature, de nombreux textes portant sur la syphilis et le sida sont écrits durant les deux fins des XIX^e et XX^e siècles. Ces textes adoptent des perspectives plurielles, intérieures ou extérieures (auto)biographiques ou (auto)fictionnelles, lesquelles se déclinent à leur tour en plusieurs styles et esthétiques : du journal intime à différents genres

romanesques (réaliste, naturaliste, symboliste, à thèses, à clés), en passant par l'écriture de témoignages. Plusieurs facteurs communs à ces deux fins de siècles influencent les styles et les genres d'écriture littéraire de la syphilis et du sida. L'introduction les abordera.

Une analyse comparative des fléaux fin-de-siècle de la syphilis et du sida invite à porter particulièrement attention aux expériences des corps, de même qu'à leurs transformations, aux prismes croisés de la littérature et de l'art. Il s'agira de ne pas se limiter aux seuls enjeux éthiques des expériences douloureuses et malades, et d'explorer comment différents phénomènes de survivances esthétiques surviennent au confluent des corps, des décors, des littératures et des arts. Pour ce faire, je me concentrerai sur deux œuvres phares de ces fins de siècle, à savoir le roman symboliste *À Rebours*, publié par Joris-Karl Huysmans en 1884, et mettant en scène le confinement excentrique et esthétique de son antihéros névrosé et tacitement syphilitique, le duc Jean Floressas des Esseintes, au château de Fontenay, ainsi que l'œuvre d'Hervé Guibert dans son relatif ensemble, c'est-à-dire ne se cantonnant pas à sa seule « trilogie du sida », publiée à partir de 1990 avec *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, suivi du *Protocole compassionnel* en 1991 et de *L'Homme au chapeau rouge*, à titre posthume, en 1992. Par l'entremise de nombreuses analyses comparatives, il s'agira d'explorer comment Huysmans et son alter ego des Esseintes, de même que Guibert et le personnage qu'il devient dans ses livres¹, expérimentent différents phénomènes de survivances esthétiques non pas malgré leurs différents maux, mais grâce à eux.

Comment l'expérience de la douleur, de la maladie et du mourir, chez ces écrivains et personnages, esthètes à plus d'un titre, matérialise-t-elle différentes survivances dans la cruauté de leur présent ? De quel ordre sont ces phénomènes survivants et anachroniques, à la fois symptomatiques et artistiques, aux surfaces visibles de leurs corps et des décors qui les entourent ? Enfin, est-ce que le « queer » en tant que force de tension décalant les corps, les objets, les langages et les espaces-temps des normes de leurs époques respectives, pourrait être le

1. Guibert confiera à Didier Eribon, lors d'un entretien au *Nouvel Observateur* en juillet 1991 : « Il y a l'expérience de l'écriture, et c'est le moment où je redeviens Hervé Guibert comme personnage de mes livres. J'ai souvent l'impression de mener une double vie ». H. Guibert et Didier Eribon (18 au 24 juillet 1991), « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, <https://www.herveguibert.net/le-nouvel-obs>. Consulté le 27 janvier 2021.

fil d'Ariane permettant d'aménager artistiquement le chaos, comme le fait des Esseintes à Fontenay-aux-Roses, en ces deux fins de siècles pandémiques ? De filer un étrange collier, éloquent des perles irrégulières de Huysmans et de Guibert ?

Je préciserai, au premier chapitre, les contextes sociopolitique, médicoscientifique, littéraire et artistique de la pandémie de syphilis et de la « crise du sida ». Dans le second, je définirai les enjeux théoriques, conceptuels et méthodologiques du livre. Que veulent dire les « survivances queers des esthètes » ? Ensuite, les œuvres de Huysmans et de Guibert seront comparées sur quatre chapitres qui jetteront des lumières inédites sur les corps hors normes, les décors déroutants, les rapports déformants à l'art, la maladie et la mort qu'elles mettent en scène. Si on tend une oreille anachronique à Huysmans et Guibert, un étrange dialogue émerge, une danse queer s'anime entre les mouvements réciproques des corps et des décors, des arts et des espaces-temps.

INTRODUCTION

Forces entropiques, phobiques et anachroniques de la syphilis et du sida

Une dynamique entropique et polymorphe – portée à la fois par les corps et par les discours sur la syphilis, l’hystérie, la folie, le sexe, etc. – anime le contexte social de la fin du XIX^e siècle. Les spectres de la Grande Vérole et de la Dégénérescence règnent en maîtres sur l’époque. Les discours médicaux et les prêches moralisateurs mêlent « maladie infectieuse et hérédité, folie et sexualité, dégénérescence et plaisir vénérien¹ ». Ce chaos discursif transforme « la syphilis “fin-de-siècle” [en] une sorte de monstre à la fois réel et fictif² », qui met le feu à toutes les poudres phobiques. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, l’eugénisme, l’homophobie, la misogynie et le racisme s’embrasent. Leurs spectres rampants profitent des déchirures que la syphilis produit dans les corps et dans les discours « rationnels » pour les infiltrer, les putréfier de l’intérieur. Sous les masques autoritaires des discours biomédicaux, scientifiques et moraux, la syphilis devient un monstre fin-de-siècle, mythique et mouvementé, qui ricane de pourrir le corps social d’un autre mal que le mal vénérien : d’une phobie exponentielle de l’Autre se propageant de manière pandémique, par-delà toutes les frontières, et dont les furoncles haineux exploseront tout au long du XX^e siècle.

Ce tourbillon de hantises et de phobies, cette dérive des discours biomédicaux et scientifiques vers l’eugénisme, au XX^e siècle, donnent à penser qu’*aucun discours*, si objectif et positiviste qu’il prétende être,

1. Jean-Louis Cabanès (1996), « Invention(s) de la syphilis » dans *Nosographie et décadence, Romantisme*, n° 94, p. 91.

2. *Ibid.*

n'est à l'abri de la contamination et de la contagion – parfois pour le meilleur, mais trop souvent pour le pire. Cet état de fait discursif, à savoir que tout discours est sujet à contamination, « est demeuré incontesté jusqu'à peu près la fin de la Seconde Guerre mondiale³ », durant laquelle l'eugénisme a fourni ses rouages génocidaires à l'Holocauste. Jusqu'à la fin du deuxième conflit planétaire, le discours médical était, pour ainsi dire, considéré comme exempt de toute subjectivité suspecte, de toute dérive idéologique, de tout affect irrationnel.

Les exemples de résurgences de ces phobies de l'Autre – essaimant depuis la fin du XIX^e siècle pour exploser au cœur du XX^e – sont très nombreux au courant des années 1980, alors que le sida prend une ampleur pandémique en Occident. En 1997, un an après la validation de l'efficacité de la trithérapie par les scientifiques⁴, la critique littéraire Mireille Rosello écrit que « [chaque] époque réinterprète le “virus” et “l'étranger” à sa manière, imposant non seulement ses images, mais ses protocoles de mise en contact », au gré d'un mouvement de va-et-vient idéologique qui est souvent « politiquement violent, ou raciste, ou xénophobe, ou homophobe⁵ ». À l'instar des discours sur la Grande Vérole, à la fin du XIX^e siècle, plusieurs spectres racistes, xénophobes et homophobes, contaminent les discours sur le sida, au fil des années 1980. En France, l'extrême droite et l'Église « [sautent] sur l'occasion pour faire du sida un enjeu politique⁶ ». Par exemple, alors qu'il est invité à l'émission télévisuelle *L'Heure de vérité*, diffusée le 6 mai 1987 sur Antenne 2, Jean-Marie Le Pen, chef politique d'extrême droite, déclare à l'emporte-pièce, usant d'une rhétorique homophobe tout droit ressurgie des temps christiques : « En revanche, je crois que le “sidaïque” – c'est un néologisme, il n'est pas très beau, mais je n'en connais pas d'autres – est contagieux par sa transpiration, ses larmes, sa salive, son

3. David Caron (2001), *AIDS in French culture: Social Ills, Literary Cures*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, p. 5. Citation originale : « *remained unquestioned roughly until the end of World War II* ».

4. <https://www.aides.org/traitements-vih-sida>. Consulté le 8 juillet 2023.

5. Mireille Rosello (1997), « Contamination et pureté : pour un protocole de cohabitation » dans *The Politics and Aesthetics of Contamination and Purity/La Politique et l'esthétique de contamination et de pureté*, Paris/Lexington, Kentucky, L'Esprit créateur, p. 6.

6. Jean-Pierre Boulé (2002), *HIV Stories: The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*, Liverpool, Liverpool University Press, p. 21. Citation originale : « *seized the opportunity to make AIDS a political issue* ».

contact. C'est une espèce de lépreux, si vous voulez⁷. » Cette évocation inopportune et fausse de contagiosité, aux accents bibliques grossiers, montre à quel point les phobies attisées par le sida ont pu détruire, dans les relatifs débuts de la pandémie, tant la rationalité medicoscientifique que la linéarité historique.

Le sida stimule la propagation de frayeurs par-delà le soi-disant Progrès, au profit de discours sociopolitiques haineux et anachroniques, en ce qu'ils semblent provenir autant de la fin de siècle précédente, où la Grande Vérole faisait rage, que du temps biblique où la lèpre embrasait la terreur du contact – ici littéral – avec l'Autre. Selon les tenants archaïques de l'extrême droite française, à tout le moins durant les années 1980, les sidéens sont des lépreux que le corps social doit expurger, au gré d'un délire ancestral, voire intemporel. Cette contamination entropique et phobique des discours politiques gagne une vaste majorité de l'opinion publique française dans les années 1980, laquelle penche même en faveur de dépistage de masse et de « sidatoriums⁸ » où l'on pourrait maintenir les dangereux sidéens en garde à vue, comme des pestiférés du Moyen-Âge venant menacer la santé du présent et compromettre l'avenir glorieux de la Nation. Comme le souligne le professeur et critique littéraire Jean-Pierre Boulé, « la chaîne de télévision française Antenne 2 pouvait encore intituler une émission "Le sida ou la peste du xx^e siècle" le 4 mars 1986⁹ ». Ce rapprochement entre la peste et le sida, qu'on qualifiait communément de « peste gay » dans les années 1980, est une conséquence directe d'une contamination mythomaniacale et irrationnelle des discours, en contexte de crise. Le critique Georges Piggford conceptualise cette panique discursive dans le sillage du philosophe queer Lee Edelman, en parlant de « peste du

7. <https://www.ina.fr/video/I00005232/suite-le-pen-sur-le-sida-le-sidaique-est-une-espece-de-lepreux-video.html>. Visionné le 2020-12-10.

8. « [L'écrivain et auteur français Hugo] Marsan cite un sondage d'opinion suivant une émission de télévision le 9 septembre 1988, où 87 % des individus étaient en faveur du dépistage de masse (mais non du dépistage obligatoire). Et, inévitablement, l'extrême droite souhaite mettre en place des "sidatoriums" où les séropositifs seraient confinés. » J.-P. Boulé, *HIV Stories... op. cit.*, p. 9. Citation originale : « Marsan quotes an opinion poll following a television programme on 9 September 1988 in which 87 per cent of people were in favor of mass screening (though not compulsory screening). And inevitably, the extreme right wanted to have "sidatoria" where HIV-positive people would be contained. »

9. *Ibid.* Citation originale : « the French-owned television station Antenne 2 could still entitle a programme "Le sida ou la peste du xx^e siècle" ("AIDS or the Twentieth-Century Plague") on 4 March 1986. »

discours¹⁰ » pour qualifier le chaos maladif qui afflige non seulement les corps atteints, mais aussi les langages se révélant incapables de nommer, et encore moins de comprendre la maladie.

Des lépreux dont le contact est à craindre. Des pestiférés à isoler. Une contagiosité chaotique à contenir. Le délire hygiéniste galopant lors du déploiement pandémique du sida représente à maints égards une résurgence des discours réglementaristes et hygiénistes du XIX^e siècle, dont le durcissement autoritaire va jusqu'à transformer le corps médical en « police médicale ». Pour Jean-Louis Cabanès, l'historien du corps « Alain Corbin [montre] qu'après la Commune le discours réglementariste [tend] à se durcir, et que la police médicale [cherche] à élargir sa surveillance, non seulement aux femmes entretenues, mais aussi aux vagabonds, aux prisonniers, aux prévenus, bref à tous ceux qui représentent une menace pour la santé du corps social¹¹ ». Cette menace fin-de-siècle des maux vénériens et sidéens – drapée dans les ombres de la dégénérescence et de l'eugénisme – engendre une atmosphère de méfiance généralisée à l'endroit de tout ce qui est différent, autre, étranger. Toutes les altérités, les réminiscences et les survivances de peurs anciennes, cohabitant à l'intérieur des frontières présentes des corps, des discours et des nations, éveillent la suspicion.

Le propre des phobies fin-de-siècle est ainsi de se propager à tout ce qui est autre et hors norme, c'est-à-dire à tout ce qui relève du corps, du discours et de l'espace-temps considérés comme anormaux par leurs « actualités » respectives, et qui déstabilise la santé du moi – cristallisé dans la figure dominante de l'homme blanc hétérosexuel –, et la pérennité de l'ici et du maintenant. La peur fin-de-siècle dirigée vers ce qui dévie des systèmes normatifs de l'époque pourrait ainsi être qualifiée de peur du queer – en tant que force à la fois étrange et étrangère, semant le chaos partout où l'on tente d'imposer des cadres normatifs rigides. Au XIX^e siècle, sous la Troisième République, les syphiligraphes chargent la Grande Vérole de « toutes les peurs qui, sous forme de “vision entropique”, et en termes de décadence, hantent la fin du siècle¹² ». Cette peur polymorphe, focalisée sur le chaos créé par le « péril vénérien » et la différence sexuelle dont il serait la conséquence, ne s'est

10. Georges Piggford (2000) « “In Time of Plague”: AIDS and Its Significations », dans Hervé Guibert, Tony Kushner, and Thom Gunn, *Cultural Critique*, n° 44, University of Minnesota Press, 169-96, p. 177.

11. J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis »... *op. cit.*, p. 90.

12. *Ibid.*, p. 89-90.

pas éteinte avec le XIX^e siècle. Dans les années 1960, en France comme aux États-Unis, la syphilis et les comportements sexuels «anormaux», c'est-à-dire transgressant les frontières des normativités de genres et d'orientations sexuelles, étaient toujours pointés du doigt comme causes et conséquences du déclin de la civilisation, de la survivance d'un certain mythe de la décadence attribuée aux «dégénérés». Dans son essai canonique, *Le Désir homosexuel*, publié en 1972, Guy Hocquenghem soutient :

Les maladies vénériennes paraissent occuper dans l'idéologie paranoïaque au sujet de l'homosexualité la place principale. Les mesures anti-homosexuelles de 1960 sont légitimées par une campagne de presse qui brandit le spectre de la recrudescence de la syphilis. Dans *Le Monde* du 24 juillet 1961, M. Chenot, ministre de la Santé publique, déclare à propos de la recrudescence des maladies vénériennes : «En réalité, les causes en sont de deux ordres : résistance accrue des microbes aux antibiotiques ; développement considérable de l'homosexualité dans tous les pays... Comment lutter contre cette recrudescence ? En aggravant les peines appliquées aux homosexuels¹³... »

La phobie des maladies vénériennes est inextricablement liée à la peur de l'homosexualité ou de toute sexualité considérée comme «anormale», ou tout simplement, dans le contexte culturel révolutionnaire des années 1960, «libérée». Sur le plan épidémiologique, et même si les réalités de chaque pays sont particulières, un rapport sur *La Syphilis au Canada* établit un lien direct entre le risque de contracter une infection transmissible sexuellement et «la venue de la contraception hormonale dans les années 1960, durant la révolution sexuelle, les changements de comportements sexuels au niveau de la population quant à la culture et aux normes, et ce, partout dans le monde [...]»¹⁴. La libération sexuelle entraîne aussi, dans la foulée de l'augmentation des infections qu'on lui attribue, une peur de la maladie dont les autorités conservatrices s'emparent rapidement, comme épouvantail visant non pas à endiguer les souffrances et à combattre l'exclusion, mais à stimuler les phobies

13. Guy Hocquenghem (2000 [1972]), *Le Désir homosexuel* (éd. par René Schérer), Paris, Fayard, p. 38.

14. Agence de santé publique du Canada (2020). *La Syphilis au Canada : rapport technique sur les tendances épidémiologiques, les déterminants et interventions*. <https://www.canada.ca/fr/services/sante/publications/maladies-et-affections/syphilis-rapport-epidemiologiques.html>. Consulté le 18 janvier 2024.

de « l'anormalité » sexuelle, en l'occurrence celle se déployant hors des liens du mariage hétérosexuel.

Selon Hocquenghem, dans les années 1960, « la peur de la maladie vénérienne sert de garde-fou à la normalité sexuelle¹⁵ », si bien qu'à l'instar du sida, elle transmue les fléaux épidémiologiques en fantasmes idéologiques à travers lesquels survivent de manière patente, dans le présent, les menaces des « dégénérés » exhumés des décombres du fascisme. Hocquenghem tisse entre les phobies de la syphilis, de la peste et de l'homosexuel, des liens qui résonnent avec la peur du sida et les dérives fascistes dont les fantasmes idéologiques s'emportent contre tout ce qui est considéré « malsain », doté d'une contagiosité queer, et, donc, ennemi de la Nation : « l'homosexuel transmet la syphilis comme il transmet l'homosexualité. Comme dans l'idéologie fasciste, le sain et le dégénéré s'opposent dans un combat d'où dépend le sort de notre civilisation¹⁶ ».

Suivant cette mise en contexte préliminaire, un constat émerge : les pandémies de syphilis et de sida ne sont pas reliées, entre ces deux fins de siècles, d'un point de vue seulement et strictement épidémiologique, mais aussi à un niveau fantasmatique et idéologique. Une force de tension entre attraction et répulsion face au queer – déviance à rebours des normes du présent, puissance de différenciation envers toute forme de normalité – traverse ces deux siècles finissants. En effet, des lignes de force entropiques, phobiques et anachroniques distendent les pandémies de syphilis et de sida, font s'entrechoquer, d'un espace-temps à l'autre, les mythes de la dégénérescence et de la décadence survivant dans les êtres mis au ban des sociétés, ces queers aux corps et aux désirs différents des normes sociales, que l'espace public considère indésirables, voire dangereux. De fait, il existe un lien de causalité très étroit entre la crise du sida, sa littérature et la naissance des théories queers en Occident. David Caron souligne éloquemment que « c'est de toute la théorie *queer* que le sida est en quelque sorte le désastre fondateur¹⁷ ». Cependant, le désastre du sida n'aurait pas été seulement destructeur : il aurait aussi concouru, pour reprendre Teresa de Lauretis, qui, la première, formula l'expression « théorie queer », lors d'une conférence

15. G. Hocquenghem (2000 [1972]), *Le Désir homosexuel*, op. cit., p. 39.

16. *Ibid.*

17. D. Caron (2008), « Masculinité et altertemporalité dans *J'apprends l'allemand* de Denis Lachaud », *Itinéraires*, numéro inaugural, p. 183.

donnée en 1990¹⁸ – l’année de publication d’*À l’Ami qui ne m’a pas sauvé la vie* –, à donner naissance à maints projets politiques, sociologiques, philosophiques, littéraires et artistiques d’exploration et de promotion de toutes les différences¹⁹.

De l’amour aux maladies qui n’osent pas dire leur nom

En 1895, Oscar Wilde subit un procès pour « grave immoralité », intenté par le marquis de Queensberry qui soutient que le poète entraîne son fils, le jeune Lord Alfred Douglas, dans l’homosexualité. Wilde est reconnu coupable de « grossière indécence » lors de ce procès, et condamné à deux ans de travaux forcés à la geôle de Reading. Il est intéressant de noter que le jeune Douglas avait publié l’année précédente, en 1894, le poème « Two Loves » dans le magazine d’Oxford *The Chameleon*, qu’il avait initialement écrit en 1892. La chute de ce poème est devenue célèbre pour l’expression euphémisée de l’homosexualité qu’elle formule : « *I am the Love that dare not speak its name*²⁰ ». À la fin du XIX^e siècle, l’homosexualité était considérée comme « l’amour qui n’ose pas dire son nom », un fléau sodomite à condamner tant au déshonneur qu’au silence.

À la même époque, la syphilis est aussi une affection que les sujets atteints n’osent pas avouer publiquement, sous peine d’être condamnés à l’opprobre populaire et moral. Le critique littéraire Steven Wilson affirme à juste titre que « [le] corps syphilitique est le grand tabou du XIX^e siècle, sécuritairement confiné dans l’intimité de la sphère domestique ou isolé dans les restrictions d’une salle d’hôpital spécialisé²¹ ».

18. Voir à ce titre : Teresa de Lauretis (1991), « Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction », dans *Queer Theory, Lesbian and Gay Sexualities*, Providence, Differences. Introduction tirée d’une conférence donnée à l’Université de Santa Cruz, en 1990.

19. « La théorie *queer*, tout comme la théorie féministe ou toute autre pensée critique dont la visée serait la transformation sociale, ne saurait limiter son champ d’intervention aux identités sexuelles, de genre et aux inégalités sociales qui leur sont liées. [...] sa visée première, sous la plume de de Lauretis, était avant tout de formuler une “politique des différences” ». Maxime Cervulle, Françoise Duroux, et Lise Gaignard (2009), « “À plusieurs voix” autour de Teresa de Lauretis », *Mouvements* n° 57, n° 1, p. 139.

20. Lord Alfred Douglas, « Two Loves ». En ligne. [https://en.wikisource.org/wiki/Two_Loves_\(1894_poem\)](https://en.wikisource.org/wiki/Two_Loves_(1894_poem)). Consulté le 19 octobre 2021.

21. Steven Wilson (2020), *The Language of Disease: Writing Syphilis in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Legenda, p. 2. Citation originale : « *The syphilitic body is the great taboo of the nineteenth century, safely confined to the privacy of the domestic sphere or isolated within the restrictions of a specialist hospital ward.* »

Cela expliquerait partiellement, selon Wilson, « pourquoi, relativement aux nombres de cas dans la société française, il y a très peu de références de la maladie, du moins explicitement, dans la littérature de l'époque²² ». La critique littéraire Monika Pietrzak-Franger confirme : pour elle, la syphilis est, au XIX^e siècle, un « secret de polichinelle²³ » distendu entre visibilité et invisibilité, et les discussions qui s'y rapportent sont assujetties à une « conspiration du silence²⁴ ». À cause des stigmates qu'elle inflige aux corps et de la honte qui y est associée, la Grande Vérole devient la maladie à cacher coûte que coûte : « *Syphilis* ne se confesse : c'est l'inavouable même²⁵ », écrit Patrick Wald Lasowski. De manière similaire à l'homosexualité, la syphilis fin-de-siècle devient ainsi, à travers la honte dont elle afflige ses sujets, la maladie qui n'ose pas dire son nom.

Un siècle plus tard, quand le sida devient pandémie en Occident, les groupes activistes prennent d'assaut une menace presque aussi fatale que le virus lui-même : le silence. Avant l'équation implacable « Silence = Mort » du groupe ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power²⁶), très rares sont les séropositifs qui osent déclarer publiquement leur état. En France, l'écrivain et professeur Jean-Paul Aron est l'un des premiers à partager ouvertement sa séropositivité dans un entretien au *Nouvel Observateur*, le 30 octobre 1987, au moment même où il passe en stade actif de sida. La professeure et autrice Martine Delvaux rappelle que *Mon Sida*, donnant son titre à l'entretien, « est [l']un des tout premiers témoignages du sida écrit en français (sa parution dans *Le Nouvel Observateur* précède d'un an celle de *Corps à corps* d'Alain Emmanuel Dreuilhe)²⁷ ». Il s'agit de la première confession, du premier aveu de séropositivité d'un personnage connu, dans l'espace public.

22. *Ibid.* Citation originale : « *why, relative to the number of cases in French society, there are so few references to the disease, at least explicitly, in the literature of the time* ».

23. *Ibid.* Citation originale : « *open secret* ».

24. *Ibid.* Citation originale : « *conspiracy of silence* ».

25. Patrick Wald Lasowski (1982), *Syphilis : essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, collection Les Essais, p. 117.

26. ACT UP a initialement été créée par Larry Kramer en juin 1987, à New York, mais un chapitre français a aussi été fondé en juin 1989, à Paris, par Didier Lestrade, Luc Coulavin et Pascal Loubet.

27. Martine Delvaux (1998), « Écrire son sida », *Postures*, Dossier « Écriture et sida », (2), p. 9. En ligne, <http://revuepostures.com/fr/articles/delvaux-2>. Consulté le 2 octobre 2021.

Écrire « son » sida relève d'un projet de prise de parole, d'une entreprise d'écriture de soi, mais aussi d'une expérience cruelle indissociable des douleurs, des souffrances et des inquiétudes sur lesquelles elle se fonde. La professeure et autrice Catherine Mavrikakis soutient quant à elle qu'« [é]crire sur soi, c'est aussi écrire sur la maladie, dans, pour et contre elle, et ériger, somme toute, le sida en œuvre d'art et même en signature²⁸ ». Un grand courage est nécessaire afin de surmonter les épreuves inhérentes à l'écriture de « son » sida puisque, comme l'exprime Aron, celui-ci a « réintroduit la condamnation²⁹ » sur les plans médical et moral. La soudaine proximité de la mort que la séropositivité entraîne à l'époque où Aron se confie au *Nouvel Observateur*, et ce jusqu'à l'arrivée de la trithérapie en 1996, stimule aussi son lot d'espoirs, justement par la prise de parole. Aron s'interroge en ce sens dans son entretien : « Il a fallu la maladie pour susciter la spontanéité très récente de mon discours. La mutation vient-elle du sentiment de la mort, de la fatalité de ma mort³⁰ ? »

À la fin du xx^e siècle, le sida galvanise de manière inédite la prise de parole publique de malades, de soignants, d'accompagnants et d'activistes, contribuant à la naissance de ce qu'il convient maintenant d'appeler « la littérature du sida ». À la fin du xix^e siècle, la syphilis ne concourt pas, quant à elle, à une telle formation de corpus, et encore moins à la création d'une quelconque coalition activiste prenant la parole publiquement pour défendre ou sauver les malades. À l'instar des forces entropiques l'écartelant de toutes parts, la Grande Vérole épargille les corps et les textes qu'elle contamine, à la fois tacitement et explicitement, dans un corpus aussi disparate que dispersé, où le « je » syphilitique n'ose à peu près jamais dire son nom.

Ces considérations semblent lier l'homosexualité, la syphilis et le sida autour du queer, car tous les trois sont perçus, durant les fins des xix^e et xx^e siècles, comme des menaces contre nature propres aux gens déviants, dérivant du droit chemin de la santé en adoptant des comportements sexuels anormaux ou jugés immoraux. Ces deux contextes, qui cherchent à réduire les queers au silence, n'ont toutefois pas eu les mêmes conséquences sur la littérature. Des différences tangibles existent entre les corpus littéraires syphilitiques et sidéens, à la lumière

28. Catherine Mavrikakis (1993), « Le Sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom... », *Tangence*, (42), p. 146. En ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/1993-n42-tce660/025794ar/>. Consulté le 2 octobre 2021.

29. Jean-Paul Aron (1988), *Mon sida*, Paris, Christian Bourgois, p. 30.

30. *Ibid.*, p. 9.

de leurs rapports problématiques face à l'aveu d'en être atteint, lequel se double tacitement de l'aveu d'une sexualité anormale, de la confession d'être queer.

(Dé)formation et dispersion des corpus littéraires syphilitiques et sidéens

La syphilis est une maladie très répandue à la fin du XIX^e siècle. Elle n'est pas considérée comme une punition de l'homosexualité comme telle, mais plus largement comme une affliction touchant les gens à la sexualité déviante, voire débridée. Les prostituées sont perçues comme les vectrices principales d'infection, et tout homme s'adonnant à une sexualité « hors mariage » – suspecte et queer à l'époque – est susceptible de contracter la syphilis. « Alfred Fournier estimait que la maladie a infecté jusqu'à 15 % de la population masculine de Paris, ou approximativement 125 000 individus, à son sommet³¹ ». Dans le lot, un nombre impressionnant d'écrivains célèbres en ont été affligés, notamment Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Jules de Goncourt, Guy de Maupassant et Alphonse Daudet. Ces auteurs célèbres auraient même été qualifiés de « syphilitiques littéraires³² » par le critique Julian Barnes. Bien que tous aguerris de littérature au moment de leurs infections respectives, aucun de ces écrivains n'aura confessé « sa » syphilis dans les écrits publiés de son vivant.

Bien que Daudet entreprenne dès 1887 d'écrire son expérience de la syphilis dans son journal intime, celui-ci n'est publié qu'en 1930, à titre posthume, par sa famille, sous le titre *La Doulou*. Mis à part ce court témoignage de l'expérience syphilitique de Daudet, écrivant sous son influence – l'exergue du journal précise « *Dictante dolore*. Sous la dictée de la douleur³³ » –, aucun auteur du XIX^e siècle ne publie un texte au « je » pour raconter son expérience de la Grande Vérole, fût-ce de manière (auto)fictionnelle. Dans le cas de Daudet, même si la critique sait maintenant qu'il s'agissait d'une « doulou » d'origine syphilitique, à aucun endroit de son journal l'auteur ne nomme « la syphilis ». Le

31. S. Wilson, *The Language of Disease*, op. cit., p. 2. Citation originale : « *Alfred Fournier estimated that the disease had infected up to fifteen per cent of the male population of Paris, or approximately 125,000 individuals, at its height* ».

32. *Ibid.*, p. 91. Citation originale : « *literary syphilitics* ».

33. Alphonse Daudet (2002 [1930]), *La Doulou* (éd. par Jérôme Solal), Paris, Éditions Mille et une nuits, p. 5.

critique littéraire Jérôme Solal affirme : « elle est la grande absente du texte, comme si la maladie se repliait sur le noyau insécable de la douleur, violence noire et seule certitude³⁴ ». Certes, la maladie est omniprésente dans la littérature française du XIX^e siècle. Entre autres exemples canoniques, pensons au *Médecin de campagne* (1833) d'Honoré de Balzac, à la pratique d'officier de santé de Charles Bovary, le mari d'Emma du célèbre roman de Gustave Flaubert (1857), au personnage du *Docteur Pascal* (1893), donnant son titre au vingtième et dernier roman de la fresque des Rougon-Macquart, d'Émile Zola. Cependant, les récits au « je » des expériences malades sont virtuellement absents des publications de l'époque, à l'exception notable, peut-être, de la célèbre nouvelle « Le Horla » (1886) de Guy de Maupassant, où les troubles perceptuels, neurologiques et psychiatriques du narrateur sont couramment associés, dans la critique littéraire, à la syphilis dont souffrait l'auteur. Cependant, il n'en demeure pas moins que l'aveu public, à travers la littérature, d'être atteint d'une maladie, quelle qu'elle soit, n'est pas du tout la norme, si bien sûr on exclut les textes publiés à titre posthume – tels que *La Douleur* de Daudet – ou encore les correspondances d'écrivains, qui à elles seules pourraient nourrir plusieurs thèses et monographies.

Cependant, tandis que la syphilis fait se replier les corps atteints sur eux-mêmes, sur leurs douleurs et sur leur honte, sa représentation littéraire semble, à l'inverse, exploser dans un tourbillon centrifuge de formes, de mythes, d'amalgames symboliques et métaphoriques. La syphilis ne forme pas, mais déforme, démultiplie et disperse ses représentations. Forte de sa dynamique entropique, la Grande Vérole se déploie en une immense diversité d'affections, de symptômes et de phobies qui, au lieu de se cristalliser, se décomposent.

Dans un corpus qui prend en compte la quasi-totalité des écrits du XIX^e siècle, Patrick Wald Lasowski voit la syphilis partout où le sexe, la prostitution suscitent des images de décomposition, de pourriture, même lorsque ces textes ne renvoient pas explicitement au mal vénérien³⁵.

Comme il en a été question déjà, la syphilis est une affection fin-de-siècle qui détruit toutes les frontières et, dès lors, qu'il devient impossible d'assigner à demeure à une seule norme, une seule nomenclature,

34. Jérôme Solal, « La même heure pour tous ? », postface à Alfonse Daudet, *op. cit.*, p. 70.

35. J.-L. Cabanès (1996), « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 95.

un seul cadre. Quand elle ne réduit pas ses sujets au silence honteux, la syphilis les égare dans le désordre, le chaos, la confusion. « *Syphilis* est dans le texte la somme fabuleuse de toutes les maladies : non seulement le pian, la variole, la petite vérole, mais tout ce qui ronge, tout ce qui effrite, tout ce qui défigure³⁶ ». Ce double mouvement que la syphilis insuffle aux corps et aux textes – repliement silencieux du sujet sur sa douleur et sa honte, mais aussi explosion confondante des textes dans une « somme fabuleuse » de polymorphes défigurations – justifie l'absence relative d'une « littérature de la syphilis » organisée en corpus compact.

Née un siècle plus tard, la littérature du sida possède au contraire une cohérence beaucoup plus explicite que celle de la syphilis, malgré les menaces du silence, des douleurs et de la honte qui lui sont aussi associées. Le critique littéraire du sida Stéphane Spoiden affirme :

La littérature du sida se caractérise par une narration à la première personne. Si l'identité du « je » s'avère parfois problématique, il n'en reste pas moins que la maladie est toujours relatée du point de vue de quelqu'un qui est intimement confronté à la maladie. Cette caractéristique narrative distingue la littérature du sida de toute autre représentation de la maladie dont le point de vue est presque toujours extérieur au souffrant lui-même, que ce soit celui du médecin ou d'un observateur quelconque³⁷.

Il ne s'agit là que d'une des « nouveautés » de la littérature du sida qui, tout de même, « s'inscrit dans un registre proche du réalisme ou même du naturalisme³⁸ » par sa description souvent littérale des assauts du virus sur le corps. En effet, la littérature du sida fait un usage exacerbé de « tout un vocabulaire nouveau lié à la pratique médicale³⁹ » – dans les textes d'avant la trithérapie, pensons à l'omniprésence des décomptes de T4, à la chute des lymphocytes rythmant la déchéance graduelle, inéluctable des corps séropositifs. Même si la littérature du sida adopte généralement un registre proche du réalisme ou du naturalisme, elle se différencie des autres littératures portant sur la maladie par un point capital : celui de « la revendication de la maladie par le malade⁴⁰ ». Ces caractéristiques énonciatrices et stylistiques inhérentes à la littérature

36. P. Wald Lasowski (1982), *Syphilis*, op. cit., p. 164.

37. Stéphane Spoiden (2001), *La Littérature et le sida : Archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 12.

38. *Ibid.*, p. 2-3.

39. *Ibid.*, p. 2.

40. *Ibid.*, p. 3.

du sida apparaissent dès la naissance du corpus, et donc bien avant le tournant des années 1990, où elle devient connue du grand public. En France, en témoignent les succès populaires et critiques du livre *Les Nuits fauves* de Cyril Collard, publié en 1989, et *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* de Guibert, publié en 1990. L'adaptation cinématographique des *Nuits fauves*, en 1992, aura aussi raflé de nombreux prix, dont quatre Césars, parmi lesquels celui de meilleur film, en 1993.

Dans son essai *HIV Stories*, Boulé se penche sur l'archéologie des œuvres littéraires du sida publiées entre 1985 et 1988, en l'occurrence six textes⁴¹ partageant tous quelques caractéristiques communes, la première étant qu'ils sont tous « écrits à la première personne du singulier⁴² ». Ces six textes, pionniers de la littérature française du sida, sont également tous pourvus d'étiquettes les inscrivant dans des registres « véridiques », des genres ancrés dans la réalité de l'expérience vécue de la maladie, tels que : « « vraie vie/histoire vraie » (« histoire vécue »), journal intime, témoignage, entretien, confession, autobiographie⁴³ ». Selon Boulé, ces six textes « pourraient tous être considérés comme des « récits autobiographiques » d'une sorte ou d'une autre⁴⁴ », tandis qu'à l'inverse, aucun d'entre eux ne se présente comme une œuvre fictionnelle ou romanesque.

Ces considérations sur les littératures de la syphilis et du sida semblent ainsi les différencier sur deux points majeurs : l'énonciation au « je » et les revendications intimes et politiques de la maladie. D'une part, le « je » narratif est absent dans la littérature de la syphilis, alors qu'on le trouve en surabondance dans la littérature du sida ; d'autre part, l'absence de revendication et la retenue à nommer la maladie priment dans la littérature portant sur la syphilis, alors que l'inverse prédomine dans la littérature du sida. En revanche, ces deux ensembles littéraires

41. Les six textes en question sont : 1) Jean-Paul Aron (1988), *Mon sida*, Paris, Christian Bourgois. 2) Alain Emmanuel Dreuilhe (1987), *Corps à corps : journal de SIDA*, Paris, Gallimard. 3) Juliette (1988), *Pourquoi moi ? : confession d'une jeune femme d'aujourd'hui*, Paris, Librairie générale française. 4) Hélène Laygues (1985), *SIDA, Témoignage sur la vie et la mort de Martin*, Paris, Hachette. 5) Michel Simonin (1986), *Danger de vie* (éd. par Willy Rozenbaum), Paris, Séguier. 6) Mike Winer (1988), *Bienvenue dans le monde du sida !*, Monaco, Le Rocher.

42. J.-P. Boulé (2002), *HIV Stories... op. cit.*, p. 1. Citation originale : « *written in the first person singular.* »

43. *Ibid.* Citation originale : « *“real life/true story” (“histoire vécue”), diary, testimony, interview, confession, autobiography.* »

44. *Ibid.* Citation originale : « *could all be said to be “autobiographical narratives” of some sort.* »

ont en commun une propension à favoriser une prose réaliste, voire naturaliste, sur le plan stylistique, visant à témoigner de la manière la plus fidèle et littérale possible des affres que ces deux fléaux infligent aux corps. Au sommet des pandémies de syphilis et de sida, la fibre romanesque et métaphorique, voire symboliste, des textes, est plus ténue qu'elle ne le deviendra à mesure que la culture se laissera elle aussi travailler par les bactéries et les virus.

Il existerait ainsi, au cœur de ces deux crises pandémiques, des moments littéraires charnières où l'esthétique des textes change, comme sous l'effet incorporé des assauts bactériens et viraux. Ces tournants littéraires concorderaient dans les deux cas avec les publications respectives d'*À Rebours*, en 1884, et *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, en 1990. Serait-ce l'une des raisons pour lesquelles ces textes survivent avec autant de force aujourd'hui? C'est-à-dire, pas nécessairement à cause du scandale que leur parution provoque ou parce qu'ils propulsent Huysmans et Guibert au faîte de leur gloire, mais aussi parce que ces deux textes s'engagent de plain-pied dans la puissance destructrice, mais aussi esthétiquement (re)créatrice des fléaux syphilitique et sidéen?

À Rebours et *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* ne se contentent pas de «représenter» la syphilis et le sida: ils parlent et se déploient (a)rythmiquement dans l'espace-temps du texte, forts des performativités malades qu'ils mettent en scène et qui, à travers leur esthétique déconcertante, font survivre des expériences sensorielles singulières à chaque «acte de lecture».

***À Rebours* et *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*: des pivots littéraires?**

L'année 1884 marque un double tournant dans la littérature mettant en scène la syphilis. D'une part, le mal est, à partir de cette date, explicitement nommé, et d'autre part, il est esthétisé de manière beaucoup plus métaphorique et hyperbolique dans les textes. Selon Cabanès, «la syphilis n'est mentionnée qu'allusivement⁴⁵» avant 1884, et de surcroît sur «un style héroï-comique⁴⁶». Cela change à partir de 1884, alors que la Grande Vérole est directement nommée dans les textes, notamment la nouvelle «Le Lit 29» de Maupassant (paru dans le quotidien parisien

45. J.-L. Cabanès, «Invention(s) de la syphilis», *op. cit.*, p. 92.

46. *Ibid.*

Gil Blas), et le roman de mœurs *Femme à soldats*, de Robert Caze. L'année 1884 est également celle de la publication d'*À Rebours*, qui marque l'émergence du décadentisme et du symbolisme littéraire, et qui fera de la syphilis un « spectre allégorique⁴⁷ », non pas seulement moteur de pathos, mais processus performatif d'esthétisation de l'expérience malade.

À partir de 1884, ce n'est pas la perception sociale de la syphilis qui change, toujours agitée par l'entropie phobique et stéréotypique des discours « sur le sexe, sur l'hérédité, sur les humeurs infectées, sur la pathologie sociale⁴⁸ ». Comme l'exprime à juste titre Cabanès, « [la] nouveauté, c'est la transformation de la syphilis en "maladie-métaphore" [qui] cristallise les grandes peurs de l'époque et ses tentations : xénophobie, peur de l'autre, eugénisme [...] »⁴⁹. En 1884, la Grande Vérole fait donc non seulement son apparition nominale dans les textes littéraires, elle le fait de manière spectaculaire, ostentatoire. La syphilis entre en scène littéraire en se drapant d'oripeaux métaphoriques. Elle est une diva morbide hantée par les peurs, perverses et polymorphes, palpitantes dans le cœur de l'époque.

Dans le cas spécifique d'*À Rebours*, l'esthétisation hyperbolique du mal vénérien est manifeste, quoique souterraine, tout au long du livre. Même lorsqu'elle n'est pas directement invoquée, la syphilis donne son souffle vital à l'esthétique du texte dont chaque scène peut être lue et ressentie à travers la sensorialité détraquée et outrée de son antihéros. Même si la syphilis du duc des Esseintes est suspectée, mais jamais officiellement diagnostiquée dans le texte, elle demeure omniprésente d'un point de vue performatif. En effet, la Grande Vérole demeure tapie à chaque détour du texte. Elle émerge sous de multiples formes et symptômes hyperboliques de survivances, à travers les sensations et les pensées de l'esthète. Mallarmé évoque cet aspect esthétique du texte en débutant sa « Prose (pour des Esseintes) » en ces termes :

Hyperbole ! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu⁵⁰

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 95.

49. *Ibid.*

50. Stéphane Mallarmé (1998), *Vers et prose : morceaux choisis* (éd. par Jean-Luc Steinmetz), Bordeaux, Le Castor astral, p. 37.

Bien que cryptique, ce début de poème rend bien compte de la performativité d'*À Rebours* et, de manière corollaire, du fonctionnement organique, nerveux et psychique de Jean des Esseintes. En effet, chacune des expérimentations – sensorielles, artificielles, littéraires ou artistiques – qu'il mènera à Fontenay fonctionne à la manière d'une « hyperbolisation » esthétique de sa sensibilité corporelle. Des Esseintes ne cherche pas à soulager ou à modérer son détraquement sensoriel, mais plutôt à l'exagérer à travers les artifices de la littérature et de l'art. De surcroît, ces artifices ne miment pas la performativité syphilitique, mais, au contraire, inspirent à la syphilis sa symptomatologie esthétisante. Dans *À Rebours*, le rapport entre la nature et la littérature est renversé : c'est la seconde qui invente la première par l'entremise « d'une esthétisation de la laideur, de l'a-normalité⁵¹ ». Pour le dire ainsi, *À Rebours* bat la syphilis à son propre jeu en transformant son processus de décomposition des corps, en processus de (re)floraison poétique des maux. Ce faisant, les maux inhérents à la névrose et à la syphilis ne se fixent pas dans des représentations, mais sont (re)mis en scène et en mouvement à travers le corps sensible de l'esthète. Selon Cabanès, la Grande Vérole situe « la création littéraire sous le signe de la négativité et, par là, dans la continuité de la poétique baudelairienne⁵² ». Cette négativité poétique survit grâce aux mouvements morbides qui la fondent, grâce aux sensations anormales et inédites qu'elle engendre.

Plus d'un siècle après *À Rebours*, la crise du sida atteint un sommet en Occident. Après la parution des premiers textes littéraires sur son expérience, tous présentés comme des histoires vécues et aucun comme des romans ou des œuvres fictionnelles, le premier « roman du sida » est publié en 1990, avec *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, lequel sera suivi par *Le Protocole compassionnel*, en 1991, même si Guibert s'était promis de ne pas l'écrire.

Cette observation ne veut pas dire que ces deux romans guibertiens ne sont pas inspirés de son « histoire vécue », mais plutôt qu'ils investissent son expérience en la déformant à travers le prisme de la fiction, mais aussi de l'esthétisation littéraire. Guibert laisse l'assaut des symptômes, et de son corps qui les subit, travailler son écriture. « Le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les

51. J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 109.

52. *Ibid.*

assauts du virus⁵³», écrivait-il. Guibert ne se contente pas de représenter sa maladie, pas plus qu'il n'en témoigne de manière « objective » et distanciée. Avec *À l'Ami*, son propos, mais surtout son style haletant et fiévreux, où cent chapitres de diverses longueurs s'enchaînent à l'aune d'une chronologie chaotique, se désordonnant jusqu'au bout de son souffle, Guibert donne à ressentir non seulement les douleurs, mais aussi la *désorientation* implacable de son corps et de son écriture luttant ensemble. Avec *À l'Ami*, Guibert ne commence rien : il poursuit le spectacle de sa survie corpo-littéraire amorcée par *La Mort propagande* en 1977, que nous explorerons également dans ce livre.

Cette incorporation de la performativité du sida par l'écriture romanesque guibertienne, en 1990, sera mise en tension comparative avec celle, esthétique, bien qu'hyperbolique et ostentatoire, de la performativité de la syphilis par la prose huysmansienne dans *À Rebours*, en 1884. Agissant tels des pivots littéraires, ces deux romans font glisser la « représentation » de la syphilis et du sida vers l'intégration de leur performativité, tant sur les plans symptomatique qu'esthétique. Dans la foulée, ils mettent en scène, voire en spectacle, chacun à leur manière, des expériences esthétiques de survivances, c'est-à-dire de symptômes d'un passé – réel, virtuel ou mythique – qui n'est pas mort, mais qui, au contraire, ressurgit à travers les sensations des corps souffrants.

Dans le cas de l'esthétisation de la syphilis, à partir de 1884, Cabanès souligne qu'il s'agit « d'exhiber au-dehors une intériorité⁵⁴ » cachée, à la fois présente et passée. Cette spectacularisation des symptômes stimule un processus réflexif outrageusement pathétique⁵⁵, par lequel les personnages syphilitiques fin-de-siècle – le duc des Esseintes au premier chef – peuvent contempler leurs peurs à travers leurs visions, les métaphorisations hallucinantes de leurs douleurs, supplices et autres souvenirs traumatiques. Ainsi, même si *À Rebours* est une œuvre de fiction – contrairement aux premières œuvres du sida susmentionnées – cela ne l'empêche pas d'être ancrée dans le vécu d'un corps travaillé de l'intérieur par une syphilis, non plus littérale, mais littéraire. La Grande Vérole devient plus qu'un personnage allégorique, elle atteint le statut de principe esthétique et scriptural.

53. H. Guibert (1990), *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 69. (Désormais AA dans le texte).

54. J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 93.

55. *Ibid.*

La réflexivité pathétique du sujet au miroir de sa syphilis est également un topos majeur dans la littérature du sida. À plus d'un titre, elle est manifeste dans l'écriture guibertienne, mais aussi dans son visage devenu la « face » même du sida en France, en 1990. Caron analyse :

le 16 mars 1990, l'apparition de Guibert à la télévision, au célèbre talk-show littéraire *Apostrophes* a fait de lui une sensation médiatique instantanée. Il a eu un impact extraordinaire sur le public. Même s'il avait l'air manifestement malade et fatigué, sa jeunesse et sa beauté ont probablement beaucoup contribué à son succès : en un sens Hervé Guibert est devenu la face du sida en France⁵⁶.

Il faut toutefois noter que le visage guibertien ne se donne jamais à voir entièrement, de manière lisse, univoque, et ce depuis les tout débuts de son œuvre. Le sida n'a pour ainsi dire pas radicalement transformé l'esthétique guibertienne. Même avant la contamination, elle fonctionnait à maints égards selon une défiguration du corps, une déformation de la réalité, un morcellement de l'identité. Le critique littéraire Arnaud Genon abonde dans ce sens lorsqu'il parle de l'esthétique guibertienne en ces termes : « [...] à l'image de son écriture, en même temps auto-centrée et ouverte sur l'Autre, la représentation du sujet guibertien s'effectue par le truchement d'un miroir déformant à l'origine d'un "je" devenu Autre⁵⁷ ». Ce truchement, qui distend et disperse le sujet guibertien dans l'altérité n'est pas seulement le lot de ses romans du sida. Il traverse toute l'œuvre, l'innerve en entier d'une esthétique fondée sur le « devenir-autre », le « devenir-ailleurs » de l'écriture. À travers le corps de Guibert, l'écriture devient un moteur non plus seulement de témoignage, mais de transformation de soi et de la réalité. Dans la mesure où elle déforme les êtres, les décors et les choses en les faisant dévier du côté de leurs zones d'ombres, où elle les fait osciller dans une ambivalence souvent dérangeante et inquiétante, l'écriture guibertienne serait peut-être aussi à comprendre comme un moteur de « devenir-queer ».

56. D. Caron, *AIDS in French culture*, op. cit., p. 113-114. Citation originale : « *The only semi-celebrity who had declared publicly that he had AIDS was the essayist and journalist Jean-Paul Aron. And the few AIDS novels or testimonials that had come out were far from being best sellers. But on 16 March 1990, Guibert's TV appearance on the famous literary talk show Apostrophes made him an overnight media sensation. He had an extraordinary impact on the public. Although he looked obviously ill and tired, his youth and beauty may have had a lot to do with his success : in a sense Hervé Guibert became the face of AIDS in France.* ».

57. Arnaud Genon (2007), *Hervé Guibert : Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, p. 29.

À la suite de ces considérations préliminaires, il convient d'émettre l'hypothèse qu'*À Rebours* et l'œuvre guibertienne procèdent tous deux d'une esthétisation entraînant plusieurs effets performatifs – dont la défiguration, la déformation et la désorientation des sujets et de leur réalité. C'est à travers le prisme esthétique de leurs performativités défigurantes, déformantes et désorientantes – malades plutôt que « sur » la maladie – qu'*À Rebours* et l'œuvre guibertienne seront comparés. Comment certains processus esthétiques survivent-ils d'un texte à l'autre, d'une fin de siècle à l'autre, au cœur de différentes scènes ? Il ne s'agira pas de forcer la comparaison entre les œuvres, mais plutôt de montrer comment elles sont susceptibles de jeter de nouvelles lumières sur l'esthétique de l'autre, de révéler des processus queers d'esthétisation jusque-là occultés par la critique ou, du moins, non appréhendés sous un tel angle anachronique.

L'œuvre de Joris-Karl Huysmans : survivances de la « goutte succulente » d'*À Rebours*

Dans sa préface de 1904, Huysmans mentionne un effet important qu'a eu sur lui la relecture de son livre culte, vingt ans après sa publication. Il affirme : « Mais ce qui me frappe le plus, en cette lecture, c'est ceci : tous les romans que j'ai écrits depuis *À Rebours* sont contenus en germe dans ce livre. Les chapitres ne sont, en effet, que les amorces des volumes qui les suivirent » (AR, 57). *À Rebours* agirait non pas comme un livre opaque aux chapitres abscons, fermés sur eux-mêmes, mais plutôt comme un roman quintessencié, une « goutte succulente⁵⁸ », suivant l'expression éponyme d'un recueil critique de la Société des études romantiques dédié au roman. *À Rebours* est un roman dont la concentration esthétique est telle qu'elle lui aurait permis de survivre à sa propre fin en se démultipliant dans les livres suivants de son auteur, tout en essaimant bien au-delà des limites temporelles de sa fin de siècle. Dans un chapitre intitulé « De l'épiphanie du poison à la danse des tréponèmes », la critique Delphine Durand écrit : « Le terme de "décadence" renvoie à la fois à une déchéance ou une décomposition et à une attitude créatrice que Vladimir Jankélévitch assimilait à une

58. Société des études romantiques (1990), *Joris-Karl Huysmans « À Rebours » : une goutte succulente*, Paris, Sedes, p. X.

forme de “recueillement” ou décantation⁵⁹». La décadence esthétique d'*À Rebours* ne relèverait pas d'une décomposition destructrice, mais d'un processus de décantation stylistique qui concentre la puissance d'évocation et de (re)création de chaque scène. La décadence ne détruit pas la création, elle la stimule en densifiant ses éléments, elle la fait survivre en la poussant vers sa quintessence.

Étymologiquement, la quintessence renvoie au XIII^e siècle, à la « *quinte essence*⁶⁰ », en l'occurrence le « cinquième élément qui s'ajoute chez certains philosophes anciens aux quatre premiers (la terre, le feu, l'air, l'eau définis par Empédocle) et qui en assure la cohésion⁶¹ ». D'un point de vue alchimique, la quintessence renvoie à l'« extrait le plus concentré, [à la] partie la plus subtile d'une substance⁶² ». Suivant ces définitions et l'étymologie du terme, il serait juste de considérer *À Rebours* comme le roman quintessencié de Huysmans, non parce qu'il est nécessairement le meilleur ou le plus connu, mais bien le plus concentré tout en étant celui qui donne sa cohésion à toute l'œuvre. Quelque chose comme un éther esthétique et hyperbolique matérialisé en roman, dont la densité d'évocations et de sensations a offert une piste à la fois de danse et de décollage aux idées qui fomentaient dans la tête de Huysmans. Cette concentration esthétique serait peut-être l'élixir de survie du livre sous des formes différentes, dans les ouvrages subséquents de l'auteur.

Bien que fortement concentré et donnant une cohésion d'ensemble à l'œuvre huysmansienne, *À Rebours* demeure, selon le critique Pierre Jourde-Roughol, « un corps en pièces⁶³ », un corps livresque décadent, se décomposant, tel celui de Des Esseintes. La décomposition, voire la putréfaction, deviendrait un processus poétique érigé en marque distinctive du style « décadent », du moins tel qu'il est défini à l'époque de publication d'*À Rebours*. En effet, dans ses *Essais de psychologie contemporaine* publiés en 1883, et critiquant le style baudelairien, l'écrivain et essayiste Paul Bourget, membre de l'Académie française opposé au naturalisme et au décadentisme écrit :

59. Delphine Durand, « De l'épiphanie du poison à la danse des tréponèmes » dans Jérôme Solal (2016), *Huysmans et les arts*, Paris, Lettres modernes Minard, p. 120.

60. En ligne. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/quintessence>. Consulté le 25 octobre 2021.

61. En ligne. <https://www.cnrtl.fr/definition/quintessence>. Consulté le 25 octobre 2021.

62. *Ibid.*

63. Pierre Jourde-Roughol, « À Rebours : le corps en pièces », dans Société des études romantiques, *op. cit.*, p. 202.

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot⁶⁴.

À plus d'un titre, *À Rebours* se déploie dans un *style* décadent, qui se matérialise à la fois dans la décomposition et dans la concentration corollaire de ses chapitres, de ses phrases et de ses mots, mais aussi dans celles du corps sensible du duc des Esseintes. La décadence ainsi stylisée ne serait pas à comprendre comme un strict déclin, mais peut-être, aussi, comme un désir de survivre à la fois malgré et grâce à lui. Tandis que, suivant le critique François Livi, « le temps présent ne ménage plus aucun espoir⁶⁵ » à la fin du XIX^e siècle, le critique Pierre Brunel affirme quant à lui que ce désespoir, ce « vide du désir⁶⁶ » serait justement la raison pour laquelle Des Esseintes convoque autant de créatures littéraires et artistiques autour de lui, qu'il se réfugie dans, et fait corps avec, son « musée imaginaire⁶⁷ », de manière aussi radicale, dans le roman.

À Rebours serait donc, en quelque sorte, une entreprise esthétique de survie. Loin d'être un roman « sur » la syphilis, *À Rebours* palpite d'un désir littéraire et artistique de vivre au-dessus du désespoir ambiant, de garder en vie le désir en tant que force d'émotion et de mobilisation, de (re)mise en mouvement des sens malgré les maux fin-de-siècle qui taraudent son antihéros, et le temps présent qui plombe tout.

Bien qu'occupant une place centrale dans la critique littéraire huysmansienne, *À Rebours* n'en est pas pour autant l'unique point de focalisation. À l'instar de la performativité syphilitique et entropique donnant sa forme et ses mouvements au roman culte, la critique huysmansienne continue, à ce jour, d'essaimer dans plusieurs directions heuristiques. À titre d'exemples, les quatre ouvrages écrits ou dirigés par Jérôme Solal, critique en vue de Huysmans et de la littérature fin-de-siècle, offrent un aperçu des nombreuses avenues critiques empruntées, dans les années récentes, sur l'auteur et sur son œuvre aussi diverse que monumentale : *Huysmans et l'homme de la fin* (2008), analyse la spatiotemporalité

64. Paul Bourget (1883), *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, A. Lemerre, p. 25.

65. François Livi (1991), *J.-K. Huysmans : À Rebours et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, p. 24.

66. Pierre Brunel, « *À Rebours* : du catalogue au roman », dans André Guyaux et Robert Kopp (dir.) (1987), *Huysmans : une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 nov. 1984*, Genève – Paris, Slatkine, p. 15.

67. *Ibid.*

d'*À Rebours* sous l'angle de la réversibilité du début et de la fin, des limites de l'habitation et de « la fin du temps⁶⁸ » ; *Huysmans, écrivain catholique* (2012), explore la conversion de l'auteur après *À Rebours*, ayant choisi « les pieds de la croix » (AR, 70) plutôt que « la bouche d'un pistolet » (AR, 70), suivant l'ultime alternative à laquelle Barbey d'Aurevilly condamnait Huysmans après l'écriture de sa bible décadente ; *Huysmans et les arts* (2016), fait état des relations étroites de l'auteur avec la peinture ancienne et contemporaine, mais aussi la musique et l'architecture ; enfin *Huysmans, humeurs, humours* (2020), explore le style unique de Huysmans, tout pétri d'ironie, de préciosité, de rire et d'érudition. Tous publiés aux éditions Lettres modernes Minard, ces livres semblent être les plus spécialisés portant sur l'œuvre huysmansienne et sur ses nombreuses dimensions thématiques, culturelles, artistiques et stylistiques. Une attention croissante est aussi portée à la critique d'art par Huysmans lui-même, à l'instar de celle de Baudelaire, comme en fait foi le récent ouvrage d'Aude Jeannerod, *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans : esthétique, poétique, idéologie*, publié en 2020.

L'intérêt critique pour *À Rebours* et pour l'œuvre huysmansienne est ainsi loin de se tarir, sans doute du fait de leur immense densité heuristique, virtuellement inépuisable tant sur le plan de leur contenu que sur celui de la (dé)composition esthétique assurant leur survivance bien au-delà de leurs frontières livresques et temporelles. Huysmans était plus qu'un romancier décadent, il était aussi un esthète fêru d'art, lequel était en fait le motif premier de sa venue à l'écriture. En effet, selon André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp : « La première publication de Huysmans, retrouvée jadis par Pierre Lambert, fut une chronique d'art. Publiée dans la *Revue nouvelle* le 25 novembre 1867 et consacrée aux paysagistes contemporains, elle exprime déjà l'oscillation du regard de Huysmans entre l'art ancien et l'art moderne⁶⁹ [...] ». Les critiques soulignent un aspect capital de la démarche critique et créatrice de Huysmans. En parlant de l'oscillation de son regard « entre l'art ancien et l'art moderne », Guyaux, Heck et Kopp pointent vers l'approche résolument sensorielle de l'esthète devant les œuvres qu'il aborde, qu'elles soient littéraires ou picturales, tout en montrant sa sensibilité

68. Jérôme Solal (2008), *Huysmans et l'homme de la fin*, Caen, Lettres modernes Minard, p. 269.

69. André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp, « Avant-propos » dans Guyaux et Kopp, *Huysmans : une esthétique de la décadence*, op. cit., p. 7.

aux anachronismes qui cohabitent en elles. Dans son *Livre des Masques* publié en 1896, Rémy de Gourmont y allait d'une expression aussi laconique qu'éloquente pour qualifier l'auteur d'*À Rebours* : « Huysmans est un œil⁷⁰ ». À la lumière des affirmations précédentes, peut-être serait-il juste d'avancer : « Huysmans est un œil anachronique ».

Suivant ces considérations critiques, non exhaustives mais somme toute représentatives de leur diversité, l'adoption d'une perspective à la fois esthétique et anachronique apparaît légitime et pertinente pour rendre compte des singularités d'*À Rebours*. En effet, tandis qu'une focalisation sur l'esthétique du texte permettra de comprendre en quoi il fonctionne au rythme des sensations du corps névrosé de son antihéros, réciproquement, une décontextualisation anachronique de sa performativité permettra de transposer ce fonctionnement à d'autres œuvres littéraires, en l'occurrence celle de Guibert. Encore une fois, il ne s'agira pas de plaquer des considérations critiques d'*À Rebours* sur l'œuvre guibertienne, mais de comparer comment différents processus de survivances esthétiques y sont mis en scène, et donc de permettre aux textes de résonner au-delà de leurs cadres et de leurs contextes respectifs.

L'œuvre d'Hervé Guibert : au-delà des frontières de la littérature et du sida

Trente ans après la mort de Guibert, la critique littéraire continue de nourrir un grand intérêt pour son œuvre dans son ensemble. Après une certaine focalisation sur sa « trilogie du sida » durant les années 1990 et 2000, textes qui avaient projeté Guibert dans la célébrité, une attention croissante à sa photographie, à ses relations au visible et aux rapports textes-images est observable dans les conférences et publications récentes traitant de son œuvre. En font foi l'ouvrage de Boulé et Genon intitulé *Hervé Guibert : l'écriture photographique ou le miroir de soi*, publié en 2015, la première étude « qui [met] systématiquement en perspective ses écrits littéraires, ses textes journalistiques et ses photographies⁷¹ » ; la conférence internationale « Hervé Guibert, l'envers du visible. Image et photographie », organisée par le Collège international

70. Gourmont, *Le Livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui ; les masques, au nombre de XXX*, 201.

71. J.-P. Boulé et A. Genon (2015), *Hervé Guibert : l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 4^e de couverture.

de philosophie en avril 2019⁷², où étaient explorés les rapports ambivalents de l'auteur au visible et à ses envers invisibles, voire aux bouleversements des frontières entre les deux ; ou encore le récent article « Hervé Guibert's Thanatological Images: Towards, Against, and Beyond Death », d'Akane Kawakami, dans le numéro du printemps 2021 de *L'Esprit créateur*, intitulé *French Thanatography*.

L'œuvre guibertienne est plurielle et polymorphe. Même si elle est innervée par des motifs majeurs tels que le corps dans tous ses états – jouissant, souffrant, désirant, malade, mourant, etc. –, le monde (in)visible et ses transpositions photographiques, ou encore l'écriture (autofictionnelle) de soi, l'état présent de la critique semble suggérer que l'œuvre guibertienne ne cesse de s'ouvrir à de nombreuses avenues non seulement critiques, mais aussi créatrices, qui demeurent à explorer. En témoignent la journée d'étude internationale « Hervé Guibert: Potentialités de recherche et de création », organisée à l'Université de Montréal en septembre 2019, ou encore le colloque international de décembre 2021, « Retour à la Villa: Hervé Guibert d'hier à aujourd'hui⁷³ », tenu à la Villa Médicis où Guibert passa les deux dernières années de sa vie, avec son ami Mathieu Lindon, lequel a publié un roman sur leur séjour romain sous le titre d'*Hervelino*, en janvier 2021.

Guibert, à ce jour, peut être considéré comme un créateur hors normes, dont la pertinence dépasse largement le contexte de la fin du xx^e siècle. Créateur hors normes en ce qu'il ne s'est jamais limité à un seul médium – littéraire, photographique ou filmographique – ni à un seul genre. En plus de son œuvre photographique, toujours régulièrement exposée et analysée, Guibert aura écrit plus d'une trentaine de livres de genres différents avant sa mort prématurée à 36 ans : journaux intimes, autofictions, fictions, textes scénaristiques et théâtraux, articles de journaux, roman-photo, etc. Cependant, bien que son œuvre ait souvent été comparée à celle d'autres écrivains du xx^e siècle⁷⁴, Guibert ne semble pas avoir été directement comparé avec des auteurs des

72. Les actes du colloque ont été publiés en 2022. Vincent Jacques et Claire Pagès (Dir.), (2022), *Hervé Guibert, L'envers du visible*, Collection Poche/Créaphis, Grâne, Éditions Créaphis.

73. Les actes de colloque ont été publiés en 2023. Arnaud Genon et Fabio Libasci (Dir.), (2023), *Hervé Guibert: Les échos d'une œuvre, d'hier à aujourd'hui*, Rencontres (Éditions Classiques Garnier), Paris, Classiques Garnier.

74. Pour n'en nommer que quelques-uns : Jean-Paul Sartre, Serge Doubrovsky, Jean Echenoz, Pascal Quignard, Alain Robbe-Grillet, Jean Genet, Jean Rouaud, Hubert Aquin, Marguerite Duras et Marcel Proust. Pour consulter en détail la bibliographie

siècles précédents, à deux exceptions près peut-être. D'abord, *Dans l'intimité des maladies: De Montaigne à Hervé Guibert*, publié en 1996, où Stéphane Grisi consacre quelques pages à Guibert dans un survol historique de différents écrits sur la maladie. Ensuite, dans *Body (in) Parts: Bodies and Identity in Sade and Guibert*, publié en 2008, où Clara Orban met en tension comparative les œuvres sadienne et guibertienne à travers le prisme de la déconstruction des corps.

Critiques littéraires de la syphilis et du sida

De nombreux ouvrages critiques ont été consacrés à la littérature du sida depuis sa crise au tournant des années 1980-1990, tandis que relativement peu l'ont été à la littérature portant sur la syphilis, probablement en raison de la relative (dé)formation et dispersion de ce corpus.

Des ouvrages d'une grande rigueur méthodologique ont établi une « archéologie » de la littérature française du sida, c'est-à-dire une étude approfondie de ses origines et de son contexte de création. Dans *La Littérature et le sida: Archéologie des représentations d'une maladie*, publié en 2001, Spoiden analyse l'impact des regards et des discours médicaux sur les représentations littéraires du sida et des « personnages » de sidéens nés avec la crise. Dans *HIV Stories: The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*, publié en 2002, Boulé analyse quant à lui la naissance de la littérature du sida en se consacrant à six textes du début de la crise. À ces deux ouvrages s'ajoutent plusieurs numéros spéciaux de revues couvrant plusieurs auteurs et œuvres littéraires du sida, tels que « Le Sida et les lettres », codirigé par Michel Danthe et François Wasserfallen, et publié en 1991 par la revue *Équinoxe*; « AIDS in France », codirigé par Boulé et Murray Pratt, et publié en 1998 par la revue *French Cultural Studies*; ou encore le livre collectif *Littérature et sida, alors et encore*, publié aux Éditions Brill en 2016.

Du côté de la littérature française portant sur la syphilis, on dénombre deux monographies qui lui sont exclusivement consacrées, soit *Syphilis: essai sur la littérature française du XIX^e siècle*, publié en 1982, où Wald Lasowski disserte, dans un style plutôt lyrique, sur une immense diversité de textes littéraires traitant de la « Grande Vérole », mais aussi de toutes les pratiques considérées abjectes au XIX^e siècle, telles que la

prostitution. Plus récemment, dans *The Language of Disease: Writing Syphilis in Nineteenth-Century France*, publié en 2020, Wilson prône une approche rigoureusement contextualisée de la syphilis, et soutient en conclusion : « Le langage a été un aspect négligé de la maladie, mais une étude sur une maladie dans un pays à une époque particulière ne fournit que la fondation d'un examen plus englobant, et dont le besoin est urgent, du cadre linguistique de la maladie et du corps malade, de même que de ses répercussions sociales, politiques, éthiques et médicales⁷⁵ ». À l'instar des études plus « archéologiques » sur la littérature du sida par Spoiden et Boulé, l'ouvrage de Wilson offre effectivement une fondation épistémique solide sur laquelle s'appuyer, non pas pour fermer sur eux-mêmes les langages maladifs et « sur » les maladies, mais plutôt pour les ouvrir de manière plus englobante à d'autres maladies et à d'autres époques. Car si la syphilis et le sida sont considérés comme des maladies de toutes les frontières, il semble illogique de strictement circonscrire leur critique dans un seul cadre nosographique, linguistique et historique. Les puissances performatives de la syphilis et du sida ont ceci en commun qu'elles mettent à mal les frontières tant organiques, discursives que spatiotemporelles. Dès lors, une approche esthétique des vécus maladifs ancrée dans les sensations et leur déroute, combinée à des ouvertures anachroniques sous forme de liens avec des éléments ne relevant pas de « leur présent », semble non seulement pertinente, mais essentielle pour saisir la force entropique syphilitique et sidéenne.

Certes, la syphilis et le sida ont fait l'objet de critiques littéraires approfondies, d'une exploration rigoureuse et détaillée de leurs contextes respectifs de naissance et de création. En revanche, même s'ils ont radicalement remis en question la notion de Progrès et l'avancée linéaire du temps en devenant des théâtres de survivances phobiques envers l'Autre, peu d'ouvrages critiques se sont attardés à explorer les brèches dans les frontières spatiotemporelles entre ces deux fléaux fin-de-siècle, et plus particulièrement les anachronismes auxquels les sujets qui en font l'expérience sont confrontés. Le critique Caron a cependant mis en lumière, dans *AIDS in French culture: Social Ills, Literary Cures*, publié en 2001, un parallèle très important entre la construction médi-

75. S. Wilson, *The Language of Disease*, op. cit., p. 133. Citation originale : « *Language has been a much-overlooked aspect of disease, but one study of one disease in one country at one particular time provides only the foundation for a more encompassing, and urgently needed, examination of the linguistic framing of disease and the diseased body, and its social, political, ethical and medical repercussions* ».

cale de l'homosexuel à la fin du XIX^e siècle et la formation des discours homophobes ayant essaimé durant la crise du sida, à la fin du XX^e siècle. Ce livre donne à penser que les conséquences de la crise du sida, loin d'être toutes nées de son propre contexte, trouvent leurs origines dans un passé qui n'est pas mort et qui survit, encore à ce jour, dans les relents misogynes, xénophobes et homophobes de certains discours culturels et sociétaux. Toujours dans une perspective visant à cerner l'expérience et la performativité de ce qui ne meurt pas, de ce qui survit à travers les sens ou hante les psychés, Ross Chambers a signé en 2004 un ouvrage important intitulé *Untimely Interventions: Aids Writing, Testimonial, And The Rhetoric Of Haunting*, dans lequel il explore les leviers esthétiques, stylistiques et rhétoriques à travers lesquels des « obscénités » – entendues comme ces phénomènes que l'on tente d'occulter du social – frappent à la porte de l'actualité qui tente de leur tourner le dos, comme ce fut le cas durant la crise du sida.

Le *queer* : pour relier les survivances singulières des esthètes

Afin de comparer les survivances esthétiques et anachroniques dont le duc des Esseintes et le narrateur Guibert font l'expérience, le *queer* semble être un fil d'Ariane tout indiqué. Loin d'être un concept théorique cristallisé au tournant des années 1990, le *queer* investit la puissance performative de différents devenir-autres, de plusieurs processus de différenciation, à rebours des normes des temps présents dont ils émergent pour se déployer. Certes, le *queer* en tant que théorie et mot d'ordre activiste est né durant la crise du sida, et particulièrement aux États-Unis, dans le sillage des travaux précurseurs de la critique de Lauretis qui affirme, dans son texte fondateur « Queer Theory » :

Un front commun ou une alliance politique des hommes gais et des lesbiennes (je parle généralement, bien sûr, et non d'amitiés personnelles) est rendu possible, et en effet nécessaire, aux États-Unis aujourd'hui, par l'urgence nationale du sida et le contrecoup institutionnel envahissant contre les queers de tous les sexes⁷⁶.

76. T. de Lauretis (1991), *Queer Theory... op. cit.*, p. V. Citation originale : « *A common front or political alliance of gay men and lesbians (I am speaking generally, of course, not of personal friendships) is made possible, and indeed necessary, in the United States today by the AIDS national emergency and the pervasive institutional backlash against queers of all sexes* ».

Si l'on suit de Lauretis et plusieurs autres critiques, le sida aura participé à la formation d'un « front commun » des queers pour la défense de leurs droits, front commun qui allait prendre la forme de nombreuses actions performatives visant à heurter directement le social, qu'il s'agisse de manifestations, de coups d'éclat publics ou de spectacles à grand déploiement.

Dans une perspective plus littéraire, le *queer* ne serait pas un concept à plaquer sur des œuvres, mais plutôt une approche inductive cherchant à mettre en relief les singularités des textes, à ne pas les aplanir par une approche théorique déductive et normative. Selon Judith Butler faisant l'apologie d'Eve Kosofsky Sedgwick : « [...] la performativité *queer* nous amène à examiner non seulement comment une certaine théorie des actes de discours s'applique aux pratiques *queer*, mais encore dans quelle mesure ces pratiques *queer* [*queering*] sont elles-mêmes des moments définitionnels de la performativité⁷⁷ ».

Une perspective queer sur *À Rebours* et l'œuvre guibertienne devra donc s'ancrer dans l'analyse de leurs performativités, c'est-à-dire les façons par lesquelles ces textes littéraires dépassent les normes de leurs époques pour faire exister des êtres, des décors et des concepts singuliers, à travers un travail esthétique tout aussi singulier de leur langage. Il ne s'agira donc pas d'identifier ce qui est queer dans les textes, mais de montrer comment les corps et les décors deviennent queers, par le truchement de différents mouvements de déviations et de contestations performatives des normes de leurs temps respectifs.

Pour une approche heuristique hospitalière aux ambivalences et aux anachronismes

Les fins du XIX^e siècle et du XX^e siècle, par la force entropique de leur pandémie respective et l'exacerbation des résurgences phobiques et archaïques qu'elles entraînent, ne sauraient être considérées comme des contextes historiques stables et fermés sur eux-mêmes. La contamination et la contagion représentent des vecteurs privilégiés de peurs de l'Autre. Elles font trembler les conceptions – des corps, des langages, des savoirs – de ces deux époques ; elles désorientent leurs approches heuristiques à travers la montée en incertitude qu'elles propulsent.

77. Judith Butler (2009), *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* (trad. par Charlotte Nordmann), Paris, Éditions Amsterdam, p. 227.

La mouvance entropique et incertaine de ces deux fins de siècle défait la primauté de leur présent. Elle met en pièce la conception linéaire de l'Histoire et la disperse dans un chaos spatiotemporel où l'Antiquité et les temps bibliques cohabitent en creux de l'actuel qui, au fond, se révèle n'être qu'apparence, illusion. Afin d'être fidèle aux caractéristiques incontournables de ces deux fins de siècles, il semble indispensable de ne pas les cristalliser dans une approche épistémique déductive et temporellement opaque, mais plutôt d'oser incorporer une approche inductive embrassant ces dynamiques chaotiques, ainsi que les tremblements des concepts qui (re)mettent les savoirs en question et en mouvement, au lieu de les résoudre, de les fixer dans un temps donné.

Il s'agirait donc d'adopter une approche heuristique hospitalière aux ambivalences et aux anachronismes des contextes de contamination et de contagion, propres aux pandémies de syphilis et de sida. Une approche ouverte à accueillir le caractère « obscène » – non pas au seul sens de « choquant » pour la pudeur, mais aussi au sens de ce qu'on tente d'occulter du présent – des phénomènes de survivances qui dérangent l'ordre établi par leur mouvance anormale, anachronique.

Pour la critique Isabelle Rieusset-Lemarié, les termes « contamination » et « contagion » ont été entraînés, depuis leurs origines, dans un processus pernicieux de péjoration qui les a subrepticement transformés, au fil des siècles, en mots strictement négatifs. Cette péjoration langagière aurait eu raison de la cohabitation sémantique ambivalente au cœur de ces termes, de la coexistence originaire, en leur sein, de pendants signifiants à la fois positifs et négatifs. En effet, « la signification littérale du mot contagion [n'est] autre qu'un doublet étymologique du terme contact, formé du même préfixe et du même radical latin *tangere* qui veut dire toucher⁷⁸ ». Cependant, la signification première du terme contagion, se rapportant donc à un contact qui n'était pas nécessairement négatif, aurait « été occultée par des siècles de culture occidentale qui ont rendu peu à peu ce terme quasi synonyme de contamination dans la plupart de ses emplois⁷⁹ ». Ainsi, plutôt que de flotter dans l'ambivalence sémantique – ni positive ni négative – relevant d'un contact entre deux entités, quelles qu'elles soient, le mot contagion se

78. Isabelle Rieusset-Lemarié (1992), *Une Fin de siècle épidémique : essai*, Arles, Actes Sud, p. 24.

79. *Ibid.*

serait vu inexorablement associé « au mal en général et à la maladie en particulier⁸⁰ ».

Ce processus dépréciatif à l'œuvre dans le langage serait le résultat d'un « refoulement de la nature réversible de la contagion⁸¹ », lequel aurait entraîné une confusion inopportune dans l'usage contemporain des termes « contamination » et « contagion », comme s'ils étaient tous deux des synonymes péjoratifs associés exclusivement à l'infiltration et à la propagation de maux et de maladies, à la fois dans les corps humains et dans les corps sociaux. À titre d'exemple, le *Litttré* précise que l'étymologie de « contaminer » emprunte au latin « *contaminare* » signifiant « souiller par un contact⁸² », tandis qu'en 1215, la connotation négative du terme avait déjà pris de l'ampleur pour devenir « souiller par un contact impur⁸³ ». Du côté du terme « contagion », le *Dictionarium Latinogallicum* de Robert Estienne définit, en 1538, « *contagio, contagium* » comme un « attouchement dommageable et dangereux⁸⁴ », tandis qu'en 1596, le terme était déjà très étroitement lié aux maladies infectieuses, voire synonyme de « peste⁸⁵ ». Dans tous les cas de figure, les termes « contamination » et « contagion » sont issus de la racine latine *tangere*, soit toucher, contact tactile ayant sournoisement dévié, porté par la peur de l'Autre et de la maladie dont il serait le vecteur, vers une performativité négative d'« influence pernicieuse⁸⁶ ».

La syphilis et le sida sont deux maladies inoculables et sexuellement transmissibles, possédant des étiologies épidémiologiques bien distinctes. La syphilis, aussi appelée « Grande Vérole » et « Mal de Naples⁸⁷ » en référence à l'épidémie napolitaine de 1494, est une maladie vénérienne « dont l'agent pathogène est [la bactérie] *Treponema pallidum*⁸⁸ [tréponème pâle] », tandis que le sida, le syndrome d'immuno-déficience acquise, n'est pas à proprement parler une maladie, mais un

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

82. Étymologie de « contaminer » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/contaminer>. Consulté le 23 janvier 2021.

83. *Ibid.*

84. Étymologie de « contagion » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/contagion>. Consulté le 23 janvier 2021.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*

87. Voir à ce titre l'ouvrage de Claude Quétel (1986). *Le Mal de Naples : Histoire de la syphilis*. Paris : Seghers.

88. Article « Syphilis » dans Marcel Garnier et Jacques Delamare (1999), *Dictionnaire des termes de médecine : Le Garnier Delamare*, Paris, Maloine, p. 781.

« ensemble de manifestations observées depuis 1979 et liées à l'infection de l'organisme par un rétrovirus de la sous-famille des *Lentivirinae*, le VIH ou virus de l'immunodéficience humaine⁸⁹ ». Les origines de cette maladie et de ce syndrome se singularisent à la fois par la nature de leurs agents pathogènes respectifs, mais aussi par les espaces-temps d'où elles proviennent. La syphilis se propage en Europe à partir de la Renaissance dans le contexte des « Grandes explorations⁹⁰ » et des campagnes militaires, tandis que le sida trouve ses origines dans l'apparition du VIH-1 « dans le bassin du Congo dans les années 1920⁹¹ », alors que le « virus d'immunodéficience simienne » (VIS) qu'il était se serait transmis du primate à l'humain.

Certes, les origines de ces deux maladies sont éminemment complexes du point de vue épidémiologique. Il ne s'agira pas d'en dégager les vérités scientifiques, géographiques et historiques, mais plutôt de contextualiser les manières par lesquelles, lors des fins des XIX^e et XX^e siècles, elles ont provoqué l'émergence de survivances, d'obscénités et d'anachronismes ; autant de phénomènes performant à rebours de la « vérité historique » des corps humains, langagiers et sociaux qu'une conception linéaire et unidimensionnelle du temps convoite.

Même si la survivance est un phénomène fragile, fuyant et désorientant, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman trouve dans la formule suivante une conception éloquente de sa nature : « ce qui survit d'un peuple de fantômes⁹² ». Cette expression trouve des échos manifestes dans les travaux de Chambers, particulièrement dans *Untimely Interventions*, où le critique plaide pour un accueil des « fantômes » qui, par leurs diverses influences sur les corps et les langages, tentent de détourner notre attention éprise d'actualité vers les « obscénités » frappant à notre porte, depuis différentes strates de l'Histoire. Chambers propose, « [plutôt] que de tenter d'apaiser les fantômes, il serait mieux de s'intéresser à toutes les obscénités, passées et présentes,

89. Article « Sida », *Ibid.* p. 748.

90. Les marins espagnols de l'équipage de Christophe Colomb seraient en partie responsables de la propagation de la syphilis à Naples, en 1494.

91. https://fr.wikipedia.org/wiki/Syndrome_d%27immunod%C3%A9ficience_acquise#Origine. Consulté le 30 novembre 2020 et citant : N. R. Faria, A. Rambaut, M. A. Suchard *et al.*, « The early spread and epidemic ignition of HIV-1 in human populations », *Science*, vol. 346, 2014, p. 56-61.

92. G. Didi-Huberman (2002), *L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 41.

qui frappent à la porte de la culture pour attirer l'attention [...]»⁹³. Il s'agirait non pas d'exclure les survivances fantomatiques de la culture contemporaine, mais plutôt de trouver des moyens de leur ouvrir les portes de notre présent, de cohabiter avec elles, même si elles troublent l'actualité.

Chambers invite en quelque sorte à établir avec les fantômes un protocole d'hospitalité, faisant écho au protocole de cohabitation que défend Rosello dans des contextes de contamination et de contagion. Car la contamination ne serait pas à considérer « comme l'opposé de la pureté ou de la santé, mais comme un contact, capable du meilleur et du pire, entre les êtres, entre les formes de vie, entre les formes de pensée⁹⁴ ». Il s'agirait ainsi, face aux survivances fantomatiques du passé qui tentent de se frayer un chemin dans notre présent, de s'ouvrir à une multitude de différents protocoles de cohabitation avec elles ; à des rapports à la (re)découverte qui ne craignent ni les ambivalences ni les anachronismes, mais qui les embrassent, au contraire, qui font corps avec ces phénomènes déroutants.

En outre, lorsque Chambers évoque les « obscénités » des fantômes et hantises, en matière d'écriture du témoignage sur différentes expériences du sida, il ne tombe pas dans le piège sémantique des termes « contamination » et « contagion », lequel tendait à les cantonner à leur signification négative *de facto*, plutôt qu'à les laisser osciller, trembler dans l'ambivalence de la mise en contact qu'ils évoquent étymologiquement. En effet, Chambers conçoit plutôt les obscénités des fantômes et de leurs survivances comme des phénomènes occultés, pour plusieurs raisons, par la culture actuelle et dominante. Roland Barthes, dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, affirme dans l'entrée sur « l'obscène de l'amour » que « [tout] ce qui est anachronique est obscène⁹⁵ ». Barthes en rajoute, soutenant que « l'Histoire est répressive, [qu'elle] nous interdit d'être inactuels⁹⁶ ». Pour le sémiologue, l'obscénité serait ainsi

93. Ross Chambers (2004), *Untimely Interventions: Aids Writing, Testimonial, And The Rhetoric Of Haunting*, University of Michigan Press, p. 35. Citation originale : « *Rather than attempting to lay the ghosts, it would be better to attend to all the obscenities, past and present, that knock for attention—in part through witnessing writing—at culture's door. Even better, to try to conceive what it would mean to open the door to them.* »

94. M. Rosello, « Contamination et pureté : pour un protocole de cohabitation »... *op. cit.*, p. 11.

95. Roland Barthes (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, p. 210.

96. *Ibid.*

synonyme d'inactualité, et relèverait de tout phénomène qui « choit hors du temps intéressant⁹⁷ ». En cela, par son écart vis-à-vis des normes productives actuelles, l'obscénité serait à rapprocher d'un phénomène queer qui, sur le plan langagier et esthétique, serait inextricablement lié à ce que Chambers appelle un problème de « figuration ». Selon le critique, le problème des phénomènes obscènes – et par extension des survivances queers et des fantômes – s'ancrerait dans les difficultés nombreuses à « énoncer l'imprononçable⁹⁸ », ou encore, à « dire l'indicible ».

C'est précisément à ce problème que l'écriture du témoignage tenterait de remédier, en trouvant des moyens d'ouvrir la porte aux fantômes, à leurs cortèges de survivances obscènes parce qu'anachroniques. Le critique invite à poursuivre l'œuvre de (re)symbolisation des obscénités, ces phénomènes survivants qui (re)performent, de manière à la fois symptomatique et dialectique, des résurgences de l'Autrefois dans le Maintenant. Car l'écriture du témoignage ne relèverait pas d'une « pratique descriptive (qu'elle soit historique ou fictionnelle)⁹⁹ », mais d'une « pratique symbolique¹⁰⁰ » cherchant à détourner l'attention du lectorat de ce qui est soi-disant intéressant actuellement, pour la « [rediriger] vers l'obscène, ce qui, dans la culture, est autrement culturellement occulté : connu mais non reconnu, ou, si vous voulez, "occulturé"¹⁰¹ ». Chambers parle de l'écriture du témoignage comme d'une pratique symbolique puisant sa force performative non pas dans la stabilisation factuelle et la description objective, mais dans la désorientation sensible, la redirection de notre attention vers ce qui « choque » le temps présent et qui, par conséquent, l'anachronise, comme autant de symptômes de survivances s'entrechoquant dans le corporel, le culturel et le spatio-temporel.

En cela, l'écriture du témoignage inviterait à accueillir les survivances, à les incorporer et à en faire l'expérience, plutôt qu'à les craindre. Aussi, même si le genre littéraire des œuvres huysmansienne et guibertienne n'est pas univoque, puisqu'elles mêlent des éléments

97. *Ibid.*

98. R. Chambers, *Untimely Interventions... op. cit.*, p. 35. Citation originale : « *Uttering the Unstable* ».

99. *Ibid.* Citation originale : « *descriptive practice (whether historical or fictional)* ».

100. *Ibid.* Citation originale : « *symbolic practice* ».

101. *Ibid.*, p. 35-36. Citation originale : « [...] *redirecting it toward the obscene, that in culture, which is otherwise culturally occulted: known but not acknowledged, or if you will, "occultured"* ».

de la biographie des auteurs à un travail esthétique de transformation fictionnelle et fantasmatique de la réalité, ces deux œuvres complexes accueillent à plus d'un titre, par les expériences et performances qu'elles mettent en scène, des phénomènes symptomatiques de survivances survenant à la surface des corps, des langages, des décors et des espaces-temps. Huysmans et Guibert, de même que le personnage de Des Esseintes et celui du narrateur Guibert, semblent embrasser cette invitation – anachronique? intemporelle? obscène? – à l'hospitalité pour les fantômes, à «ouvrir la porte», comme l'exprime Chambers, aux symptômes de survivances qu'ils ressuscitent et animent, qu'ils (re)symbolisent et font danser à travers le temps.

CHAPITRE I

Survivances queers des esthètes

Au début de son essai *Survivance des lucioles*, publié en 2009, Didi-Huberman tisse un lien entre « la misérable “gloire” des damnés¹ » scintillants dans les ténèbres de « L'Enfer² » de Dante, et la danse des lucioles, virevoltant dans la nuit, qui semblent faites « de la matière survivante – lumineuse, mais pâle et faible, souvent verdâtre – des fantômes³ ». Pour le philosophe et historien de l'art, la danse des lucioles, spectacle étrange et inquiétant, mettrait en mouvement des « fulgurations figuratives⁴ » survivant dans les ténèbres, à la fois réelles, spatiotemporelles et poétiques.

Pier Pablo Pasolini – mythique écrivain, poète, journaliste, scénariste et réalisateur italien – s'inspire directement de ces êtres nocturnes dans son « *Articolo delle lucciole* », publié l'année de son assassinat, en 1975. Selon Didi-Huberman, « Pasolini l'a répété des années durant, mais encore parce que nous pouvons chaque jour en faire l'expérience – que la danse des lucioles, ce moment de grâce qui résiste au monde de la terreur, est la chose la plus fugace, la plus fragile qui soit⁵ ». Plus qu'un phénomène strictement biologique, cette danse lumineuse donnerait aussi à expérimenter le mouvement des corps vulnérables dans l'espace et le temps, vacillant aux limites du visible et de la vie. Elle donnerait à penser la survivance au travers de la déchirure historique et la

1. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 10.

2. Première partie de trois de *La Divine comédie*, composée par Dante entre 1303 et 1321, et dont les deux parties suivantes sont respectivement « Le Purgatoire » et « Le Paradis ».

3. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 11.

4. *Ibid.*, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 21.

désorientation spatiotemporelle qu'elle sous-tend. Se déroulant la nuit, dans l'obscurité, cette danse performerait des survivances qui palpitent d'un « principe espérance⁶ » au cœur duquel « l'Autrefois rencontre le maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque forme pour notre Avenir lui-même⁷ ».

La survivance est ainsi une expérience performative à la fois esthétique et spatiotemporelle ; un spectacle au cœur duquel le corps ressent les mouvances et métamorphoses perpétuellement à l'œuvre au plus profond de la fragilité des êtres. Les lucioles symboliseraient une survivance qui n'est ainsi ni stable ni fixe, mais plutôt étincelante, à la fois émouvante et mouvementée. À travers leurs éclats sporadiques, elles donnent à (re)penser la survivance comme un principe performatif où les disparitions fatales se transmutent en apparitions figurales, où les êtres s'animent non pas malgré, mais grâce à leur fragilité, grâce à leur mort à petit feu, dans les yeux du poète qui les regarde, le corps de l'esthète qui les ressent.

Puissances affectives et symboliques des symptômes de survivances

Même si elles semblent connoter une certaine notion de « rédemption » et de « (ré)apparition » face au mourir en cours, ou après la mort effectivement advenue, les survivances ne relèvent pas d'une foi théologique ou d'un processus de salvation. En contrepoint des traditions religieuses, « [l]es survivances, elles, ne concernent que l'immanence du temps historique : elles n'ont aucune valeur rédemptrice. Et quant à leur valeur révélatrice, elle n'est jamais que lacunaire, en lambeaux : symptomale, pour tout dire⁸ ». Les survivances seraient ainsi à expérimenter au regard de leur performativité symptomatique, laquelle « nommerait ce complexe mouvement serpentin, cette intrication non résolutive, cette non-synthèse⁹ » entre les corps, les langages, les images et les espaces-temps.

Les symptômes permettraient d'expérimenter les survivances comme de perpétuelles (ré)incorporations passionnelles et figuratives du temps ;

6. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 51.

7. *Ibid.* Didi-Huberman syntonise ici la pensée de Walter Benjamin, et plus précisément sa conception de l'image dialectique.

8. *Ibid.*, p. 71.

9. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante... op. cit.*, p. 274.

comme des manifestations performatives au « cœur du corps et du temps¹⁰ » qui, d'une part, réinjectent de l'affect dans l'Histoire et, d'autre part, réinscrivent le pathos dans sa distension temporelle. La survivance ne relève donc pas d'une esthétique posée, à la beauté tout apollinienne et lissée, mais plutôt d'une esthétique chaotique et entropique, dont les symptômes émergent et essaient comme des « "formes affectives primitives" du dionysiaque selon Nietzsche¹¹ ». Les survivances sont donc à ressentir dans la puissance affective et figurative des symptômes, et donc, sont indissociables d'une esthétique résolument organique. La performativité stylistique et symbolique des survivances s'ancre dans l'organicité des êtres, sensibles et vulnérables, qui leur (re) donnent vie à travers l'émergence, même la plus fugace, de leurs différents symptômes, heureux comme douloureux. Les survivances sont à ressentir comme les œuvres symptomatiques des corps fragiles, qui se meuvent et s'émeuvent dans l'espace et dans le temps. En cela, elles permettent de transformer l'impasse nihiliste de la mort, de la maladie et de la destruction, en force motrice de (re)création, en puissance à la fois expérimentale et phénoménale.

Les survivances ressurgissent de manière sporadique à travers les symptômes des corps, mais aussi des décors qui les entourent. Elles se manifestent de plusieurs façons dans les œuvres huysmansienne et guibertienne. Le célèbre songe du duc des Esseintes, devant son cortège de fleurs monstrueuses, est éloquent à ce titre :

Tout n'est que syphilis, songea des Esseintes, l'œil attiré, rivé sur les horribles tigrures des Caladiums que caressait un rayon de jour. Et il eut la brusque vision d'une humanité sans cesse travaillée par le virus des anciens âges. Depuis le commencement du monde, de pères en fils, toutes les créatures se transmettaient l'inusable héritage, l'éternelle maladie qui a ravagé les ancêtres de l'homme, qui a creusé jusqu'aux os maintenant exhumés de vieux fossiles !

Elle avait couru, sans jamais s'épuiser à travers les siècles ; aujourd'hui encore, elle sévissait, se dérobaient en de surnois souffrances, se dissimulant sous les symptômes des migraines et des bronchites, des vapeurs et des gouttes ; de temps à autre, elle grimpait à la surface, s'attaquant de préférence aux gens mal soignés, mal nourris, éclatant en pièces d'or, mettant, par ironie, une parure de sequins d'almée sur le front des pauvres diables,

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

leur gravant, pour comble de misère, sur l'épiderme, l'image de l'argent et du bien-être!

Et la voilà qui reparaissait, en sa splendeur première, sur les feuillages colorés des plantes! (AR, 176)

Ce passage culte d'*À Rebours* met en scène de manière patente la symptomatologie à la fois organique et symbolique de la syphilis, en tant que puissance performative « en perpétuelles métamorphoses¹² » à travers l'espace et le temps. La syphilis est une force incontrôlable, impossible à contenir dans un seul corps, une seule figure, un seul temps. Elle est un processus non seulement maladif de souffrances, mais esthétique de survivances. Elle permet de ressentir organiquement des phénomènes symptomatiques primitifs, « depuis le commencement du monde » (AR, 176), qui ressurgissent à la faveur de différentes crises à la surface des corps et de la Nature qui, même lorsqu'ils paraissent sains, ne sont pas moins « travaillés » en creux par son éternel labeur. Dans ce passage, la syphilis métamorphose sa symptomatologie biologique en une symbolisation onirique qui n'est pas abstraite, mais incorporée, matérialisée dans la vision sensible de Des Esseintes. Dans les yeux de l'esthète névrosé, la syphilis brise les frontières de sa nosographie vénérienne et se propage, puissance impénitente et implacable, en fulgurations défiguratives de survivances organiques.

Environ un siècle après la syphilis, le sida attaque à son tour les corps de manière fulgurante, au gré d'un bris des frontières immunologiques incapables d'empêcher l'essor et l'avancée de divers symptômes et « maladies opportunistes ». Certes, dans la littérature de la crise du sida en général, et dans l'œuvre guibertienne en particulier, la symptomatologie des maladies opportunistes liées au VIH – telles que « la toxoplasmose, la pneumocystose, la cryptococcose, l'infection à CMV (cytomégalovirus), le sarcome de Kaposi, l'infection à mycobactéries¹³ » – n'est pas décrite de manière aussi flamboyante et fabuleuse, ostentatoire et hyperbolique que dans le songe de Des Esseintes. Loin de là. Dans l'expérience de Guibert, la symptomatologie sidéenne semble néanmoins se rapprocher de la performativité des survivances esquissée jusqu'à présent, du moins si l'on se penche sur le passage suivant d'*À l'Ami*:

12. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 53.

13. <https://www.sidaction.org/glossaire/maladies-opportunistes>. Consulté le 15 octobre 2021.

Je l'ai compris comme ça, et je l'ai dit au docteur Chandi dès qu'il a suivi l'évolution du virus dans mon corps, le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer. (AA, 17)

Suivant cette conception guibertienne, le sida ne serait pas « une maladie », mais un processus à la fois organique et symbolique qui rend les frontières du corps perméables. Ce corps, dès lors, n'est pas seulement attaqué par le monde extérieur, mais aussi pris d'assaut de l'intérieur de lui-même, par les puissances de destruction et de dévoration qu'il contenait déjà, les forces fatales en sursis qui le « travaillaient » déjà en silence. À l'instar de la syphilis selon des Esseintes, mais par une forme littéraire diamétralement différente, le sida selon Guibert semble lui aussi survenir d'une symptomatologie organique et symbolique de survivances. Comme son écriture l'exprime, le sida détruit les frontières du corps et dynamise la résurgence de phénomènes esthétiques – en ce qu'ils sont expérimentés par les sens – qui pulvérisent l'unité du moi et de son espace-temps, pour les entraîner dans de multiples métamorphoses. La « bête » libérée par le sida n'était ni morte, ni absente, ni extérieure au corps. Elle était seulement « en cage », temporairement enfermée dans un silence fragile de santé.

Désorientation symptomale des corps et des espaces-temps

Dans *Qu'est-ce que le contemporain*, le philosophe Giorgio Agamben affirme : « Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret [...] »¹⁴. Tandis que Walter Benjamin dialectise l'image en la distendant dans « la relation de l'Autrefois avec le Maintenant »¹⁵, laquelle n'est pas de nature strictement temporelle, mais aussi « figurative »¹⁶, Agamben participe également à agiter l'Histoire par l'entremise de rencontres fortuites entre ses différentes spatiotemporalités.

14. Giorgio Agamben (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Payot & Rivages, p. 34.

15. Walter Benjamin (2006), *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (éd. par Rolf Tiedemann, trad. par Jean Lacoste), Paris, Édition du Cerf, p. 479.

16. *Ibid.*

La littérature et l'art rendent sensibles ces chocs de différents espaces-temps, dans le sillon de la dialectisation benjaminienne et de la symptomatologie warburgienne. À partir de ces mises en relation à la fois philosophiques et esthétiques, il devient possible de penser les survivances comme des sortes de « montages temporels¹⁷ », qui dérivent de la pensée de Benjamin quand il affirme, dans son *Livre des passages* : « Les grandes constructions de l'histoire s'édifient en reprenant le principe du montage : découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total¹⁸ ».

Les montages temporels de la survivance approfondissent de manière fulgurante chaque instant vécu, participent de la démultiplication symptomatique des anachronismes dans chaque expérience singulière de la disparition, du mourir qui en est sans doute l'expérience la plus universelle qui soit. « [C]haque période est tissée de son propre nœud d'antiquités, d'anachronismes, de présents et de propensions vers le futur¹⁹ », si bien que la survivance « impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation²⁰ ». La survivance « est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*²¹ ». En cela, la survivance, dont le symptôme est la force tant motrice que (dé)figuratrice, ne saurait contribuer à orienter le savoir historique, à le cristalliser dans une seule époque. Au contraire, elle permettrait l'expérimentation d'une désorientation inéluctable par l'entremise de phénomènes organiques et esthétiques qui dialectisent, différencient et singularisent chacun des instants composant l'Histoire collective, comme les histoires intimes.

L'entreprise huysmansienne d'*À Rebours* met en scène le « montage » à la fois majestueux, mythique et monstrueux du château de Fontenay par des Esseintes, l'alter ego de Huysmans. À l'image de l'antihéros, ce montage est multiple, métamorphique : il se densifie au gré d'une accumulation mirobolante d'objets, de livres, d'œuvres d'art et d'artifices qui, plutôt que de refermer le lieu sur lui-même et cloîtrer le corps, les animent d'une virtualité infinie de chocs temporels. Fontenay devient en quelque sorte le théâtre d'une valse où les anachronismes dansent

17. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 60.

18. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle...* *op. cit.*, p. 477.

19. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 85.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

ensemble dans un désordre paradoxal, car minutieusement apprêté et organisé. La puissance performative des survivances – symptomatiques, esthétiques, historiques – expérimentées par des Esseintes à Fontenay ne relève pas d'une anarchie pure et simple, mais d'un aménagement de l'anarchie à des fins sensationnelles de survie. Par exemple, plutôt que de s'embarquer sur un navire et parcourir les océans, il se blottit dans une « cabine dont le désordre apprêté, dont la tenue transitoire et l'installation comme temporaire correspondaient assez exactement avec le séjour passager qu'il y faisait » (AR, 94). Cette cabine permet à l'esthète d'effectuer « un voyage au long cours » (AR, 94) dont le mouvement spatiotemporel « n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent » (AR, 94). Ainsi, le mouvement, pour des Esseintes, n'est pas de l'ordre d'un déplacement dans l'espace, mais de celui d'un désordre approfondi du temps. L'Autrefois et le souvenir ne sont pas choses du passé, ils sont symptômes de survivances à ressentir dans le (dé)montage temporel du présent, dans l'accès de chaque instant vécu aux altérités temporelles qui font palpiter le désordre archaïque en eux.

Chez Guibert, le désordre et la désorientation du corps et de l'espace-temps sont également manifestes dans de nombreux endroits de son œuvre. Le désordre est pour Guibert un principe paradoxal d'organisation et de progression du récit : « (C'est souvent en désordonnant le récit qu'on le fait progresser) » (MA, 477), écrit-il dans son journal, reprenant *À l'Ami*, lorsque le narrateur réalise « que la progression naît du désordre » (AA, 62). Le désordre en tant que principe de progression ne se manifeste pas seulement dans un contexte de séropositivité chez Guibert, mais préside déjà, bien avant sa contamination, aux différents montages, à la fois imbriqués et parallèles, de sa vie et de son écriture. Tandis que Didi-Huberman propose de penser les survivances suivant les différents « *montages temporels*²² » qu'elles donnent à ressentir, et que Benjamin affirme que l'Histoire se construit suivant « le principe du montage » permettant de « découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total²³ », Guibert fait de sa vie comme de son écriture un montage temporel où se démultiplient et s'enchevêtrent différentes chronologies. Il écrit dans le *Mausolée des amants* :

22. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 60.

23. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle...* op. cit., p. 477.

Reprendre les choses de ce journal, comme une seconde chronologie parallèle – les mélanger, sans couture apparente – et une chronologie intime, avec ses amorces de récits entremêlés aux épisodes plus évidents, plus tranchés. De la sensation et de l'événement. (MA, 384)

Des survivances symptomatiques et esthétiques résonnent dans cette entrée de journal intime. En effet, Guibert semble y incanter tacitement les pensées d'un des Esseintes dans sa cabine au « désordre apprêté » (AR, 94). De fait, il cherche à rendre sensible l'entremêlement des anachronismes s'entrechoquant dans le cœur chaotique de son corps comme de son écriture. Il ne donne jamais à lire uniquement le présent, mais aussi à ressentir les multiples temporalités de son corps à travers différents montages temporels de son écriture. En cela, une lueur de Des Esseintes flamboie furtivement entre ces lignes de Guibert : son corps organique et scriptural y devient une cabine où cohabitent moult temps, tel un Fontenay incorporé, bien à lui, un rapport intime aux anachronismes qui le font voyager au long cours.

Quand des Esseintes et Guibert ressentent les symptômes d'une histoire fantomale

Dans les différentes pièces du château de Fontenay, des Esseintes et son cortège de fantômes écrivains, poètes, dessinateurs et peintres cohabitent à plus d'un titre. Ces fantômes proviennent d'espaces-temps aussi éloignés que divers, et ne sont pas nécessairement tous morts au moment de la claustration de l'esthète, à la fin du XIX^e siècle. Cependant, des Esseintes les admire et les accueille à demeure dans toutes ses intériorités – corporelle, psychique, domestique – du fait qu'il les considère tous comme des êtres profondément inactuels, des êtres dont le génie n'est pas de leur temps. L'antihéros accueille dans le giron esthétique décalé de Fontenay des créateurs géniaux tels que les poètes de la Décadence latine, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Jules Barbey D'Aureville, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, Jan Luyken, Odilon Redon, Gustave Moreau et bien d'autres. Le personnage névrosé se désidentifie de lui-même et de son époque à travers le génie de ces êtres dont les rapports esthétiques au monde dépassent les bornes du présent et des normes actuelles de leur art. Par exemple, des Esseintes estime que Moreau « franchissait les limites de la peinture » (AR, 137) et qu'à travers ce passage, le « peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles » (AR, 133). Au

sujet des dessins de Redon, il se délecte de leur esthétique « en dehors de tout » (AR, 141), apte à faire survenir à ses yeux et à sa psyché des souvenirs sensibles, des survivances hallucinantes d'autrefois. Les dessins de Redon entraînent des Esseintes hors de toutes ses frontières – sensorielles, psychiques, spatiotemporelles – comme autant de fantômes fantasques le possédant et le déposédant de lui-même.

Ces dessins étaient en dehors de tout; ils sautaient, pour la plupart, par-dessus les bornes de la peinture, innovaient un fantastique très spécial, un fantastique de maladie et de délire.

Et, en effet, tels de ces visages, mangés par des yeux immenses, par des yeux fous; tels de ces corps grandis outre mesure ou déformés comme au travers d'une carafe, évoquaient dans la mémoire de Des Esseintes des souvenirs de fièvre typhoïde, des souvenirs restés quand même des nuits brûlantes, des affreuses visions de son enfance. (AR, 141)

Moreau, Redon, ainsi qu'une panoplie d'autres écrivains et artistes agissent comme des survivances obscènes en ce qu'ils détournent la sensibilité de Des Esseintes de son présent, qu'ils l'anachronisent en des fusées de sensations (dé)figuratives.

Un siècle plus tard et au seuil de la mort, Guibert survivra également au centre de la danse des « écrivains morts » autour de lui. Même dans ses moments de solitude et de désespoir, Guibert n'est jamais seul. Il danse parmi les fantômes d'écrivains cultes, lesquels entraînent son corps sensible et son écriture dans les émotions et les mouvements de leurs survivances. Guibert relate, dans *L'Homme au chapeau rouge*, publié à titre posthume en 1993, que :

[p]endant ce temps les travées circulaires de la bibliothèque tournoyaient autour de moi en me lançant de temps à autre, éclairé par l'espace bleu azuré qui encerclait l'Afrique sur la mappemonde, un nom d'écrivain sur une tranche de livre qui me ramenait tout son monde, et des mondes fraternels. Les écrivains morts faisaient la ronde autour de moi, une sarabande où ils m'entraînaient gentiment en me tirant par la main, le tourbillon de mes fantômes chéris: Tchekhov, Leskov, Babel, Boulgakov, Dostoïevski, Soseki, Tanizaki, Stifter, Goethe, Musil, Kafka, Ungar, Walser, Bernhard, Flaubert, Hamsun...²⁴

24. H. Guibert (1992), *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 85. (Désormais HCR dans le texte).

D'un point de vue méthodologique, et devant la tâche virtuellement impossible de répondre de manière univoque, dans cette sarabande de survivances, aux questions « [q]u'est-ce qu'un symptôme? De quoi est-il symptomatique²⁵? », Chambers plaide pour une approche heuristique qui serait, elle aussi, symptomatique: « L'attribution du statut de symptôme peut-elle, en elle-même, à l'occasion, appeler une interprétation symptomatologique²⁶? » Une telle approche heuristique implique non pas d'analyser les œuvres de manière passive, mais de tenter activement de faire émerger les maux en mouvement sous leur surface, en incorporant les chocs spatiotemporels qui surviennent entre leurs lignes. Chambers a pour cela une formule aussi laconique qu'éloquente: « Comment activer, comment rendre présente, la hantise²⁷ ». Bien que la survivance et la hantise soient des concepts qui s'entremêlent, les analyses comparatives des œuvres de Huysmans et de Guibert seront davantage axées sur les survivances, qui s'expérimentent surtout par l'entremise de symptômes sensoriels plutôt que par des symptômes psychiques, qui seraient davantage le lot des hantises. Certes, il ne sera pas possible de strictement les isoler les unes par rapport aux autres. Il ne saurait y avoir de survivances et de hantises « pures » et imperméables, ou encore de corps sensibles séparés de leur psyché, et réciproquement.

Dans son essai *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Lee Edelman affirme que le « *sinthome* » – orthographe archaïque du « symptôme » et que mobilise Lacan – « atteste de la singularité de l'existence du sujet, de la manière particulière dont chaque sujet parvient à nouer ensemble les ordres du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel²⁸ ». Plus qu'un signe clinique dont le milieu médical aurait la chasse gardée, le symptôme serait, selon Edelman, le détournement queer du symbolique tel qu'imposé par la logique dominante :

Bien qu'il fonctionne comme condition nécessaire de l'engagement du sujet dans la réalité symbolique, le *sinthome* refuse la logique symbolique qui détermine l'échange de signifiants; il n'admet aucune traduction de sa

25. R. Chambers, *Untimely Interventions...* op. cit., p. 109. Citation originale: « What is a symptom? Of what is it symptomatic? ».

26. *Ibid.* Citation originale: « Can the attribution of symptom-status itself call, on occasion, for a symptomatological interpretation? ».

27. *Ibid.* Citation originale: « How to activate, how to presence, the haunt. »

28. Lee Edelman (2004), *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press, p. 35. Citation originale: « [...] speaks to the singularity of the subject's existence, to the particular way each subject manages to knot together the orders of the Symbolic, the Imaginary, and the Real. »

singularité et n'est donc porteur d'aucune signification, se rappelant que c'est par l'écrit que le sens se défait²⁹.

Pour Edelman, le symptôme relève d'une expérience équivoque au cœur de laquelle le symbolique, l'imaginaire et la réalité s'enchevêtrent non pas pour construire le sens de manière stable et linéaire, mais pour le désagréger, pour le désorienter. Le symptôme défait tous les sens dans la collision des symboles, des réalités vécues et des imaginations individuelles et collectives.

C'est cette perspective symptomatique et symbolique, au confluent du corporel, de l'imaginaire et du réel, qui permettra de cerner les survivances à l'œuvre chez Huysmans et Guibert, convaincu que la recherche littéraire relève non pas d'une consolidation de savoirs statiques, mais d'un acte de (re)création, de (re)mise en mouvement des sensations et des sens, à même leur décomposition et leur désorientation mutuelles.

Devenirs queers : désirs d'altérités et mouvements de différenciations relationnelles

Dans les puissances affectives et symboliques des symptômes de survivances, de même que dans la désorientation sensorielle et spatio-temporelle qu'elles entraînent, il y a certes une force de tension qui perturbe l'ordre établi. Les symptômes de survivances dynamisent en effet différents devenirs-autres où les corps, décors et espaces-temps se décalent par rapport aux normes de leur présent. En cela, ces devenirs-autres se rapprocheraient des devenirs-queers, au sens où ils relèvent aussi de mouvements de différenciations relationnelles par rapport à l'ordre normatif établi. « Rendre les choses queers, c'est certainement déranger l'ordre des choses³⁰ », soutient notamment la critique féministe Sara Ahmed. Tandis que Deleuze déclare que l'« écriture [littéraire] est inséparable du devenir³¹ », « mais un devenir-autre de la langue, une minoration de langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de

29. *Ibid.* Citation originale : « *Though it functions as the necessary condition of the subject's engagement of Symbolic reality, the sinthome refuses the Symbolic logic that determines the exchange of signifiers; it admits no translation of its singularity and therefore carries nothing of meaning, recalling in the letter as the site at which meaning comes undone.* »

30. S. Ahmed, *Queer Phenomenology*... *op. cit.*, p. 161. Citation originale : « *To make things queer is certainly to disturb the order of things.* »

31. Gilles Deleuze (2013), « La littérature et la vie », dans *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 11.

sorcière qui s'échappe du système dominant³²», Ahmed avance au sujet du devenir-queer :

Ce qui me fascine le plus dans ce récit du « devenir queer », c'est que l'étrangeté qui semble résider quelque part entre le corps et ses objets est aussi ce qui donne vie à ces objets et les fait danser. [...] C'est ainsi que la phénoménologie offre un angle queer – en faisant vivre les objets dans la « perte » de leur place, dans l'échec de rassembler les choses pour les garder à leur place³³.

Le *queer* serait ainsi à comprendre comme un « mouvement en devenir », un phénomène non pas seulement sexuel – bien qu'il le soit aussi –, mais perceptuel, qui à la fois déroute et décontextualise les sensations. Le propos d'Ahed suggère que le devenir-queer relèverait d'un phénomène esthétique, puisque perçu par les sens, entraînant les sujets et les objets dans des danses hors des sentiers battus par toutes les normes. Le *queer* ne sert donc pas à qualifier ou classer ce qui est hors normes, mais plutôt à embrasser ce qui devient hors normes, à parler des mouvements de métamorphoses faisant dériver les sujets et objets hors de ce qu'ils « sont », les différenciant de l'ontologie qu'on voudrait leur imposer.

Dans son essai *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, la critique américaine Elaine Showalter mène une analyse du court roman de Robert Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, publié en 1886, soit deux ans après *À Rebours*. Dans son analyse, la critique souligne que la demeure de Jekyll est qualifiée par Enfield, le cousin du notaire Gabriel John Utterson qui enquêtera sur l'étrange cas de dédoublement maléfique du docteur, de « *Blackmail House*³⁴ », et que celle-ci se situe sur la « *Queer Street*³⁵ ». Ces deux expressions renvoient de manière tacite à l'homophobie britannique de la fin du XIX^e siècle, mais aussi aux menaces – « *blackmail* » signifie « *chantage* » en français – que les hommes suspectés de s'adonner à cette

32. *Ibid.*, p. 15.

33. S. Ahmed, *Queer Phenomenology...* *op. cit.*, p. 163-165. Citation originale : « *What is so compelling to me about this account of "becoming queer" is how the strangeness that seems to reside somewhere between the body and its objects is also what brings these objects to life and makes them dance. [...] This is how phenomenology offers a queer angle – by bringing objects to life in their "loss" of place, in the failure of gathering to keep things in their place* ».

34. Elaine Showalter (2010), *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago Press, p. III.

35. *Ibid.*

abjection subissaient communément. Cependant, près d'un siècle avant d'être devenu un terme incontournable des études culturelles, gaies et lesbiennes en Occident, le *queer* servait aussi communément à désigner tout ce qui est bizarre, irrégulier et suspect. Le caractère étrange et inquiétant du *queer* a précédé son usage contemporain servant à qualifier la différence et la singularité sexuelles, tout en les englobant en tant que pratiques tordues et obscures, voire effrayantes et aliénantes. Showalter rappelle à juste titre que « la signification homosexuelle de "queer" est entrée dans l'argot anglais dès 1900³⁶ », mais qu'avant ce tournant sémantique, le terme renvoyait à tout ce qui était « bizarre », « étrange » et « sombre », de même qu'à tout ce qui connotait un certain dédoublement, à la fois sournois et suspect³⁷.

Au XIX^e siècle, et donc bien avant sa mobilisation pour une théorisation culturelle de la différence sexuelle, le *queer* était aussi une manifestation esthétique embrassant la déviance, voire la laideur et l'abject, pour en faire un art affranchi d'un modèle essentialiste et idéal du « Beau ». Dans son texte portant sur l'Exposition universelle de 1855, Baudelaire semble expliquer de manière anachronique comment le *queer* n'est pas « le Beau », mais comment il le singularise, le différencie perpétuellement de son essence qui, au fond, n'existe pas. « Queer » ne serait pas un terme théorique, mais un « mouvement de travers » donnant ses sensations et ses apparences particulières à l'esthétique. Baudelaire analyse :

J'irai encore plus loin, n'en déplaise aux sophistes trop fiers qui ont pris leur science dans les livres, et, quelque délicate et difficile à exprimer que soit mon idée, je ne désespère pas d'y réussir. Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique³⁸.

En le pensant de manière anachronique avec Baudelaire, le *queer* ne relève plus seulement d'une théorisation de la différence sexuelle, mais plus largement d'affects et de sensations, d'un mouvement insufflant

36. *Ibid.*, p. 112. Citation originale : « *the homosexual significance of "queer" had entered English slang by 1900* ».

37. *Ibid.*

38. « Exposition universelle 1855 », dans Charles Baudelaire (2004), *Œuvres complètes* (éd. par Michel Jamet), Paris, Laffont, p. 724.

sa singularité à l'expérience esthétique, ni plus ni moins, d'un souffle vital de l'art.

Le *queer* est un désir d'altérité procréateur d'art.

Baudelaire continue son plaidoyer en parlant de « cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini³⁹ », laquelle ne pourrait « jamais être gouvernée, amendée, redressée, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète, sans danger de mort pour l'art lui-même⁴⁰ ». De même, le *queer* ne replie pas les sujets et les objets sur leurs « vérités », mais agit en quelque sorte comme l'expérience relationnelle de révélations, celles de singularités palpitant en tout être et en toute chose. Le *queer* est une expérience esthétique de phénomènes bizarres non pas en eux-mêmes, mais « par l'idée qu'ils révèlent à la langue⁴¹ », par le germe d'une pensée hors normes qu'ils ensemencent dans les corps, dans les arts, dans les langages et dans les espaces-temps.

De manière relativement anachronique, il devient ainsi possible d'aborder le *queer* au-delà de l'anti-normativité sexuelle contemporaine à laquelle il est communément associé dans la critique. Comme le souligne à juste titre Rachel Mesch, dans son essai *Before Trans: Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, publié en 2020 : « nous pensons une variété de comportements du passé à travers la lentille du féminisme, longtemps avant que le mouvement n'ait existé ; nous parlons de queerness même avec la connaissance que les gens des siècles précédents ne se pensaient pas *gay* ou *straight*⁴² ». Cela revient à soutenir que le *queer*, même s'il est un concept théorique contemporain, peut mettre en lumière des processus anti-normatifs du passé – qu'ils soient sexuels ou non – et ce même s'ils n'étaient pas appréhendés dans les mêmes termes à l'époque.

Certes, la dimension sexuelle demeure d'une grande importance dans la critique queer. Cependant, la perspective queer à travers laquelle les œuvres de Huysmans et de Guibert seront explorées et comparées ne

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. Rachel Mesch (2020), *Before Trans: Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, Stanford, California, Stanford University Press, p. 9. Citation originale : « we think about various behaviors in the past through the lens of feminism, long before the movement existed ; we speak of queerness even with the knowledge that people in earlier centuries did not think of themselves as gay or straight ».

sera pas uniquement celle du sexe déviant des normes. Elle embrassera plusieurs mouvements de devenir hors normes, différentes relations de singularisation à soi et au monde, qui perturbent tous les ordres établis, notamment corporels et spatiotemporels, tout en remettant en question les rapports à la vie, à la maladie, et à la mort.

Corps queers : genres, sexualités, sensations, perceptions, apparences

Le devenir-queer en tant que déviance hors normes déstabilise les genres, les sexualités, les perceptions et les apparences des corps. Son mouvement permet aux corps de se dégager de la cristallisation de ces dimensions par les discours dominants qui les déterminent. Dans son canonique *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, publié pour la première fois en 1990, Butler soutient que « [ce] sont les catégories de sexe qui donnent à ces traits innombrables une signification sociale et une unité⁴³ ». Dans la perspective de la philosophe, le *queer* permettrait aux corps de s'affranchir par l'action et le langage, voire par le langage comme action⁴⁴, des « régime[s] épistémique[s] historiquement contingent[s]⁴⁵ » tendant à leur imposer leur unité signifiante. Par la puissance du langage, le *queer* réactive la force de tension des différents devenirs du corps, en cours ou potentiels, à travers une déviation perceptuelle et relationnelle de son « être ici présent », voire à travers une négation (re)créative de ce dernier.

En effet, le devenir-queer va jusqu'à se déployer dans la négation de l'« être » en l'attirant vers sa différence, vers ce qu'il n'est pas (encore). Ahmed écrit : « Le devenir confirme le non-être à travers la manière dont il prolonge la surface même de l'être vers ce qu'il n'est pas⁴⁶ ». Devenir-queer impliquerait ainsi un mouvement contestataire mené par des corps sensibles et perceptifs, une dénonciation par leurs sensations et leurs langages des discours et des pratiques tentant de les immobiliser dans un « état d'être » restrictif et normatif.

43. J. Butler (2006), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. par Cynthia Kraus), Paris, La Découverte, p. 227.

44. Butler soutient : « Le pouvoir qu'a le langage de travailler sur les corps est à la fois la cause de l'oppression et le chemin pour en sortir. » *Ibid.*, p. 230.

45. *Ibid.*, p. 227.

46. S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 128. Citation originale : « *Becoming confirms nonbeing through how it extends the very surface of being toward that which is not it* ».

À de multiples égards, et même si le terme *queer* n'apparaît pas dans les œuvres huysmansienne et guibertienne, le corps de Des Esseintes et celui du narrateur Guibert dévient des normes sexuelles, organiques et perceptuelles. Par exemple, à la fin du XIX^e siècle, devant l'apparition de caractéristiques masculines chez la saltimbanque Miss Urania, des Esseintes en vient à fantasmer pour lui-même le processus inverse d'effémination :

Peu à peu, en même temps qu'il l'observait, de singulières conceptions naquirent ; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en [Miss Urania] ; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle ; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme.

Alors, de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes ; à se regarder, à laisser agir l'esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte. (AR, 188)

À la fin du XX^e siècle, même s'il est soi-disant un homme homosexuel, Guibert possède aussi une identité sexuelle équivoque, mouvante. Par exemple, dans ses ébats avec son jeune amant Vincent, il se ressent aussi devenir, tel un des Esseintes interchangeant de corps sexué avec Miss Urania, une femme se faisant prendre par son amant :

À un moment il était couché sur moi, il avait saisi mes jambes pour les coincer sur ses épaules, il a chuchoté : « Cambre-toi. » C'était impossible d'avoir une crampe, j'étais devenu un contorsionniste. Il gémissait, il était à l'intérieur, il a cherché ma bouche, sa langue est rentrée, j'avais l'impression d'être la femme qu'il baisait⁴⁷.

Chez Guibert, cette ambivalence sexuelle ira croissant à mesure que le sida prendra possession de son corps, jusqu'à le faire dévier non pas de l'hétéronormativité, mais plutôt de l'homonormativité. À la fin de sa

47. H. Guibert (2010 [1989]), *Fou de Vincent*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 12. (Désormais FV dans le texte.)

vie, « Guibert vire sa cuti⁴⁸ » – expression populaire désignant communément un changement d'orientation sexuelle – et alors qu'il dévie de sa norme homosexuelle, il devient (de plus en plus) queer.

Le devenir-queer des corps de Des Esseintes et de Guibert – en tant que personnage de ses écrits – s'étend également à leurs sensibilités et à leurs perceptions qui, dans différentes scènes, se dérèglent, se décalent de ce qu'ils devraient normalement ressentir. Leurs corps sont pour ainsi dire « en désordre ». Dans sa « Préface écrite vingt ans après le roman », Huysmans s'interroge sur la nature des maux inassignables à une seule définition désagréant le corps de son antihéros : « Quels sont les tenants et les aboutissants de cette maladie peccamineuse, dans quelle proportion s'atténue la responsabilité de l'être atteint dans son âme d'une sorte de possession qui vient s'enter sur le désordre de son malheureux corps ? » (AR, 59). Le désordre fondamental du corps de Des Esseintes stimule son devenir-queer, sa déviance dans diverses altérités perceptuelles. Le désordre corporel est un mouvement dynamique dotant le corps d'une force d'attraction et de répulsion, d'un désir de devenir ce qu'il n'est pas.

Chez Guibert, le désordre de son corps le fait devenir objet mouvementé de désir non seulement d'altérités, mais de l'Autre attiré par sa mouvance. Il écrit, dans le *Mausolée des amants* : « Car tu as besoin de savoir que mon corps circule pour qu'il t'excite, pour que tu veuilles le recaptiver... » (MA, 71). Ce n'est pas « d'être » que le corps attise le désir, qu'il excite. C'est plutôt de perpétuellement circuler, de toujours se défilier de « sa place » et donc, peut-être, de devenir-queer, que le corps demeure désirable non seulement sur le plan sexuel, mais aussi perceptuel et virtuel : en permettant au corps de percevoir des sensations inusitées, d'imaginer des façons inédites d'être au monde. En cela, le devenir-queer semble rejoindre les aspirations que Foucault exprime dans son canonique entretien « De l'amitié comme mode de vie », offert au magazine *Gai Pied* en 1981 :

Le problème n'est pas de découvrir en soi la vérité de son sexe, mais c'est plutôt d'user désormais de sa sexualité pour arriver à des multiplicités de relations. Et c'est sans doute là la vraie raison pour laquelle l'homosexualité n'est pas une forme de désir, mais quelque chose de désirable. Nous avons

48. H. Guibert (1991), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 260. (Désormais PC dans le texte.)

donc à nous acharner à devenir homosexuels et non pas à nous obstiner à reconnaître que nous le sommes⁴⁹.

Dans cet entretien, Foucault ne cherche pas à normaliser l'homosexualité, à lui octroyer une place stable dans l'ordre établi. Au contraire, il cherche à célébrer son caractère « de travers » dans le social, et non à en faire « l'idée d'une grande fusion communautaire⁵⁰ ». L'homosexualité, pour Foucault, dynamise une mouvance oblique dans les normes socio-culturelles, un devenir-queer, de travers, qui est une expression que le philosophe n'utilise pas en 1981, mais que son propos néanmoins sous-entend : « L'homosexualité est une occasion historique de rouvrir des virtualités relationnelles et affectives⁵¹ », selon Foucault, et l'homosexuel, par sa position « en biais » dans la communauté, et « les lignes diagonales qu'il peut tracer dans le tissu social permettent de faire apparaître ces virtualités⁵² ».

C'est ainsi que nous pouvons appréhender les corps queers de Des Esseintes et de Guibert : comme des occasions non pas historiques, mais anachroniques, « de rouvrir des virtualités relationnelles et affectives » ; des façons inédites, en biais des normes socioculturelles présentes et dominantes, de percevoir les corps et les mondes – les leurs et les nôtres – et de les habiter.

Espaces-temps queers : désorientations, danses et désastres

« Devenir-queer » serait indissociable d'un mouvement de « désorientation », c'est-à-dire d'une déviation ou d'un détournement de l'orientation attribuée *a priori* entre les sujets et les objets. « La désorientation peut être décrite ici comme le “devenir oblique” du monde, un devenir qui est à la fois intérieur et extérieur⁵³ », et qui donne aux sujets et aux objets un nouvel angle de perspective dans et envers le monde qu'ils habitent. Devenir-queer est un mouvement de déplacements des corps et des langages qui n'est pas le point culminant d'une quête identitaire

49. « De l'amitié comme mode de vie » (entretien avec R. de Ceccaty, J. Danet et J. Le Bitoux), *Gai Pied*, n° 25, avril 1981, p. 38-39, dans M. Foucault (2008), *Dits et écrits* 2, Paris, Gallimard, p. 163.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p 162. Citation originale : « *Disorientation could be described here as the 'becoming oblique' of the world, a becoming that is at once interior and exterior [...]* ».

et téléologique – qu'elle soit d'ordre sexuel ou politique –, mais qui semble plutôt agir comme une danse désirante où le soi se différencie toujours en moult altérités ; une performance relationnelle hors normes jamais achevée, où la fin explose en de multiples virtualités.

Cette danse queer se rapprocherait en cela de la danse des lucioles survivant dans la nuit, puisqu'elle ne tire pas sa force vitale de la construction des corps et de la consolidation des sensations et des savoirs, mais plutôt des éléments qui désagrègent leur unité artificielle, et qui apparaissent grâce à leur déformation, leur déviation et leur disparition. Dans son essai publié en 2013, la philosophe Judith Halberstam affirme que « [d]ans certaines circonstances, échouer, perdre, oublier, défaire, ne pas être à la hauteur, ne pas savoir peuvent en fait offrir des façons plus créatives, plus coopératives, plus surprenantes, d'être au monde⁵⁴ ».

Halberstam plaide pour une réhabilitation des pouvoirs (re)créateurs inhérents à l'expérience queer de l'échec, « [pouvant] être un style, pour citer Quentin Crisp, ou une manière de vivre, pour citer Foucault⁵⁵ ». L'échec serait en quelque sorte une occasion de créer des scénarios alternatifs à ceux du succès, largement associés à l'hétéronormativité, à la domination de l'autre et à la productivité capitaliste dans notre société contemporaine. Pour faire écho décalé à Chambers et à Barthes, nous pourrions affirmer que l'actualité considère l'échec comme « obscène », en ce qu'il fait apparaître des pans de la culture que la société aimerait ne pas voir, garder « occulturés », pour reprendre l'expression de Chambers. « Et bien que l'échec s'accompagne d'un ensemble d'affects négatifs, tels que la déception, la désillusion et le désespoir, il offre aussi l'occasion d'utiliser ces affects négatifs pour percer des ouvertures dans la positivité toxique de la vie contemporaine⁵⁶ », affirme Halberstam en une formule invitant, entre les lignes, à créer de nouveaux styles de vie à partir de la crise, à faire de l'expérience du désastre une création hors normes et hors de son temps.

54. Judith Halberstam (2013), *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, p. 2-3. Citation originale : *Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world.*

55. *Ibid.*, Citation originale : *« can be a style, to cite Quentin Crisp, or a way of life, to cite Foucault ».*

56. *Ibid.*, p. 3. Citation originale : *« And while failure certainly comes accompanied by a host of negative affects, such as disappointment, disillusionment, and despair, it also provides the opportunity to use these negative affects to poke holes in the toxic positivity of contemporary life ».*

Cette perspective queer de (re)création de soi grâce au pouvoir de l'échec est à mettre en relation avec la danse des survivances, en ce qu'elle semble aussi « élever [la] chute [de l'expérience] à la dignité, à la “beauté nouvelle” d'une chorégraphie, d'une invention de formes⁵⁷ », ainsi que Didi-Huberman l'exprime à la suite de Benjamin. Ces « formes » nouvelles ou inventées ne sont pas simplement esthétiques et plastiques, corporelles et discursives. Elles sont aussi spatiotemporelles. Elles permettent de vivre dans des « temporalités étranges⁵⁸ », détachées des horaires communs, ainsi qu'Halberstam l'affirme dans son essai *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, publié en 2005. Le temps queer, ou, si l'on considère l'espace indissociable du temps, la spatiotemporalité queer, ne relèverait donc pas seulement d'une identité sexuelle minoritaire, mais aussi d'un mode de vie décalé, excentré, en biais dans la culture majoritaire et dominante, rejoignant alors le « commentaire de Foucault dans “De l'amitié comme mode de vie” selon lequel “l'homosexualité est menaçante pour les gens en tant que ‘mode de vie’ plutôt que comme mode de sexualité”⁵⁹ ».

De manière similaire à la survivance, le *queer* relève donc d'un style permettant d'habiter le monde dans des envers inactuels et des contrepoints relationnels de la vie, lesquels ne sont pas ceux de la destruction ou de la mort arrivée, mais bien d'une « altertemporalité » émergeant dans l'expérience du mourir en tant que (re)devenir. Avec son article « Masculinité et altertemporalité dans *J'apprends l'allemand* de Denis Lachaud », Caron définit l'altertemporalité comme « un pur jeu relationnel de singularités qui finit par former un tout jamais totalisable⁶⁰ ». Suivant le critique, « [la] trace, la survie et la survivance, le fantomatique, l'inquiétante étrangeté freudienne – tout ce qui relève d'un refus ou d'une incapacité à rester confiné [...] à sa place dans le temps – sont autant de marques d'une temporalité qui bouleverse la succession⁶¹ ». L'altertemporalité posséderait donc un caractère fonciè-

57. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 109.

58. J. Halberstam (2005), *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, p. 1. Citation originale: « *strange temporalities* »

59. *Ibid.*, Citation originale: « *Foucault's comment in “Friendship as a Way of Life” that “homosexuality threatens people as ‘way of life’ rather than as a way of having sex”* »;

60. D. Caron (2008), « Masculinité et altertemporalité [...] », op. cit., p. 184.

61. *Ibid.*

rement « désordonné, dérangé et dérangeant, jamais identitaire parce que jamais en phase avec lui-même⁶² ».

Cette conception relationnelle, singulière et jamais totalisable du temps, qui ne s'aligne pas sur son déploiement linéaire, mais qui procède au contraire à de multiples désordres, dérangements et décalages par rapport à sa chronologie normale et normative, est certes à rapprocher d'une conception queer du temps ou, mieux, d'un « temps queer ». Dans son article, Caron mentionne à juste titre les positions de deux critiques queers contemporains importants, Halberstam citée précédemment, mais aussi, Edelman, cité dans la section sur le caractère symptomatique des survivances. Il précise aussi, de concert avec Halberstam, que « la temporalité queer a à voir avec des modalités sociales plus vastes que la soudaine prise de conscience de l'absence d'avenir⁶³ », engendrée par la crise du sida. En effet, tandis qu'Halberstam parle de « l'art queer de l'échec » non pas comme d'une destruction nihiliste, mais comme d'une opportunité antipositiviste de (re)création de soi et du monde, elle abonde dans le même sens au sujet de la destruction apparente de l'avenir causée par cette crise. Elle précise que même si le temps queer a émergé là, il ne « concerne pas que la compression et l'annihilation ; il offre aussi une potentialité d'une vie non scriptée par les conventions de la famille, de l'héritage et de l'éducation des enfants⁶⁴ ». Les temporalités queers permettraient aux sous-cultures qui les inventent, en font des réalités alternatives, « de croire que leur futur peut être imaginé selon des logiques en dehors de ces marqueurs paradigmatiques de l'expérience de la vie – nommément, la naissance, le mariage, la reproduction et la mort⁶⁵ ». Les temporalités queers auraient, de même, « émergé de manière plus évidente dans les littératures produites en lien avec l'épidémie du sida⁶⁶ », tandis que les perspectives de futur, notamment dans les communautés touchées, déjà marginalisées, devenaient de plus en plus précaires, opaques, incertaines. Plutôt que de taire et d'éteindre ces communautés dans la résignation,

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

64. J. Halberstam, *In a Queer Time and Place*, op. cit., p. 2. Citation originale : « *is not only about compression and annihilation ; it is also about the potentiality of a life unscripted by the conventions of family, inheritance, and child rearing* ».

65. *Ibid.*, Citation originale : « *to believe that their futures can be imagined according to logics that lie outside of those paradigmatic markers of life experience—namely, birth, marriage, reproduction, and death* ».

66. *Ibid.*, Citation originale : « *emerged most obviously in the literatures produced in relation to the AIDS epidemic* ».

dans un désespoir nihiliste, la crise aurait plutôt stimulé la création de temporalités alternatives, d'espaces-temps queers au cœur desquels des possibilités de survie singulière, d'autres modes de vie, pouvaient être non seulement imaginés, mais vécus.

Il s'agit ainsi d'investir le *queer* non seulement comme un rapport hors normes au sexe, aux identités et aux orientations sexuelles, mais aussi à l'Histoire, au déroulement linéaire et univoque du temps dans l'espace. Au plus fort de la pandémie de syphilis au XIX^e siècle, les assauts bactériens mettent eux aussi à mal l'Histoire. En plus des survivances des mythes de décadence qui désorientent la fin du siècle, la Grande Vérole échappe à toute tentative d'historicisation ou de stabilisation de ses origines par sa force entropique. Wald Lasowski soutient :

Car si l'impatience conduit le XIX^e, de remonter aux sources du mal pour mieux le maîtriser, *Syphilis* appose enfin sa griffe dès le début de son histoire. Histoire « impossible », qui se présente elle-même « sous des formes si variées et si multipliées » qu'elle nous invite à choisir parmi d'innombrables incipit⁶⁷.

La Grande Vérole détraque le temps de la fin du XIX^e siècle, l'entraîne dans une altertemporalité désordonnée, voire un temps queer, anachronique, où la chronologie historique est renversée sens dessus dessous, où la fin et le commencement sont en constante fuite.

Ainsi, les désastres pandémiques ont-ils un double impact sur l'espace-temps. Certes, ils entraînent leurs sujets dans une désorientation étourdissante allant parfois jusqu'à leur faire perdre de vue toute vision d'avenir, mais de manière corollaire ils déploient aussi des potentialités, des possibilités de (se)recréer dans une altertemporalité, des contretemps queers à rebours des doxas du présent, mais qui pourtant le traversent en biais.

La littérature a le pouvoir de retourner les forces entropiques du désastre contre lui-même, et de profiter de l'implosion de l'Histoire pour survivre dans des temporalités alternatives, dans un désordre queer et procréateur d'espaces-temps inédits. Huysmans, Guibert et leurs personnages respectifs se désordonnent dans leurs rapports à l'espace-temps, mais ils désordonnent activement aussi l'espace-temps lui-même. Dans son article sur l'altertemporalité, Caron s'appuie sur

67. P. Wald Lasowski, *Syphilis*, op. cit., p. 18-19.

l'approche historique queer de la critique Carolyn Dinshaw⁶⁸ pour affirmer que « le but est d'investir le temps de manière à le déranger, [à] le désordonner, [à] l'altérer dans son principe⁶⁹ ». Plus précisément, le critique argumente qu'une approche queer du temps et de l'histoire implique de « créer des communautés en établissant des liens affectifs avec le passé⁷⁰ », en « [substituant] la simultanéité à la séquence et la boucle au déroulement⁷¹ », voire à investir de plain-pied « la coexistence de ces différents modes⁷² ». À maints égards, les œuvres huysmansienne et guibertienne incorporent ce principe d'altération de l'Histoire, non seulement par les expériences syphilitiques, névrotiques et sidéennes qu'elles mettent en scène, mais aussi en dotant leurs protagonistes du pouvoir manifeste de survivre dans les contrepoints anachroniques de leur désordre, dans les blessures sans début ni fin de leur désastre.

Mourir queer : pulsions de mort, rationalité du mourir, mourir en œuvres d'art

Une approche queer du temps – ou, mieux encore, l'expérience incorporée du temps queer – est indissociable d'une certaine pulsion de mort. Il s'agit là de l'argument central d'Edelman dans son essai *No Future*, où le critique propose de considérer le *queer* au-delà de ses (in)fortunes politiques, en l'embrassant en tant que pulsion de mort non seulement du corps, mais aussi du social et du temps, dans leur tension commune vers un avenir qu'il démantèle, déränge et désordonne. Edelman argumente que « le fait queer atteint sa valeur éthique précisément dans la mesure où il accède [au lieu de la pulsion de mort de l'ordre social]⁷³ », qu'il accepte « son statut figural comme résistance à la viabilité du social, tout en insistant sur l'enchevêtrement inextricable d'une telle résistance de toute structure sociale⁷⁴ ».

68. Pour théoriser son approche, Caron recourt à l'ouvrage de Carolyn Dinshaw. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham: Duke University Press, 1999.

69. D. Caron, « Masculinité et altertemporalité dans *J'apprends l'allemand* de Denis Lachaud », *op. cit.* p. 183.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

73. L. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, *op. cit.*, p. 3. Citation originale : « *queerness attains its ethical value precisely insofar as it accedes to [the place of the social order's death drive]* ».

74. *Ibid.*, Citation originale : « *its figural status as resistance to the viability of the social while insisting on the inextricability of such resistance from every social structure* ».

Suivant ces considérations théoriques préliminaires sur le *queer*, en tant que mouvement relationnel à rebours des normes du sexe, des corps, de l'espace-temps et de l'Histoire, il apparaît pertinent de se demander si mourir pourrait relever d'un art queer. En effet, si mourir est un processus « relationnel » – au sens où l'entendent les critiques Enda McCaffrey et Steven Wilson dans leur article « Death and/as Relationality⁷⁵ » –, par lequel le sujet se (re)crée dans les différences à mesure que son être, son rapport aux autres et au temps se défait, peut-on affirmer que mourir est une expérience queer du corps et de la spatiotemporalité? Est-ce que l'expérience du mourir, malgré son caractère intemporel et universel, pourrait relever d'un art queer anachronique et inactuel de la différence? Au-delà du cadre de la différence sexuelle dans lequel il est communément cloisonné, le *queer* pourrait peut-être participer à éclairer une « danse désirante de la survivance », invitant les obscénités à valser ensemble sur la piste du présent, dans une chorégraphie chaque fois nouvelle et unique, comme chaque expérience de la mort.

Survivre en esthètes : perceptions sensorielles et sensibles des corps et des mondes

L'esthétique est d'abord un phénomène corporel, sensoriel et sensible. En effet, l'étymologie du terme « esthète » relève d'un emprunt au grec ancien « αἰσθητής, *aisthêtês* [signifiant] “qui perçoit par les sens”⁷⁶ ». Ainsi, avant que l'esthétique ne soit distendue par les débats philosophiques et artistiques sur les notions de « beau » et de « laid » – lesquelles dérivent « d'une conception transcendante du beau⁷⁷ » héritée de Platon –, ou encore sur la question subjective du « goût » qui « s'impose au XVIII^e siècle, avec Kant⁷⁸ », l'esthète était un substantif signalant une sensibilité purement sensorielle que la rationalité et l'intellectualisation n'avaient pas encore bridée. Conséquemment, l'esthète est avant tout un corps sensible : un être en chair et en os, composé de nerfs, de lymphes et de sang « qui perçoit par les sens », qui ne laisse pas les *a priori* de sa

75. Enda McCaffrey et Steven Wilson (2021), « Introduction : Death and/as Relationality », *L'Esprit Créateur* 61, n° 1, p. 1-12.

76. Étymologie du terme « esthète » : <https://cnrtl.fr/etymologie/esth%C3%A8te/> substantif. Consulté le 31 août 2021.

77. Article « Esthétique » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, et Alain Viala, dir. (2012), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 253.

78. *Ibid.*

rationalité – et encore moins de celle de son époque, qu'elle soit celle de Platon, de Kant ou de Baudelaire – refréner ou modérer les ardeurs de sa sensorialité ou de sa sensibilité.

Les soi-disant « excès » ou « dérèglements » de la sensibilité ont été, dans l'Histoire de l'art, de la littérature et de la médecine, autant objets de suspicions que sujets d'investigations. La considération du sensible est loin d'être univoque et linéaire, et encore davantage, peut-être, celle de « l'hypersensible ». La philosophe et critique littéraire Evelyne Grossman affirme qu'« [on] parle d'hypersensibilité ou d'hyperesthésie lorsque cette capacité sensorielle exacerbée, comme chez certains autistes, menace à tout moment de déborder un sujet incapable d'endiguer des intrusions extérieures perçues comme trop excitantes ou douloureuses⁷⁹ ». L'hypersensibilité relève ainsi d'une faculté d'un corps sans cesse « travaillé », voire « pénétré » par le monde extérieur, dont les stimuli d'une extrême diversité menacent de faire exploser ses frontières organiques, de le rendre « incapable d'endiguer » le chaos des « intrusions extérieures perçues » avec trop d'intensité. Le corps hypersensible ne contrôle pas ce qui l'influence. Il se laisse transpercer, traverser et transporter. Il va aussi jusqu'à incorporer l'esthétique dans ce qu'elle a d'extrême, c'est-à-dire qu'il est secoué de l'intérieur par l'extérieur qui l'assaille à un point tel que sa sensation risque de basculer dans la douleur, sa contemplation dans la cruauté. Au XIX^e siècle, l'hypersensibilité n'était certes pas une caractéristique revendiquée par les autorités dominantes, quelles qu'elles soient. Elle était plutôt le lot de l'Autre, du marginal, de la femme hystérique⁸⁰ ou de l'artiste efféminé. Grossman soutient, au sujet des hommes hypersensibles, et donc considérés comme étant efféminés, qu'ils « sont alors réputés appartenir à une espèce singulière et marginale, tolérée comme telle, celle des poètes et des artistes [...], en vertu peut-être de l'adage baudelairien : “Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie”⁸¹ ».

Le génie baudelairien auquel aspire des Esseintes, fondé sur le culte et la culture de la sensibilité du corps, devient plus qu'une simple caractéristique sensorielle, mais un moteur d'expérimentations et de

79. Evelyne Grossman (2017), *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 7.

80. *Ibid.*, « docteur Briquet évoque ainsi une “hyperesthésie hystérique” ; à la Salpêtrière, Jean-Marie Charcot imagine une “hyperesthésie ovarienne”. »

81. *Ibid.* La citation de Baudelaire est tirée de « Fusées », *Journaux intimes* (1887).

(re)créations esthétiques. Des Esseintes transforme son corps névrosé en véhicule heuristique et poétique, en matériau à la fois malléable et mortel de (re)créations et de savoirs. Grossman s'inscrit dans cette perspective quand elle soutient que « [l']hypersensibilité pourrait bien apparaître alors comme un outil d'analyse, un instrument de connaissance fine au service d'un mode de pensée subtil, aussi fragile qu'endurant [...] »⁸². Des liens se tissent ici entre l'hypersensibilité et la survivance, au sens où toutes deux relèvent d'une expérience corporelle de la fragilité et de la perte de contrôle. Les « “formes affectives primitives” du dionysiaque selon Nietzsche⁸³ » qui agitent le pathos dans *L'Image survivante* prennent également part au phénomène de l'hypersensibilité, par sa réhabilitation de la sensation et de l'affect dans l'expérience du monde. Grossman rapporte que, d'un point de vue littéraire et artistique, « [l']hypersensibilité assumée devient une arme [...] : un outil d'exploration critique du monde⁸⁴ », permettant de retrouver « la révolution radicale que Nietzsche imprime à la notion de sensibilité lorsqu'il postule que l'affectivité constitue la base de toute pensée⁸⁵ ».

Des Esseintes, même s'il n'est ni un écrivain ni un artiste, cultive sa sensibilité de manière obsessionnelle. Elle est sa principale intermédiaire avec le monde extérieur. Par exemple, lorsqu'il dresse le catalogue des couleurs potentielles avec lesquelles il couvrira les murs du château de Fontenay, son choix s'arrête sur l'orangé. Les raisons de ce choix ne sont pas seulement inhérentes aux seules propriétés de cette couleur, mais à sa capacité à attiser l'imagination, les rêves et les illusions des « gens aux pupilles raffinées, exercées par la littérature et par l'art » (AR, 86). Pour des Esseintes, il ne s'agit pas d'être effectivement un artiste, de produire des œuvres matérielles, mais de ressentir en artiste, de voir et d'explorer le monde par l'entremise de sa sensibilité, de ses potentiels sensoriels autant qu'affectifs. Huysmans relate à ce sujet :

À toutes, [des Esseintes] préférerait l'orangé, confirmant ainsi, par son propre exemple, la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique : à savoir, qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive. (AR, 86)

82. *Ibid.*, p. 8.

83. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit., p. 274.

84. E. Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 10.

85. *Ibid.*

Cette harmonie sensuelle s'installant entre « l'œil de celui d'entre eux qui rêve d'idéal, qui réclame des illusions, sollicite des voiles dans le coucher » (AR, 86) et le décor naturel ou artificiel qu'il dresse autour de lui, des Esseintes, à plus d'un titre, la convoite du côté de Baudelaire, poète qu'il vénère entre tous, parmi les sensations tournoyantes de son « Harmonie du soir », « valse mélancolique et langoureux vertige⁸⁶ », où « [l]e soleil s'est noyé dans son sang qui se fige⁸⁷... ».

Guibert aussi est, d'abord et avant tout, un esthète. Il fait de son corps sensoriel le matériau premier de son œuvre littéraire, photographique et vidéographique, mais aussi en embrassant les effets que la littérature et la peinture – qu'il ne pratique pas mais qu'il adore – ont sur sa sensibilité. Guibert confiera à Eribon, lors d'un entretien publié dans *Le Nouvel Observateur* en juillet 1991, que « la peinture [l]'a autant marqué que la littérature⁸⁸ », en évoquant l'aspect déterminant de l'esthétique de Francis Bacon dans l'écriture de *La Mort propagande*. Guibert ajoutera plus tard dans cet entretien que le désir de peinture est venu remplacer, à la fin de sa vie, son désir érotique. L'esthétique picturale a permis au désir guibertien de survivre à la mort de son érotisme. Il partage avec Eribon :

Et aussitôt après [*Le Protocole compassionnel*] j'ai commencé un autre livre. Je me disais : je veux me débarrasser du sida, je voudrais l'arracher. Malheureusement, ce n'est pas possible. Je voudrais que ça le devienne. J'aime la vie comme je ne l'ai jamais aimée. Je ne voulais plus prononcer le mot « sida » dans mes livres. Que ce ne soit plus le moteur de l'écriture. Alors c'est toujours le même personnage, il est toujours malade, mais pour oublier sa maladie il va vers la peinture. C'est ma passion. C'est peut-être un substitut à l'érotisme⁸⁹.

Les rapports de Guibert à la peinture, et plus largement à l'esthétique comme expérience corporelle et créatrice, le rendent apte à transformer et à transposer la réalité de son corps agonisant dans ses contrepoints fantasmagoriques et fictionnels. Le désir pictural, et, plus largement, le désir en tant que rapport esthétique au monde permet à Guibert de survivre. Tant au début qu'à la fin de son œuvre, la peinture devient

86. « Harmonie du soir » dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 35.

87. *Ibid.*

88. H. Guibert et D. Eribon, « Hervé Guibert et son double », op. cit.

89. *Ibid.*

pour lui promesses de (re)naissances et de survivances, à la fois pour son corps et pour son écriture.

Les symptômes de survivances, chez Des Esseintes et le narrateur/personnage Guibert, émergent de leurs expériences esthétiques et corporelles, c'est-à-dire à travers la performativité sensorielle de leurs corps sensibles. Les survivances en tant que phénomènes déchirant la surface visible des corps et des décors du présent, depuis les profondeurs du temps, ne relèvent pas d'abstractions psychiques, mais de matérialisations de sensations, d'idées, de figures et de réminiscences survivant à travers l'expérience du corps des esthètes. Cependant, ces survivances queers, car déviantes des normes du présent et inscrivant les esthètes de manière oblique dans le monde, ne se figent pas dans un seul corps ou dans un seul décor. Elles se transposent, suivant une dynamique désirante d'altérités et d'ailleurs, dans d'autres corps et dans d'autres décors. Par exemple, lorsque Guibert passe « [u]ne journée de touriste : l'après-midi [...] au Louvre avec Hans-Georg, le soir [...] sur la butte Montmartre avec F. » (MA, 148) où ils entrent « dans le Sacré-Cœur pour écouter une messe » (MA, 148). À la suite de ces visites, Guibert a « l'impression que [sa] vie manque d'espace, et de beauté » (MA, 148). L'assaille alors la « survivance de la sensation d'inanité », et Guibert songe : « cette beauté, toutes ces émotions que je peux prendre aux tableaux (David, Greuze, Delacroix...), je ne suis pas peintre, mais je pourrais bien les redistribuer ailleurs, différemment, dans d'autres actes, un jour » (MA, 148-149). Face au vide que la visite ouvre en lui, après l'avoir un instant comblé de beauté, Guibert s'anime d'un désir de transposer les émotions esthétiques qu'il a ressenties dans ces lieux, en d'autres objets qui ne sont pas les mêmes que ceux les ayant d'abord suscitées. Le corps esthète guibertien est apte, par la force de son désir, à transformer son émotion en œuvre littéraire ou autre, mais aussi à la décaler de sa source initiale dans l'espace-temps. Guibert déploie, en même temps qu'il fait dévier, les potentiels de sa sensation. Il la rend queer et la fait survivre ailleurs et autrement, à travers un même geste sensible.

De manière corollaire, le corps esthète et névrosé de Des Esseintes est aussi apte, précisément grâce à sa névrose, à transformer et à transposer ses sensations outre leurs sphères originales. Tandis que « le talent [de Gustave Moreau] le ravissait en de longs transports » (AR, 129), que « [t]oute l'ordure des idées utilitaires contemporaines, toute l'ignominie mercantile du siècle, étaient glorifiées en des pièces

[d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam] dont la poignante ironie transportait des Esseintes » (AR, 286), les sensations de l'antihéros ne restent jamais à leur place, au même titre qu'elles le déplacent, lui, par leur force suggestive incorporée. Ce pouvoir de transport esthétique, queer en ce qu'il décale les sujets du présent de leur expérience, est au centre de l'amour de Des Esseintes non seulement pour la littérature et pour l'art, mais, plus largement, pour les artifices dont ils sont à la fois la cause et la conséquence : « Ainsi ses tendances vers l'artifice, ses besoins d'excentricité, n'étaient-ils pas, en somme, [...] des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les Écritures » (AR, 160).

Les esthètes des Esseintes et Guibert expérimentent des survivances à travers leurs sens détraqués. Ces survivances, par leur mouvance queer, se décalent de leur propre nature tout en transportant leurs corps hypersensibles dans des univers extraordinaires où s'entrechoquent plusieurs temporalités, d'un désastre pandémique à l'autre.

CHAPITRE II

Origines, hystéries et mythographies sexuelles

Les deux dernières décennies du XIX^e siècle anglais, soit 1880 et 1890, ont été qualifiées, dans leur temps, de décennies de « l'anarchie sexuelle ». Fortement connotée, cette expression serait celle « du romancier George Gissing¹ », qui tentait ainsi de rendre compte du point auquel les lois qui gouvernaient l'identité et le comportement sexuels, à l'époque, semblaient s'effondrer. Cent ans plus tard, le critique littéraire britannique Karl Miller² s'inscrit dans le sillage de Gissing, en affirmant qu'à la fin du XIX^e siècle, en Angleterre, « [les] hommes devenaient femmes. Les femmes devenaient hommes. Le genre et le pays étaient mis en doute. La vie célibataire se révélait abriter deux sexes et deux nations³ ».

« Fin de siècle, fin de sexe⁴ » : brouillage sexuel et spatiotemporel

Selon Showalter, les identités sexuelles et nationales se sont morcelées en miroirs durant ces deux décennies, faisant craindre à la fois pour la

1. E. Showalter, *Sexual Anarchy... op. cit.*, p. 3. George Gissing est un écrivain britannique (1857-1903) dont le style naturaliste et réaliste lui valut le surnom de « Zola anglais ». Cependant, à la différence de Zola dont plusieurs romans étaient écrits « à des fins de propagande ou de thèse sociale », Gissing écrivait les siens « comme le produit d'une expérience vécue ». Source : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/george-robert-gissing/>

2. Critique littéraire britannique. Citation tirée de Karl Miller (1985), *Doubles: Studies in Literary History*, London ; New York ; Toronto, Oxford University Press, p. 209.

3. Karl Miller (1985), *Doubles: Studies in Literary History*, London ; New York ; Toronto, Oxford University Press, p. 209. Citation originale : « *Men became women. Women became men. Gender and country were put in doubt. The single life was found to harbour two sexes and two nations* ».

4. Citation communément attribuée à l'écrivain décadent Jean Lorrain (1855-1906), mais dont la source est inconnue.

santé des corps biologiques et la sécurité du corps national. Par un processus métonymique faisant correspondre corps humain et corps social, on les prétendait tous deux rongés de l'intérieur par une ambivalence sexuelle mettant à mal la masculinité, gage d'un futur souverain, viril et fertile. On voyait l'effémination des mâles comme un signe d'inéluctable dégénérescence, on redoutait que les femmes émancipées du joug patriarcal désertent le noyau familial, ou pire, n'aient pas d'enfants du tout. La menace sexuelle devenait aussi une menace temporelle, compromettant le futur basé sur l'unique procréation hétérosexuelle.

Parallèlement à ce contexte d'ambivalence sexuelle en puissance, au cœur duquel les genres interchangeaient à la fois leurs apparences et leurs rôles sociaux traditionnels, une épidémie de syphilis battait son plein, en Angleterre comme en France. Showalter affirme : « Un scandale public au sujet de la prostitution et de l'épidémie sexuelle de syphilis a changé le discours sur la sexualité, le corps et la maladie⁵ ». Cette remise en question discursive du corps malade par l'épidémie de syphilis, à la fin du XIX^e siècle, trouve un écho dans les bouleversements similaires de la fin du XX^e siècle, tandis que l'épidémie de sida déferlait sur l'Occident. Les perturbations sexuelles de la fin du XIX^e siècle ne se sont ainsi pas éteintes avec la fin de la pandémie de syphilis. Elles ont survécu, en creux silencieux des corps biologiques et sociaux durant le XX^e siècle, telles des survivances sexuelles apparaissant à nouveau avec la crise du sida. Cependant, alors que la pandémie de syphilis au XIX^e siècle touchait virtuellement l'ensemble de la population – Flaubert ironisera dans son *Dictionnaire des idées reçues* à l'entrée « Syphilis : Plus ou moins, tout le monde en est affecté⁶ » –, la pandémie occidentale du sida, à la fin du XX^e siècle, touchera quant à elle très majoritairement la communauté homosexuelle, en train de se former dans la foulée des émeutes du Stonewall Inn, en 1969. Cette communauté homosexuelle, même si elle devient de plus en plus visible à la fin du XX^e siècle, grâce à son militantisme croissant et à la crise du sida, existait déjà bien avant l'essor fulgurant et pandémique de ces événements. À l'instar d'un phénomène de survivance, qui (re)surgit dans le présent à la faveur de crises qui, pour un instant, l'embrasent de flamboyances sporadiques aussi contemporaines qu'inactuelles, l'homosexualité et le *queer* ne

5. *Ibid.*, p. 4. Citation originale : « *A public furor over prostitution and the sexual epidemic of syphilis changed the discourse of sexuality, the body, and disease* ».

6. Gustave Flaubert (2008 [1911]), *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Libro, p. 72.

sauraient être cristallisés dans un seul contexte historique, une seule manifestation esthétique. Dans son essai « Is There a Gay Art », dans le recueil *Is The Rectum a Grave?*, Leo Bersani soulève des questions aussi intéressantes que complexes, au sujet des survivances – anachroniques ? intemporelles ? – de la culture gaie, lesbienne et par extension, queer. Il s'interroge :

La communauté, mobilisée par une crise spécifique, est-elle destinée à disparaître avec la fin de la crise ? Ou sa formation historique précise est-elle l'occasion de définir une culture gaie qui était peut-être déjà là, mais qui serait restée invisible s'il n'y avait pas eu une communauté pour la rendre davantage visible⁷ ?

Suivant la réflexion de Bersani, on pourrait se demander si le *queer*, de manière corollaire, pourrait relever d'un instant où le singulier, qui palpitait déjà en creux occulte du culturel, ressurgit au cœur de crises où les désirs de survie comme de survivances s'enflamment. Ou encore, si les corps hors normes expulsés du social parviennent ensemble à leur point d'ébullition dans l'étuve de la crise, en criant en contrepoint de l'unisson du réel, en crépitant d'étincelles esthétiques rappelant les lucioles de Pasolini.

Ce flamboiement des survivances queers, en contexte de crise, a de quoi effrayer le petit bourgeois et le non moins petit « dominant » qui, atterrés par la différence mettant le feu à leur normalité, rapprochent promptement les queers des flammes de l'enfer. De fait, les discours politiques, moraux et même médicaux des années 1980 et 1990 n'ont pas tardé à associer le sida à une punition divine infligée en réponse à des comportements immoraux, en l'occurrence l'homosexualité, mais aussi aux mouvements de libération sexuelle des femmes, deux « déviations » du droit chemin naturel et civil, mettant en danger l'intégrité du corps biologique, social et national. Les homosexuels et les « Nouvelles Femmes⁸ » seraient des parias queers au sein d'une société dont l'avenir se fonde exclusivement sur la reproduction hétérosexuelle obligatoire : tou-te-s deux seraient des symptômes empêchant l'histoire de progresser

7. « Is There a Gay Art » dans Leo Bersani (2010), *Is the Rectum a Grave?: And Other Essays*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 31. Citation originale : « *Is the community mobilized by a specific crisis destined to disappear with the end of the crisis? Or is its historically precise formation the opportunity to define a gay culture perhaps already there but that have remained invisible if there hadn't been a community to make it more visible?* ».

8. E. Showalter, *Sexual Anarchy*, op. cit., p. 3. Citation originale : « New Women ».

vers son futur procréateur. Pour réfléchir à cet enjeu de mise en péril du futur par l'homosexualité, Edelman crée un néologisme, le « *sinthomosexuality*⁹ » – mot-valise amalgamant « symptôme » et « homosexualité », l'homosexualité en tant que symptôme – lequel lutterait contre l'hégémonie d'une conception de la sexualité érigeant la procréation en valeur culte. Le critique queer argumente que la *sinthomosexualité*, « comme la pulsion de mort, confronte, en la refusant, la stagnation normative, l'immobilité, de la sexuation à laquelle nous sommes livrés par la loi symbolique et la promesse de la relation sexuelle¹⁰ ».

Suivant Edelman, l'homosexualité en tant que symptôme tire sa force performative non seulement de son bris des normes, mais aussi de son infiltration et de son morcellement des structures cristallisant la sexualité en acte strictement procréateur de progéniture, et non pas aussi en acte (re)créateur de futurs alternatifs. Les symptômes homosexuels et féministes agiraient donc telles des entreprises queers visant l'anéantissement des structures symboliques hégémoniques de la sexualité comme de l'histoire, par une (re)symbolisation du réel à même les expériences de ses échecs, de ses achoppements. La (re)signification des formes de vie queers serait rendue possible à travers la mise en échec, l'implosion des modes de vie dominants, à la fois sur les plans sexuels, discursifs, sociaux et spatiotemporels. C'est en ce sens que les crises, à travers la performativité queer, deviennent des occasions de créations obliques, inédites du réel.

Cependant, ces mouvements symptomatiques homosexuels, féministes et queers ne performent pas sans heurts, et attisent des processus phobiques à toutes les époques. En effet, tant à la fin du XIX^e que du XX^e siècle, des procédés rhétoriques moraux, voire théologiques et irrationnels, alimentent des discours phobiques de l'Autre – xénophobes, homophobes et misogynes –, et des résurgences de paniques puritaines rétrogrades. Caron propose une analyse comparative similaire à celle de Showalter, du moins en ce qui a trait aux contextes médicaux, culturels et sociopolitiques qui prévalent pendant la Troisième République française, à la fin du XIX^e siècle, et la crise du sida faisant rage à la fin du XX^e siècle. Aux fins d'explorer les relations entre la création de plusieurs

9. L. Edelman, *No Future... op. cit.*, p. 74.

10. *Ibid.* Citation originale : « *like the death drive, engages, by refusing, the normative stasis, the immobility, of sexuation to which we are delivered by Symbolic law and the promise of sexual relation* ».

discours métaphoriques et les structures symboliques et culturelles d'où ces discours émergent, Caron propose de mettre en tension causale les différentes « constructions » de l'homosexuel – certes largement homophobes – de la fin du XIX^e siècle, avec la propagation contagieuse de différentes rhétoriques, non moins homophobes, déployées durant la crise du sida en Occident. Caron avance « que la construction de l'homosexualité masculine de la fin du dix-neuvième siècle offrait les cadrages conceptuel et rhétorique au sein desquels les discours et contre-discours du sida ont été produits et disséminés dans la culture française contemporaine¹¹ ». Face aux menaces contaminantes et contagieuses que les homosexuels, les Nouvelles Femmes et les travailleuses du sexe représentent durant ces deux fins de siècle pandémiques, une obsession du contrôle des frontières – biologiques, discursives, nationales, etc. – s'empare des différentes structures de pouvoir de la société, notamment le corps médical et les autorités sanitaires, dont la « police » hygiéniste en plein essor à la fin du XIX^e siècle, mais aussi l'Église, farouchement opposée à l'éducation sexuelle et à la promotion de la contraception, et bien sûr les gouvernements nationaux, dont l'inaction représentait un signe patent d'homophobie passive-agressive.

La critique a qualifié à la fois la syphilis et le sida de « maladie des frontières ». Wilson affirme notamment, dans le premier chapitre « *The Pathology of Borders* » de son essai, que les « [frontières], du moins dans l'imaginaire culturel, permettent un idéal de pureté qui se définit comme la protection de l'individu et, par extension, des États-nations, contre les contaminations potentielles [...] »¹². Wilson avance aussi que « [l']idée de frontières est fondamentale dans la représentation et la compréhension de la maladie¹³ ». Cela tient principalement au fait que le dépassement et la dissolution des frontières concourent à l'enchevêtrement des discours « sur » la maladie avec les discours « de » la maladie, voire du discours maladif érigeant dès lors la contagion au

11. D. Caron, *AIDS in French culture*, op. cit., p. 4. Citation originale : « *that the late-nineteenth-century construction of male homosexuality provided the conceptual and rhetorical frameworks within which AIDS discourses and counterdiscourses were produced and disseminated in contemporary French culture* ».

12. S. Wilson, *The Language of Disease*, op. cit., p. 15. Citation originale : « *Borders, at least in the cultural imagination, allow for an ideal of purity that is defined as the protection of the individual and, by extension, nation states, from potential contamination [...]* ».

13. Ibid. Citation originale : « *The idea of borders is fundamental to representation and understanding of disease.* »

statut de « principe relationnel¹⁴ » participant à la (re)création réciproque des corps et des corpus.

En analysant des processus d'invasion et de circulation, à la fois symptomatiques et syntagmatiques, pour représenter des corps syphilitiques dans un corpus littéraire principalement réaliste et naturaliste¹⁵, Wilson en vient à identifier différents « tropes de porosité¹⁶ », créant ainsi des mouvements signifiants qui trouvent « leur point d'intersection dans le langage des frontières violées¹⁷ ». Pour Wilson, la brèche dans les frontières à la fois corporelles et langagières, en un temps syphilitique, agit comme une zone de contact¹⁸ où les discours et les cultures s'entrechoquent, comme un « point d'intersection symbolique¹⁹ » dynamisant la performativité (dé)figurative des textes, qu'ils soient médicaux, scientifiques ou littéraires.

La critique utilise également l'expression « maladie des frontières » pour parler du sida, dès lors que les processus de contamination et de contagion dont il est la source catalysent des chocs de langages et de cultures, génèrent des zones de contact souvent conflictuelles, des points d'intersection symbolique tendus d'où émergent différentes façons d'approcher et de parler du vécu morbide. Dans son essai aux accents romanesques *La Vie blessée: Sida, l'ère du soupçon*, le journaliste, critique littéraire et écrivain Hugo Marsan parle lui aussi du sida comme de « la maladie des frontières²⁰ ». Selon Marsan, faisant écho à Wilson, le sida est une maladie qui met à mal toutes les frontières – corporelles, langagières, socioculturelles, géographiques, etc. Les peurs de l'Autre que le sida stimule, appellent, en réaction, des tentatives d'étanchéifier et de contrôler ces frontières, soi-disant pour le bien des corps et de la Nation. Marsan affirme, en 1989, que « le sida, aussi effrayant soit-il, reste le mal de l'autre, la malédiction de l'étranger²¹ ».

14. *Ibid.*, p. 16. Citation originale : « *relational principle* ».

15. Tels que *Nana* (1880) d'Émile Zola, la nouvelle « Le Lit 29 » (1884) de Guy de Maupassant, *Femme à soldat* (1884) de Robert Caze, *Chaire Molle* (1885) de Paul Adam, etc.

16. *Ibid.*, p. 48. Citation originale : « *trope of porosity* ».

17. *Ibid.* Citation originale : « *their point of intersection in the language of violated borders* ».

18. L'expression est de Mary Louise Pratt (1991), et provient de son article « Arts of the Contact Zone », publié dans la revue *Profession*.

19. S. Wilson, *The Language of Disease*, *op. cit.*, p. 52. Citation originale : « *symbolic point of intersection* ».

20. Hugo Marsan (1989), *La Vie blessée: Sida, l'ère du soupçon*, Paris, M. Sell, p. 46.

21. *Ibid.*, p. 47.

En considérant le sida en ces termes maléfiques, un pan conservateur de la société française de la fin du xx^e siècle prouve qu'elle est incapable d'affronter la souffrance d'individus déjà en marge – les homosexuels, les prostituées, les toxicomanes, les Haïtiens et les Africains²² –, mais également son propre échec à endiguer la tournure épidémique du VIH, de même que l'impuissance de la médecine à en renverser le cours. Parallèlement, ces phobies de l'Autre dynamisent plusieurs déformations discursives et dérives épistémiques – xénophobes, homophobes et misogynes –, lesquelles s'avèrent aussi contagieuses et létales que les fléaux biopolitiques qu'elles prétendent combattre. Caron écrit qu'à la fin du xix^e siècle : « [...] le concept de dégénérescence [est appliqué] aux politiques internes afin d'exercer un contrôle social, où les principes de l'évolution sont convoqués pour justifier l'expansion impérialiste et la colonisation²³ ». Selon le critique, la dégénérescence dont l'Autre est à la fois la cause et la conséquence entraîne le « corps de l'État-nation bourgeois²⁴ » dans le chaos de sa « part maudite », le menace de damnation à la fois de l'intérieur et de l'extérieur de lui-même. En effet, les menaces des altérités filtrent de partout et se propagent dans toutes les structures durant les fins des xix^e et xx^e siècles, et Caron de synthétiser : « [...] l'altérité était une menace qui planait non pas au-delà des frontières nationales ou culturelles, mais bien au cœur de la nation elle-même, puisqu'elle est son côté sombre co-constitutif²⁵ ».

Afin d'empêcher la « part maudite » de désintégrer la Nation de l'intérieur tout en dynamisant son invasion par des agents « étrangers » – sexuels, culturels, ethniques, etc. –, les discours autoritaires et moraux tentent de cristalliser un sentiment identitaire justement fondé sur l'identité et la « mêmété », contre les altérités et leurs multiples processus de différenciations, leurs devenirs-autres. Dans son essai d'économie politique, *La Part maudite*, Georges Bataille peine à circonscrire la portée sémantique, philosophique et conceptuelle de son titre, en ce qu'il renvoie à cette énergie à la fois excessive et excédante du corps

22. On parlera communément du sida comme de la « maladie des 4 h » : homosexuels, Haïtiens, hémophiles, héroïnomanes.

23. D. Caron, *AIDS in French culture*, op. cit., p. 9. Citation originale : « [...] the concept of degeneracy [was applied] to internal politics in order to exert social control, or summoning the principles of evolution to justify imperialist expansion and colonization ».

24. Ibid. Citation originale : « bourgeois-nation-as-body ».

25. Ibid., p. 14. Citation originale : « [...] otherness was a threat that loomed not across national or cultural boundaries but within the nation itself as its co-constitutive darker side ».

social. En écho à la citation du poète préromantique anglais William Blake en exergue de son essai – «Exubérance, c'est Beauté²⁶» – Bataille écrit que la *Part maudite* représenterait, dans un contexte de recherche, le «point où son objet ne laisse plus indifférent, où il est au contraire ce qui embrase²⁷». *La Part maudite* serait donc cette force affective et subjective devenant hors de contrôle, faisant sortir de ses gonds objectifs, justement, l'objet de la recherche. Il s'agirait en quelque sorte, selon Bataille et la manière dont il conçoit l'heuristique, du moment où son objet ne peut «être distingué du sujet lui-même, mais [...] du sujet à son point d'ébullition²⁸».

Si l'on transpose la réflexion de Bataille aux contextes pandémiques des fins du XIX^e et du XX^e siècle, l'altérité des corps biologiques et sociaux, en tant que leur «*co-constitutive darker side*», que je traduirais librement de Caron en «part maudite co-constitutive», pourrait ainsi être approchée en des termes affectifs, plutôt que rationnels. L'altérité serait perçue comme une «part maudite», menaçante en ce qu'elle embrase les fins de siècle, en ce qu'elle confond les objets et les sujets et les porte à leur point d'ébullition, c'est-à-dire au point culminant de leur nature d'où une transformation, voire une transsubstantiation de leur matérialité, survient. En croisant Caron et Bataille, l'altérité en tant que «part maudite co-constitutive» des fins de siècle serait ainsi indissociable d'une exacerbation de l'intensité subjective, émotive et affective brouillant l'entendement, «ne [laissant] plus indifférents²⁹». Ces modulations de l'intensité subjective seraient à comprendre non pas comme des représentations fixes et opaques, mais comme des processus dynamiques poreux où les sujets et les objets se confondent au gré de leurs expériences, se transforment et deviennent autres, queers, en étant portés à leur point d'ébullition tant physique, affectif, que psychique.

26. Cette citation est l'un des soixante-dix aphorismes formant les «Proverbes de l'Enfer», soit le cinquième chapitre du recueil de poésie *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, publié pour la première fois en 1793, par William Blake.

27. G. Bataille (2014 [1949]), *La Part maudite*, (éd. par Jean Piel), Paris, Les Éditions de Minuit, p. 20.

28. *Ibid.*, D'un point de vue physique, l'ébullition suggère un état de paroxysme, d'évaporation, voire de transsubstantiation de l'état de l'eau, mais aussi, d'un point de vue métamorphique, d'un processus de sublimation de la matière dans son abstraction idéelle et métaphysique. Cerner «la part maudite» d'un sujet impliquerait donc de le saisir dans l'instant où il change de forme, où il (se) sublime (de) sa matérialité à partir de sa montée en énergie, de son agitation paroxystique.

29. *Ibid.*

Survivances mythiques : entre dégénérescence sexuelle et décadences archaïques

La montée en intensité affective et irrationnelle vers le point d'ébullition d'une part sexuelle maudite, au cœur des contextes pandémiques des fins du XIX^e siècle et du XX^e siècle, agit à plus d'un titre comme un phénomène de survivance mythique ressurgissant d'une crise à l'autre. À la fin du XIX^e siècle, la syphilis devient hors de contrôle, mal baroque, vecteur irrationnel de peurs. L'entropie mythique, voire mythomane qu'elle stimule « gâte tous les triomphes : la civilisation industrielle corrompue par l'insinuation vénérienne, le commerce des sexes retombé dans les miasmes de la honte et du péché, tandis qu'on proclamait la mort de Dieu³⁰ ». Le mal vénérien, plus qu'une maladie transmissible sexuellement, devient mythe transmissible culturellement.

À maints égards, la crise du sida réactive également cette entropie mythique, ce retour en force de mythes des origines vouant les pécheurs et les pécheresses de la chair aux gémonies publiques, telles des survivances de la chute du Jardin d'Eden. Car l'une des fonctions du mythe – le littéraire inclus – serait de « [rappeler] le temps fabuleux des commencements³¹ ». Le mythe est un récit qui tente d'expliquer des moments extraordinaires de l'Histoire, par exemple, « comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes³² », mais il le fait en situant ces moments « hors du temps ordinaire³³ ». Ainsi, les mythes performant en quelque sorte comme des récits paradoxaux des origines, des récits historiques queers en ce qu'ils tentent d'éclairer des moments historiques singuliers, mais en les (re)situant hors du temps de l'Histoire. Le mythe « queere » l'Histoire. Il la réinvente de manière oblique en (re)mettant en perspective décalée ses moments singuliers, tout en sortant le temps de ses gonds normatifs, en le déroutant de sa chronologie linéaire, de sa cristallisation factuelle.

Au regard de cette fonction du mythe trouvant sa source dans les origines des récits, dans les explications décalées de la fondation, mais aussi des damnations récurrentes de groupes d'individus, il devient possible de tisser des liens culturels anachroniques, mais non moins bien

30. P. Wald Lasowski, *Syphilis, op. cit.*, p. 156-157.

31. Philippe Sellier (1984), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature* 55, n° 3, p. 113.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

présents durant les fins des XIX^e et XX^e siècles. En effet, malgré l'écart d'un siècle séparant leur contexte pandémique respectif, la syphilis et le sida se déploient tous deux autour d'un « trope de porosité³⁴ » non seulement des frontières corporelles, discursives, sociales et géographiques, mais également temporelles. Une mouvance de survivance mythique s'agit à la fois dans et entre les deux crises. Spoiden abonde dans ce sens lorsqu'il écrit que le sida « transporte mentalement notre époque [la fin du XX^e siècle] en des temps anciens de maladies incurables. Le sida s'apparente à une maladie d'autrefois qui réactive des processus de victimisation et d'exclusion que l'on croyait, sans doute naïvement, à jamais révolus³⁵ ». Le sida, même s'il a pris sa tournure pandémique à la fin du XX^e siècle, agit à maints égards comme une maladie archaïque. À travers une performativité mythifiante, qui fait dérailler le cours de l'Histoire, le sida réveille des phobies qu'on croyait appartenir au passé. Des spectres survivants qui émergent de nouveau dans le présent en déroute, qui renaissent de manière déformée au cœur de la crise. Suivant ces idées, la peur des altérités en tant que « part maudite co-constitutive » du social contribue à attiser et à ressusciter bon nombre de mythes bibliques et apocalyptiques durant les crises de la syphilis et du sida. Bien qu'irréels et irrationnels, ces mythes demeurent néanmoins indissociables des expériences et des performativités pandémiques de ces deux fins de siècle. Comme Showalter l'analyse à juste titre, « [les] mythes et les métaphores ne peuvent être séparés de notre compréhension historique de l'expérience fin-de-siècle, car ils en font partie; ils ne sont pas de simples fioritures décorant une description historique objective, mais sont constitutifs des expériences elles-mêmes³⁶ ».

Les fins des XIX^e et XX^e siècles constituent deux périodes charnières dans l'histoire discursive et culturelle du féminisme et de l'homosexualité. En plus d'avoir fait leur entrée « officielle » dans la langue anglaise et française à la fin du XIX^e siècle, les termes « féminisme » et « homosexualité » stimulent aussi les luttes pour l'égalité des sexes et pour la reconnaissance des droits des femmes – celui de voter, de travailler, d'avoir un compte bancaire indépendant, de vivre célibataire,

34. S. Wilson, *The Language of Disease*, op. cit., p. 48.

35. S. Spoiden, *La littérature et le sida*, op. cit., p. 34.

36. E. Showalter, *Sexual Anarchy*, op. cit., p. 2-3. Citation originale: « *Myths and metaphors cannot be separated from our historical understanding of the fin-de-siècle experience, for they are part of it, not merely decorative flourishes in an objective historical description, but constitutive of the experiences themselves.* ».

etc. –, de concert avec la formation d'une communauté homosexuelle de plus en plus visible culturellement et socialement, en porte-à-faux avec les discours moraux et médicaux érigeant l'homosexualité en tare, en signe de dégénérescence et de maladie mentale. Durant le XIX^e siècle français, Foucault rappelle que la science (médicale) s'égare amplement dans des fantasmes mythomanes de décadence et de dégénérescence, comme si toute différence sexuelle était le symptôme que l'Empire court à son déclin. Il soutient que « [la science du sexe] se posait en instance souveraine des impératifs d'hygiène, ramassant les vieilles peurs du mal vénérien avec les thèmes nouveaux de l'asepsie, les grands mythes évolutionnistes avec les institutions récentes de la santé publique³⁷ ». La *Scientia Sexualis* du XIX^e siècle, pseudoscience masquée d'irréfutable objectivité, prétend protéger non seulement la santé des corps humains, mais aussi l'avenir du corps social. Elle agit comme un rempart tant biologique que moral contre les menaces de la dégénérescence, et la débauche des personnes déviantes menant la nation à son inéluctable déclin. Ainsi, la médicalisation de l'homosexualité, plutôt que d'approcher le « phénomène » à la lumière de la rationalité scientifique dont la médecine expérimentale se targue déjà à l'époque, dévie plutôt de sa réalité, se dirige vers des discours absurdes et mythomanes frôlant parfois le délire. En effet, plutôt que d'édifier une « théorie de la dégénérescence » – dont les femmes hystériques et les homosexuels comptent parmi les sujets de prédilection –, les discours médicaux s'épanchent plutôt dans les mythographies archaïques et irrationnelles de la Décadence.

Pour le psychiatre Jacques Hochmann, la « théorie de la dégénérescence » aurait été forgée au XIX^e siècle par le psychiatre autrichien Bénédicte Morel (1809-1873), lequel aurait « [substitué le terme de dégénérescence] à celui de “dégénération” pour décrire ce qu'il considère comme une “déviation du caractère primitif de l'espèce”, une expression qu'il emprunte à Pritchard, un aliéniste et anthropologue anglais³⁸ ». Plus qu'une déviation abstraite, la dégénérescence serait, selon Morel, un « principe maladif³⁹ » marquant les corps d'un polymorphisme et d'une dysharmonie visibles qui en sont les caractéristiques esthétiques

37. « *Scientia Sexualis* » dans M. Foucault (2016 [1976]), *La Volonté de savoir: Histoire de la sexualité 1*, Paris, Gallimard, collection Tel, p. 73.

38. Jacques Hochmann (2018), *Théories de la dégénérescence: d'un mythe psychiatrique au déclinisme contemporain*, Paris, Éditions Odile Jacob, p. 78.

39. *Ibid.*

types. Qui plus est, le terme de « dégénération », dont celui de « dégénérescence » est le substitut, pointe le caractère destructeur de procréation qu'on lui attribue, cette négation privative de générations futures causée par la déviance contre nature des êtres sexués. Sur le plan visuel, l'apparence des corps dégénérés « est caractérisée par des stigmates (c'est Magnan⁴⁰ qui impose le mot) à la fois physiques et mentaux⁴¹ », lesquels seraient « tous de l'ordre d'une irrégularité⁴² ». Selon le discours psychiatrique faisant autorité au XIX^e siècle, les corps dégénérés seraient ainsi, par (contre) nature, des corps désordonnés, visiblement chaotiques, manifestement anarchiques. Les signes visibles les caractérisant ne seraient plus des symptômes cliniques, mais plutôt des « stigmates » mythiques survivants, voire des symboles théologiques ressurgissant à la surface des corps damnés.

Les médecins et psychiatres du XIX^e siècle, occupés à traquer plutôt qu'à soigner les corps soi-disant dégénérés dont ils ont la charge – notamment les femmes hystériques, les syphilitiques et les homosexuels –, s'inscrivent davantage dans une mythographie erratique, voire phobique, que dans une nosographie scientifique. Foucault déclare : « Sous prétexte de dire vrai, partout [la science du sexe] allumait des peurs ; [...] prêtait aux moindres oscillations de la sexualité une dynastie imaginaire de maux destinés à se répercuter sur des générations⁴³ ». Ainsi, la dégénérescence psychiatrique de Morel, trouvant sa source dans la déviance sexuelle travaillant l'humanité depuis la faute originelle d'Ève, n'a rien à envier aux mythes de la Décadence et aux délires inquisitoires de l'Église, et ce tant à la fin du XIX^e que du XX^e siècle.

Ce qui lie en quelque sorte ces deux fins de siècle pandémiques trouverait donc son origine dans le sexe et dans les multiples mythomanies, dans les mouvantes et survivantes mythographies dont il serait à la fois la source et la fin, la Genèse et l'Apocalypse.

Le sexe est un serpent fin-de-siècle qui se mord la queue.

Et les fins de siècle de résonner des peurs non pas de la fin « du » sexe, mais du mythe de la fin « par » le sexe. L'aphorisme mythique de Jean

40. Valentin Magnan est un psychiatre français, auteur de l'article intitulé « Accumulation de stigmates physiques chez un débile », paru dans les *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 3, n° 1 (1892), p. 480-481.

41. J. Hochmann, *Théories de la dégénérescence*, op. cit., p. 129.

42. *Ibid.*

43. « Scientia Sexualis » dans M. Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 73.

Lorrain, « Fin de siècle, fin de sexe », serait ainsi peut-être plus juste s'il s'exprimait ainsi : « Fin de siècle, fin par le sexe ».

L'Homme viril en péril : les infiltrations du féminin, singulier et pluriel

Rappelons l'affirmation culte de Simone de Beauvoir, « on ne naît pas femme, on le devient ». Le statut ontologique de l'homme ne relève pas, lui non plus, de sa seule nature biologique innée, mais d'un devenir-homme fruit de contingences culturelles en constantes transformations. Les théories féministes, gaies, lesbiennes et queers prennent l'essor qu'on leur connaît au ^{xx}^e siècle, mais la (dé)construction des genres et des rôles sexuels n'est pas l'apanage de ce seul siècle. Les fins du ^{xix}^e et du ^{xx}^e siècle sont également des périodes de crises identitaires non seulement pour les femmes, mais également pour les hommes, pour leur identité dite masculine.

Chez le personnage de Des Esseintes et celui du narrateur Guibert, le vacillement de l'identité masculine peut être exploré au prisme croisé de leurs expériences et de la désorientation de leurs désirs sexuels, impactant leurs rapports à la fois sensoriels, esthétiques et oniriques au monde. Pour ce faire, on peut analyser les expérimentations et les performativités de leur « hystérie », concept chargé et complexe, qui peut être pris de manière déductive à partir de Freud, mais aussi de manière inductive à partir de ses mises en scène littéraires. Ce faisant, des liens peuvent être tissés entre les expériences de Des Esseintes et de Guibert, et l'acmé de l'École – théâtrale ? – de l'Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, que dirigeait Jean-Martin Charcot, à la fin du ^{xix}^e siècle.

L'effémination symptomatique de Des Esseintes

La crise de l'identité masculine fin-de-siècle est mise en scène dès la « Notice » ouvrant *À Rebours*, qui tisse un lien de causalité direct entre la décadence et l'effémination de « la famille des Floressas des Esseintes [qui] avait été, au temps jadis, composée d'athlétiques soudards, de rébarbatifs reîtres » (AR, 71). Huysmans rapporte :

La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours ; l'effémination des mâles était allée en s'accroissant ; comme pour achever l'œuvre des âges, les des Esseintes marièrent, pendant deux siècles, leurs enfants entre eux, usant leur reste de vigueur dans les unions consanguines. (AR, 71-72)

Dès le seuil du roman franchi, l'effémination apparente des corps masculins de la famille des Floressas des Esseintes va grandissant, jusqu'à atteindre son apogée dans le corps du jeune Jean. «À en juger par les quelques portraits conservés au château de Lourps» (AR, 71), le devenir-féminin des hommes est pointé non pas du doigt, mais du regard, comme un symptôme visible de leur décadence héréditaire. Le jeune duc des Esseintes, dont «l'enfance avait été funèbre» (AR, 72), en représente en quelque sorte le point culminant. Dans la descendance génétique de ses ancêtres visuellement représentée par leurs portraits peints disposés en rang, celui de Des Esseintes est un «trou [existant] dans la filière des visages de cette race» (AR, 71). Dès son plus jeune âge, le duc présente un manque – en l'occurrence une absence de virilité. Son effémination se perçoit comme une blessure esthétique, à la fois organique, scripturale et chronologique.

En devenant féminin, des Esseintes «troue» et, par le fait même, interrompt l'avancée linéaire des corps picturaux de sa famille dans l'espace-temps. Son portrait est une branche pourrissant son arbre généalogique. Cependant, en s'échappant de la fixité mort-née des siens, tous «[serrés], à l'étroit dans leurs vieux cadres qu'ils barraient de leurs fortes épaules» (AR, 71), le portrait de Des Esseintes, sur lequel «les vices d'un tempérament appauvri, la prédominance de la lymphie dans le sang, apparaissaient» (AR, 71), le transforme en symptôme doublement paradoxal. Dans son livre *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, publié en 2014, Didi-Huberman définit le double paradoxe du symptôme par l'entremêlement, d'une part, du «paradoxe visuel [...] de l'apparition⁴⁴» qui «interrompt le cours normal des choses⁴⁵», avec, d'autre part, le «paradoxe temporel⁴⁶», à comprendre comme l'éruption anachronique d'un «symptôme-temps [qui] interrompt le cours de l'histoire chronologique⁴⁷». L'effémination du portrait de Des Esseintes performe ce double paradoxe symptomatique en ce qu'il coupe visuellement le cours procréateur de sa famille, tout en arrêtant temporellement son avancée dans l'histoire chronologique.

Le discours fin-de-siècle de Huysmans fait donc équivaloir à l'effémination des mâles des Esseintes leur dégénérescence inéluctable.

44. G. Didi-Huberman (2014), *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 39.

45. *Ibid.*, p. 40.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*, p. 41.

Cependant, chez le jeune duc Jean, le devenir-féminin ne se manifeste pas seulement du point de vue visuel ou sexuel, mais également par l'affaiblissement de ses capacités physiques et par l'exacerbation de sa sensibilité nerveuse : « sa santé faiblit et son système nerveux s'exacerba ; la nuque devenait déjà sensible et la main remuait, droite encore lorsqu'elle saisissait un objet lourd, capricante et penchée quand elle tenait quelque chose de léger tel qu'un petit verre » (AR, 78). Bien qu'agé de trente ans, des Esseintes est loin d'incorporer le portrait type de l'homme adulte sain, viril et puissant du siècle finissant. À contre-courant des stéréotypes de son sexe et de son âge, sa sensibilité s'exacerbe en se dérégulant, le faisant se comporter davantage comme une fillette fébrile, vacillant aux portes de la puberté, que comme l'un des « athlétiques soudards » qu'étaient ses ancêtres :

[...], mais bientôt le cervelet s'exalta, appela de nouveau aux armes. De même que ces gamines qui, sous le coup de la puberté, s'affament de mets altérés ou abjects, il en vint à rêver, à pratiquer les amours exceptionnelles, les joies déviées ; alors, ce fut la fin ; comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigues, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche. (AR, 78)

Des Esseintes apparaît ainsi comme un être dont l'identité sexuelle se décoordonne progressivement – le cervelet étant le centre nerveux de la coordination motrice –, affectée par des troubles où « devenir-féminin » et « devenir-homosexuel » s'entremêlent, confondant les origines sexuelles de la dégénération familiale jusqu'à ce que « ce [soit] la fin » (AR, 78). Dès l'origine du roman de Huysmans, ce sont l'apparence et la sensibilité de la Femme, de même que les désirs déviants de l'Homosexuel qui entraînent le corps masculin de son antihéros dans sa décadence. Le corps de Des Esseintes se transforme en un lieu mythique où conflue un chaos de symptômes sexuels survivants, en un corps que la déviance, en se généralisant, menace d'impuissance et donc, à terme, de planter le dernier clou dans le cercueil de sa lignée. L'ambivalence sexuelle originaire de Des Esseintes défait dans un même geste sa normativité masculine et toute perspective de futur, de progéniture et de postérité. Par son effémination, son hypersensibilité et son homosexualité tacite, des Esseintes est un homme mort-né, un être qui appartient déjà au passé. Non pas un père potentiel, mais un avorton avarié de la Troisième République, un trou béant dans l'histoire familiale et nationale.

Dans son article « Masculinité et altertemporalité [...] », Caron parle du renversement de la chronologie par la figure de l'homosexuel tel que le XIX^e siècle l'a pathologisé : « [l'] homosexuel pathologique, conçu comme une inversion des genres, se caractérise par une temporalité elle aussi inverse⁴⁸ ». Selon le critique, l'inverti est morbide à cause de sa stérilité ; il est « archaïque dans son incapacité à assumer la maturité développementale qu'est l'hétérosexualité⁴⁹ », et se présente donc essentiellement comme « une figure du passé⁵⁰ ». L'homosexuel inverse ainsi le cours de l'Histoire, car il ne participe pas à son avancée procréative, à son soi-disant progrès dans la modernité. La déviance sexuelle de l'inverti se transmue en déviance temporelle, en inversion historique, en régression chronologique et générationnelle. La dégénérescence de l'homosexuel fin-de-siècle devient motrice de dégénération, et « [son] regard est tout entier tourné vers le passé⁵¹ ».

En plus d'être mis en perspective dans cette analyse de Caron, le portrait de Des Esseintes qu'esquisse Huysmans au seuil d'*À Rebours* semble en adéquation directe avec les théories de la dégénérescence qu'historicise Hochmann, quand il énonce que « [c]ette dysharmonie, ce déséquilibre global, et leur transmission transgénérationnelle aboutissant à terme à la stérilité, signent la dégénérescence⁵² ». De manière corollaire, cette adéquation relative entre le « devenir-féminin » et le « devenir-homosexuel » relève de la perception traditionnelle, au XIX^e siècle, de la Femme comme vecteur de désordre, de l'effémination des mâles comme menace directe à l'avenir de la Nation. L'historienne politique Carole Pateman affirme que les femmes ont traditionnellement été associées à des figures de désordre. À l'appui de son argument, elle fait appel à des textes de Rousseau, de Hegel et de Freud dans lesquels les philosophes et le psychanalyste soutiennent que « le “désordre des femmes” engendre tous les vices pouvant mener l'État à la ruine⁵³ ». La peur des femmes, de tout ce qui est féminin ou efféminé, fait vaciller les frontières de l'ordre symbolique masculin séparant les hommes du

48. D. Caron, « Masculinité et altertemporalité [...] », *op. cit.*, p. 181-182.

49. *Ibid.*, p. 182.

50. *Ibid.*

51. D. Caron, « Masculinité et altertemporalité [...] », *op. cit.*, p. 181-182.

52. J. Hochmann, *Théories de la dégénérescence*, *op. cit.*, p. 129.

53. « [...] the “disorder of women” engenders all the vices and can bring the state to ruin. » dans Carole Pateman (1980), « “The Disorder of Women” : Women, Love and the Sense of Justice », *Ethics*, p. 20.

chaos. Pour Pateman, cette peur n'est cependant pas l'apanage de la fin du XIX^e siècle, et semble survivre à travers le temps comme un mythe phobique de la différence féminine.

Néanmoins, ce double statut de la Femme dans l'imaginaire fin-de-siècle, à la fois frontière séparant l'homme du chaos et chaos elle-même, est un élément important à considérer dans l'analyse sexuelle du « devenir-autre » de Des Esseintes. Qu'il soit ici féminin ou homosexuel, l'autre n'est pas en dehors de son être, mais en compose tacitement la « part maudite co-constitutive », émergeant de manière à la fois atavique et sporadique à la surface de son corps, de même que dans ses actions. En effet, tandis que des Esseintes sera transporté, plus tard dans le roman, dans « les sombres folies d'un cauchemar » (AR, 177), il reconnaîtra en lui la présence d'une femme aussi énigmatique qu'incontestable :

Il se demanda quelle était cette femme qu'il sentait entrée, implantée depuis longtemps déjà dans son intimité et dans sa vie ; il cherchait en vain son origine, son nom, son métier, sa raison d'être ; aucun souvenir ne lui revenait de cette liaison inexplicable et pourtant certaine. (AR, 178)

Au fil de son cauchemar, ce sentiment d'avoir une femme en lui depuis un temps immémorial, de reconnaître sans la connaître son ontologie profonde pénétrée par une femme, par un devenir-féminin aussi insaisissable qu'indubitable, s'allégorisera sous ses yeux médusés en « devenir-vérolé ». L'effémination devient ainsi un principe de contamination dans le cauchemar de Des Esseintes, lequel performe en transposant la détérioration de son corps humain dans la putréfaction de la femme survivant dans sa vision, se décomposant dans l'indifférenciation sexuelle, corporelle et temporelle.

Il scrutait encore sa mémoire, lorsque soudain une étrange figure parut devant eux, à cheval, trotta pendant une minute et se retourna sur sa selle.

Alors, son sang ne fit qu'un tour et il resta cloué, par l'horreur, sur place. Cette figure ambiguë, sans sexe, était verte et elle ouvrait dans des paupières violettes, des yeux d'un bleu clair et froid, terribles ; des boutons entouraient sa bouche ; des bras extraordinairement maigres, des bras de squelette, nus jusqu'aux coudes, sortaient de manches en haillons, tremblaient de fièvre, et les cuisses décharnées grelottaient dans des bottes à chaudron, trop larges.

L'affreux regard s'attachait à des Esseintes, le pénétrait, le glaçait jusqu'aux moelles ; plus affolée encore, la femme bouledogue se serra contre lui et hurla à la mort, la tête renversée sur son cou roide.

Et aussitôt il comprit le sens de l'épouvantable vision. Il avait devant les yeux l'image de la Grande Vérole. (AR, 178)

Comme l'écrira Cabanès au sujet de cette scène cauchemardesque d'*À Rebours*: « Le récit transpose sur l'écran onirique ce qui se joue dans les zones troubles des désirs. Le parti pris de la différence, dans l'écriture du cauchemar, s'allégorise en maladie essentielle⁵⁴ ». Cependant, la Femme et le devenir-féminin ne sauraient se réduire à une seule forme, à une seule image, à une seule représentation.

Une vision que Guibert raconte, plus d'un siècle plus tard dans *Le Protocole compassionnel*, réverbère le cauchemar de Des Esseintes, terrorisé devant la Grande Vérole se putréfiant sur son cheval :

Turner a peint *La Mort sur un cheval pâle*, je repensais cette nuit à cette image, elle me revenait très précisément dans son galop, dans sa folie, j'étais moi-même ce corps renversé sur sa monture, avec ses lambeaux de chair qui s'accrochent à l'os et qu'on aurait envie de ruginer une bonne fois pour toutes pour le nettoyer, ce cadavre vivant ployé sur cette furie qui fonce dans la nuit, au pelage si chaud et si odorant, brinquebalé par sa cavalcade, un squelette ligoté à la trombe du cheval, fendant l'orage, le bouillonnement du volcan, avec une main énorme qui débouche dans le tableau, un battoir de viande projeté en avant par le mouvement, et qui déséquilibre l'image. Le spectre, sur sa nudité de squelette, porte un diadème. (PC, 176)

À la fois chez des Esseintes et chez Guibert, la Grande Vérole d'une part et le sida d'autre part semblent s'allégoriser dans la psyché des corps infectés non seulement sous la forme de sentiments douloureux, mais aussi de visions éminemment picturales. Comme si la sensibilité artistique des esthètes contaminés peignait littéralement leurs maux sur des toiles oniriques, dans des contrepoints visionnaires de leur réalité. La Grande Vérole et le sida agissent en peintres impitoyables ne se contentant pas de faire souffrir leurs victimes, mais les bouleversant aussi dans un flot de visions cauchemardesques, d'œuvres d'art infernales faisant survivre des mythes apocalyptiques dans les recoins tourmentés de leurs psychés.

Même si Cabanès souligne que « [c']est une des marques du décadentisme que de personnifier le mal vénérien, de l'allégoriser – on songe à *Mors syphilitica* de Félicien Rops⁵⁵, quitte à l'incarner parfois dans un personnage de femme devenue mythique⁵⁶ », le devenir-féminin et le devenir-vérolé de Des Esseintes, quant à lui, est polymorphe, et surtout

54. J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 104.

55. Sur l'œuvre duquel Huysmans disserte dans deux courts essais sur la peinture, l'éponyme *Félicien Rops* de même que *Le Monstre*.

56. J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 104.

il échappe à toute tentative de systématisation et d'ordonnement. Dans le contexte misogyne de la fin du XIX^e siècle, les processus d'effémination des mâles, signes et symptômes de dégénérescence, étaient selon Hochmann « caractérisés par leur absence de systématisation, leur polymorphisme, d'un patient à l'autre et pour un même patient, leur évolution imprévisible, désordonnée sous forme de syndromes épisodiques qui, comme le dit leur nom, surviennent inopinément⁵⁷ ».

Il s'agit dès lors, pour en comprendre le fonctionnement, non pas de cristalliser les corps efféminés et/ou vérolés dans des figures fixes, mais de les mouvoir, de les émouvoir dans la décomposition symptomatique qui les anime en les désordonnant, en les marquant de stigmates archaïques émergeant de nouveau à leur surface comme autant de survivances mythiques.

La haine guibertienne des hommes

Cette impression de Des Esseintes, quant à l'infiltration essentielle d'une femme allégorisant la Grande Vérole contaminant son corps et sa psyché, pourrait être mise en tension comparative avec une « découverte » que fait Guibert, au seuil d'*À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Dans le cas du narrateur, ce n'est cependant pas la révélation d'avoir une femme implantée en lui depuis longtemps qui émerge à sa conscience, mais plutôt la réalisation d'une haine profonde des hommes, depuis toujours. Il écrit au troisième chapitre :

[...] moi qui viens de découvrir que je n'aime pas les hommes, non, décidément, je ne les aime pas, je les haïrais plutôt, et ceci expliquerait tout, cette haine tenace depuis toujours, j'entreprends un nouveau livre pour avoir un compagnon, un interlocuteur, quelqu'un avec qui manger et dormir, auprès duquel rêver et cauchemarder, le seul ami présentement tenable. (AA, 12)

Tandis que des Esseintes, démolé par sa misanthropie combinée à sa névrose d'origine syphilitique insinuante, se réfugiait à Fontenay pour fuir la hideuse bêtise des hommes, Guibert, lui, se réfugie dans l'écriture. Le livre est à Guibert ce que Fontenay est à des Esseintes.

Cependant, la haine de Guibert pour les hommes – laquelle « expliquerait tout » –, loin d'être anecdotique dans son œuvre, est très complexe. Cela tiendrait peut-être au fait que le désir (homo)sexuel – mais aussi plus largement le désir tout court – représente la force donnant

57. J. Hochmann, *Théories de la dégénérescence*, op. cit., p. 120.

vie à ses œuvres, la puissance leur permettant d'être incorporées, d'assumer une authenticité qui ne relève pas de vérités factuelles ou biographiques, mais d'une essence à la fois sensible et sincère. Le chapitre « L'Homosexualité » de *L'Image fantôme* est très éloquent à ce sujet, et explicite bien comment Guibert considère le désir – homosexuel jusqu'à sa découverte de sa haine des hommes au seuil d'*À l'Ami* – comme l'essence vitale et réciproque non seulement de son écriture, mais aussi de ses images et de sa photographie. Il convient de citer intégralement le court chapitre ici :

— La plupart de vos récits suintent l'homosexualité...

— Comment voulez-vous qu'ils ne la suintent pas ? Ce n'est pas que je veuille la dissimuler, ni que je veuille la ramener avec arrogance. Mais c'est la moindre des sincérités. Comment voulez-vous parler de photographie sans parler de désir ? Si je masquais mon désir, si je lui ôtais son genre, si je le laissais dans le vague, comme d'autres l'ont fait plus ou moins habilement, j'aurais l'impression d'affaiblir mes récits, de les rendre lâches. Ce n'est même pas une affaire de courage (je ne milite pas), il en va juste de la vérité de l'écriture. Je ne saurais pas vous le dire plus simplement : l'image est l'essence du désir, et déssexualiser l'image, ce serait la réduire à la théorie⁵⁸...

Le désir suinte des textes et des photographies de Guibert comme il le ferait de corps vivants. Si pour Guibert « l'image est l'essence du désir », le désir en retour devient ce qui anime l'image hors de ses normes, en l'émancipant de la théorie. Le désir guibertien est l'essence donnant vie et mouvement à ce qu'il crée, qui donne leur force à ses créations, qui les empêche de se cristalliser dans la fixité et l'univocité. Le désir guibertien serait donc à comprendre comme la force d'incorporation, de mise en mouvement et de singularisation de ses œuvres. Une force queer en ce qu'elle dote les objets de sa création d'une puissance ouverte sur l'altérité des sens, qui fait danser les objets et les sujets ensemble comme l'exprimait Ahmed et qui, du même coup, les fait s'émouvoir en dehors des sentiers battus. Ainsi, lorsque Guibert soutient qu'il a de tout temps haï les hommes, il remet en question non seulement l'orientation de son désir, mais également toute la force queer singularisant son œuvre. Sans sombrer dans une culpabilité catholique, il constate bien que son désir homosexuel agit tel un *Pharmakon* : un désir vital apte à se transmuier en désir meurtrier, un remède amoureux capable de se métamorphoser en poison de haine.

58. H. Guibert (2011 [1981]), *L'Image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 89.

La découverte du narrateur Guibert au seuil d'*À l'Ami* le place donc dans une situation identitaire paradoxale, allant jusqu'à lui faire regretter son orientation sexuelle, qu'il tient tacitement pour responsable de sa condamnation. « Mon père avait raison, j'aurais dû devenir médecin de province, marié à une Claudette » (PC, 125), écrit-il en contrepoint d'une autre affirmation plus explicite, qu'il formulera cette fois lors d'un rendez-vous avec son psychiatre, presque à la toute fin du *Protocole compassionnel*. Durant ce rendez-vous, Guibert affirme que sa haine des hommes, et donc par extension de son homosexualité, le place dans une position intenable : « Je lui disais que je ne supportais plus les hommes, déjà érotiquement, que c'était quand même un gros problème pour un pédé » (PC, 260). Durant ce rendez-vous, Guibert semble tempérer sa haine des hommes en affirmant qu'il ne les « [supporte] plus », tandis que le propos du début d'*À l'Ami* soutenait plutôt qu'il ne les avait jamais aimés, qu'il les avait de tout temps haïs.

Cette nuance tient sans doute au fait qu'à la fin du *Protocole*, Guibert est encore sous le choc de la terrible fibroscopie du Docteur Domer et de son commando d'égorgeurs de cochons, que le psychiatre fait vite d'associer au traumatisme d'avoir été violé par un homme. Guibert écrit : « Le psychiatre m'a répondu que j'étais comme quelqu'un qui a été violé, que la première fibroscopie a été comme un viol, et il a ajouté : "Guibert vire sa cuti." » (PC, 260). L'expression utilisée par le psychiatre, « virer sa cuti », est doublement éloquente, puisque non seulement elle réfère dans le langage commun à la survenue d'un « changement radical dans son existence⁵⁹ » (ici sexuelle), mais elle réfère aussi à la période durant laquelle un tuberculeux réagit pour la première fois à la substance tuberculinique qui confirmera son diagnostic et par extension, dans bien des cas, son arrêt de mort⁶⁰.

L'expression « Guibert vire sa cuti » est ainsi non pas légère et anecdotique, mais bien au contraire très lourde de sens. En effet, elle entremêle la scène du « viol fibroscopique » durant laquelle « un apprenti affolé » du Docteur Domer « [lui] bourre la bouche avec ce gros tuyau noir et force le passage de la luette pour le pousser à l'intérieur » (PC, 67), avec son changement radical d'identité et d'orientation sexuelles, à

59. <https://www.cnrtl.fr/definition/cuti>. Consulté le 30 mai 2021.

60. Définition médicale de « virer sa cuti » ou « cuti-réaction » : « Réaction inflammatoire survenant à l'endroit de la peau où, après une scarification, on a déposé une petite quantité de tuberculine ou d'une substance analogue ». <https://www.cnrtl.fr/definition/cuti>. Consulté le 30 mai 2021.

quoi il faut ajouter sa réactivité qui s'exacerbe face aux assauts non pas bactériens de la tuberculose – fléau antique dont la nosologie est née au XIX^e siècle – mais viraux, du sida. Ainsi, le viol médical entraîne Guibert dans une désorientation sexuelle s'érigeant en maladie à la fois essentielle, survivante et intemporelle. La «cuti-réaction» de Guibert fait correspondre, à sa haine fondamentale des hommes révélée au début d'*À l'Ami*, la fatalité imminente de son sida à la fin du *Protocole*. «Virer sa cuti» devient ainsi, dans la bouche du psychiatre, une expression à la fois cruelle, cryptée et symbolique. Elle piège Guibert dans un processus de différenciation sexuelle se confondant avec le mécanisme de détérioration du sida, celui-là résonnant des échos antiques, dix-neuviémistes et fatals de la tuberculose.

La désorientation sexuelle guibertienne devient une désorientation à la fois médicale et temporelle : il y a, pour ainsi dire, désorientations en abîme dans le corps, dans le désir et dans l'écriture de Guibert. Les assauts combinés du sida et de l'équipe médicale de la fibroscopie mettent à mal son orientation sexuelle, créant dans la foulée une désorientation temporelle où se juxtaposent sa contamination actuelle au VIH et celle, virtuelle et sous-entendue, en creux du langage, d'une tuberculose qu'il n'a jamais eue, et n'aura jamais. Un passé maladif virtuel tuberculinique réapparaît ainsi dans le corps comme dans le langage guibertien, porté par la découverte d'une haine des hommes qui, selon lui, ne serait pas nouvelle, mais qui était restée jusque-là tacite dans son œuvre et qui, par la performativité de sa survivance, de sa résurgence dans le présent, désoriente le désir et donc l'essence même de sa création. Le désir guibertien ne saurait être ainsi fixé dans une seule orientation, que celle-ci soit sexuelle ou temporelle. Il fonctionnerait plutôt comme un moteur de survivances queers, c'est-à-dire une puissance performative impactant directement le déploiement de son écriture, une puissance apte à la désorienter et, du même coup, à la rendre singulière, à la faire danser dans les contrepoints anachroniques du corps et du temps.

Se faire violer par la Grande Vérole ou se faire pénétrer par T.B.

Le viol comme traumatisme de départ enclenchant un vacillement paradoxal, voire intenable, de l'identité sexuelle guibertienne, est également patent dans l'expérience de Des Esseintes vis-à-vis de la Grande Vérole. En effet, tandis qu'au début de son cauchemar la maladie «avait l'air d'une foraine, l'apparence d'une saltimbanque de foire» (AR, 178)

– en adéquation ici avec la profession d’acrobate de cirque de Miss Urania, qui viendra bientôt exacerber la désorientation sexuelle de Des Esseintes –, la Grande Vérole se transforme en créature à la fois fleur, femme et homme. Les tiges végétales de cette créature monstrueuse sont de dégoûtants phallus et le gynécée une « hideuse blessure » (AR, 181) rappelant à des Esseintes les sexes d’hommes et de femmes dans lesquels il s’était abîmé au temps de ses grandes débauches. Voici comment la vision onirique de Des Esseintes met en scène son viol par la polymorphe Grande Vérole :

[Des Esseintes] la touchait presque lorsque de noirs Amorphophallus jail-
lirent de toutes parts, s’élancèrent vers ce ventre qui se soulevait et s’abaissait
comme une mer. Il les avait écartés, repoussés, éprouvant un dégoût
sans borne à voir grouiller entre ses doigts ces tiges tièdes et fermes ; puis
subitement, les odieuses plantes avaient disparu et deux bras cherchaient à
l’enlacer ; une épouvantable angoisse lui fit sonner le cœur à grands coups,
car les yeux, les affreux yeux de la femme étaient devenus d’un bleu clair et
froid, terribles. Il fit un effort surhumain pour se dégager de ses étreintes,
mais d’un geste irrésistible, elle le retint, le saisit et, hagard, il vit s’épanouir
sous les cuisses à l’air, le farouche Nidularium qui bâillait, en saignant,
dans des lames de sabre. Il frôlait avec son corps la hideuse blessure de cette
plante ; il se sentit mourir [...]. (AR, 181)

Cette vision hallucinante et cauchemardesque revêt des allures de viol panthéiste. La Nature qui s’anime, s’anthropomorphise dans le rêve de Des Esseintes, viole sa psyché et son corps. C’est de manipuler moult « Amorphophallus » entre ses doigts, de s’être échiné dans « le farouche Nidularium » que des Esseintes réalise, dans son rêve, la portée des conséquences vénériennes de ses débauches d’autrefois. Les désirs passés de Des Esseintes survivent dans ses rêves, leur insufflent une puissance métamorphique susceptible de transformer les corps autrefois possédés en créatures qui maintenant le dépossèdent. Son désir agit telle une survivance pharmakonique où la jouissance passée du corps se fait terreur présente de la psyché, incorporée dans l’espace-temps du rêve.

De même, cette copulation forcée, ou plutôt irrésistible, avec une créature hybride et surhumaine – à la fois homme, femme et fleur – fait de Des Esseintes un pervers hautement polymorphe, et dont le « parti pris de la différence, dans l’écriture du cauchemar, s’allégorise en maladie essentielle⁶¹ », comme l’analysait à juste titre Cabanès. La

61. J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 104.

différence sexuelle mouvante de Des Esseintes semble ainsi, comme la femme implantée en lui depuis longtemps, l'essence même de sa maladie, laquelle réapparaît à travers le temps sous de multiples formes. Ce n'est pas de la stricte syphilis que des Esseintes souffre, c'est d'être en irrésistible processus de différenciation sexuelle, de vivre et rêver au gré d'une sexualité aussi mouvante que multiple, en constante métamorphose, envers et contre toutes les saines normativités.

Certes, chez Guibert, le renversement de son identité homosexuelle dans une paradoxale haine des hommes s'effectue par le truchement d'une écriture beaucoup moins allégorique et onirique que les dérives sexuelles de Des Esseintes. Cependant, cela ne l'empêche pas de s'inscrire dans une structure scripturale compliquée, se déployant dans des mises en abîme qui s'ouvrent successivement, voire se télescopent tout au long d'*À l'Ami* et du *Protocole*. En effet, l'œuvre du sida de Guibert ne propose presque aucune allégorie ni pour le sida ni pour la différence sexuelle, à l'exception de « la bête qu'on avait en soi » (AA, 17), évoquée en début de chapitre et qui sera analysée plus en profondeur dans le prochain, et peut-être du « jeu du Pacman » (AA, 14) avec lequel le narrateur compare le sida dans le quatrième chapitre d'*À l'Ami*. Cependant, même si les phénomènes (trans)sexuels et sidéens ne se cristallisent pas dans des métaphores ontologiques comme telles, dans des allégories les « personnifiant », il n'en demeure pas moins que la différence sexuelle et le sida agissent directement dans le déploiement formel du texte.

La différence sexuelle et le sida ne sont pas des représentations ou des images dans l'œuvre guibertienne du sida, mais plutôt le mode performatif profond. En effet, les textes de Guibert fonctionneraient selon les processus dynamiques combinés de la différence sexuelle et du sida. Si l'on revient au troisième chapitre d'*À l'Ami*, Guibert lie directement la découverte inopinée de sa haine des hommes avec son désir d'écrire un livre, comme adjuvant à sa misanthropie. Cependant, le livre remplaçant l'homme haï dans sa vie se révélera bien vite aussi sournois, manipulateur et toxique que lui. Le livre en construction ne saurait être un compagnon passif, soumis à la volonté de Guibert. En s'ouvrant, la mise en abîme du livre renverse, simultanément, le rapport de force entre l'écrivain et son objet, son compagnon livresque se métamorphose malgré lui en vecteur de contagion. Tel est pris qui croyait prendre ami, et Guibert de constater :

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. Un diable s'est glissé dans mes soutes : T.B. Je me suis arrêté de le lire pour stopper l'empoisonnement. On dit que chaque réinjection du virus du sida par fluides, le sang, le sperme ou les larmes, réattaque le malade déjà contaminé, on prétend peut-être ça pour limiter les dégâts. (AA, 12)

Sans entrer dans le détail de la contamination intertextuelle dont Guibert est affligé en lisant « T.B. » – soit Thomas Bernhard, mais dont les initiales sont aussi celles de la tuberculose –, il importe de souligner le processus dynamique résolument maladif sous les auspices duquel, dès son origine, l'écriture d'*À l'Ami* se déploie.

L'écriture guibertienne semble en effet performer un enchaînement successif de « réinjections⁶² », lesquelles « réattaquent » le corps de Guibert comme son écriture, alignant cette dernière sur la détérioration en abîme du premier. Ces « réinjections » virales – corporelles et scripturales – ne sont cependant pas de l'ordre d'une contamination et d'une contagion nécessairement négatives, mais embrassent plutôt l'ambivalence étymologique de ces termes, renvoyant à la réalisation d'une mise en contact, d'une mise en relation réciproque. Dans le cas de Guibert, cette possibilité de mise en relation avec l'Autre, qu'il soit d'ordre corporel, sexuel ou littéraire, agit comme une force désirante lui permettant de tenir le coup, de s'accrocher à sa vie d'écrivain, de survivre à travers l'écriture. Une entrée du début de son journal intime suggère cette perspective guibertienne d'une force désirante, confondant maladie vénérienne et performativité créatrice : « Je chope tout ce que je lis : je lis un article sur la syphilis et aussitôt je me persuade de l'avoir, j'en reconnais les symptômes alors que je n'ai couché avec personne. Je m'accroche au dernier regard (dans le désir), du dernier rencontré. » (MA, 13)

Pour Guibert, le désir semble être cette force par laquelle s'accrocher à l'Autre, qu'il s'agisse d'un livre, d'un virus ou d'un être – mort ou vivant, cela importe peu. Le désir est une force qui transforme la convocation à souffrir en occasion à saisir : une opportunité de se (re)créer, fût-ce à

62. La critique Isabelle Décarie parlera de manière corollaire du *Protocole compassionnel* comme d'une « écriture-transfusion ». Voir I. Décarie (2002). « *Le Protocole compassionnel* d'Hervé Guibert : Une Écriture-transfusion » dans *French Prose in 2000* (éd. par Michael Bishop et Christopher Elson), série Faux Titre, vol. 231. Leyde, Éditions Brill.

travers les scénarios les plus intenables ou catastrophiques. Toujours dans son journal intime, Guibert écrira de manière aussi laconique qu'étonnante: «Un virus comme une aubaine» (MA, 351). *À l'Ami* fonctionne ainsi selon un principe de «perturbation malade» en profondeur du corps sexuel et sensible comme de l'écriture, qui se propage au gré des mises en contact. *Perturbation* est d'ailleurs le livre de Bernhard, publié en 1967, que Guibert lit lorsqu'il entame l'écriture d'*À l'Ami*, et dont une célèbre citation pourrait sans doute lui servir d'exergue: «Les maladies sont le plus court chemin de l'homme pour arriver à soi⁶³», écrit Bernhard.

Cependant, en ouvrant l'abîme d'*À l'Ami*, Guibert débroussaille un sentier qui ne mène pas à lui-même, mais aux Autres, qui lui manquent. De surcroît, ce chemin vers les altérités n'est pas le plus court, mais se déploie dans une structure rhizomatique essaimant ses tentacules, démultipliant les routes tortueuses sur lesquelles l'écriture s'égare. En effet, dans *À l'Ami*, l'écriture guibertienne n'est ni linéaire ni orientée, mais profondément perturbée, à la fois troublée, désorientée et sous influence. Elle perdra de son autonomie et se déploiera envers la volonté guibertienne, au gré d'une hétéronomie où le sida, le diable de T.B. et la haine des hommes lui usurperont sa voix propre. Sous perturbation polymorphe, l'écriture de Guibert ne le fera pas arriver à lui-même, mais plutôt dériver vers plusieurs Autres. Elle l'égara dans de multiples devenir-autres. C'est en cela qu'*À l'Ami* n'est pas un livre donnant à voir des «représentations» du sida, mais plutôt un livre visionnaire donnant à ressentir, au-dedans et au-delà de l'apparence visible des êtres, des mots et des choses, des processus dynamiques de perturbation de toutes les frontières – biologiques, sexuelles, discursives et temporelles –, desquels le sida n'a pas l'apanage et que la littérature, en tant qu'ouverture d'abîmes malades, en tant que contagion (re)créatrice de survivances, met aussi en branle.

À la fin du XIX^e siècle, en Angleterre, les psychiatres sont pris d'intérêt pour un «nouveau type de mâle névrotique, le “borderliner” [celui qui est à la frontière]⁶⁴». En 1877, un texte célèbre du médecin Andrew Wynter, intitulé *The Borderlands of Insanity*, «décrivait la dégénérescence

63. Thomas Bernhard (1989), *Perturbation*, Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, p. 212.

64. E. Showalter, *Sexual Anarchy*, op. cit., p. 11. Citation originale: «new kind of male neurotic, the “borderliner”».

potentielle d'hommes dans le "*Mazeland*" [la terre labyrinthique], le "*Dazeland*" [la terre d'étourdissement] et le "*Driftland*" [la terre de dérive], dont les esprits ressentaient l'absence de "direction" et de "pouvoir contrôlant"⁶⁵. Sans chercher à appliquer un diagnostic ni sur des Esseintes ni sur le narrateur Guibert, lequel n'expliquerait rien en plus de les cristalliser dans un cadre nosographique réducteur de leurs performativités, le propos de Showalter semble tout de même éclairer les processus « labyrinthiques », « étourdissants » et « dérivants » de ces deux personnages. Tels les potentiels de perturbations de toutes les frontières qu'on associait aux femmes au XIX^e siècle, il apparaît évident qu'*À Rebours* et *À l'Ami* se meuvent non pas de manière réglée et ordonnée, mais au gré d'un désordre narratif et esthétique. Ces processus dynamiques désorientent des Esseintes et Guibert sur les plans tant sexuels que spatiotemporels. Ils font survivre des sensations et des sentiments passés dans le présent de leurs expériences. Avant de « virer sa cuti », Guibert réalisera en effet « que la progression naît du désordre » (AA, 62), tandis que Huysmans considérera comme résolument énigmatique « cette sorte de possession [de l'hystérie] qui vient s'enter sur le désordre [du] malheureux corps » (AR, 59) de Des Esseintes, le forçant à se cloîtrer à Fontenay, tel Guibert dans les abîmes maladifs et sexuels de son livre.

À la fois pour le personnage de Des Esseintes et pour le narrateur Guibert, le désir devient une force qui n'oriente pas les corps dans l'espace-temps, (en)vers des sujets aux identités fixes. Au contraire, le désir est une puissance transcendant les normes de ses objets et de ses sujets, une perturbation de l'ordre des êtres, des choses et du temps qui ne les tue pas, mais les fait survivre queers, de manière aussi singulière qu'anachronique.

Hystérisations spectaculaires et anachroniques des corps

Le sexe est sans doute l'un des concepts les plus ambivalents qui soient, tant dans ses dimensions pratiques, culturelles que médicoscientifiques, en plus d'être l'un des théâtres les plus éloquents de cette péjoration des mots à connotation « contaminante » et « contagieuse ». Il en a été question précédemment avec différents critiques, une contagion

65. *Ibid.* Citation originale : « described the potential degeneration of borderline men in "*Mazeland*," "*Dazeland*," and "*Driftland*," whose minds felt the lack of "directing" or "controlling power" ».

irrationnelle des discours sur le sexe prend de solides assises institutionnelles durant le XIX^e siècle français. Parallèlement au déploiement pandémique de la syphilis et à la montée corollaire de l'hygiénisme en Europe, portée par les travaux du syphiligraphe Alfred-Jean Fournier, la fascination pour l'hystérie va croissant, tant auprès du corps médical que de la communauté littéraire et artistique.

Dans son texte intitulé «Hysteria, Feminism, and Gender», Showalter mobilise Foucault pour expliquer comment «l'hystérie était une étiquette apposée sur la sexualité féminine par des médecins masculins⁶⁶». Selon le philosophe, «l'hystérisation du corps des femmes» fut «l'une des caractéristiques fondamentales du pouvoir psychiatrique et médical⁶⁷» de l'époque. Affirmer que les hommes médecins ne tenaient pas en compte les besoins vitaux de ces femmes «hystériques», les réifiant pour mieux observer leurs symptômes, relève d'un triste euphémisme. Cependant, Showalter souligne une tache aveugle dans l'argumentaire foucauldien, en soutenant que Foucault éluderait les motifs potentiels du pouvoir psychiatrique sur les femmes «hystériques», tout en occultant le fait que l'hystérie, au même titre que la syphilis, était considérée comme une épidémie à cette époque⁶⁸. Ce faisant, la critique pose une question très importante : comment penser l'hystérie comme une affection contagieuse, voire épidémique, alors que ces symptômes, suivant la nosologie de l'époque, sont loin d'être tous donnés pour réels, mais bien plutôt simulés, voire inventés par les femmes qui en souffrent ? Comment parler d'une épidémie de la simulation et de l'invention qui circulerait entre les corps, mais aussi, d'une épidémie de la prétention à l'objectivité des savants de l'époque devant des phénomènes outrepassant manifestement leur nosologie ? Comment, enfin, penser l'hystérie comme une épidémie combinée de mythes et de mythomanies ?

Ces questions dépassent largement le seul domaine de la médecine et de son histoire, et débordent dans les zones culturelles de leurs mises en scènes, tant littéraires qu'artistiques. Dans son premier livre publié en 1982, Didi-Huberman se propose d'aborder le «paradoxe d'atrocité» au cœur de l'histoire de l'hystérie, à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière

66. E. Showalter, «Hysteria, Feminism, and Gender» dans Gilman, *Hysteria beyond Freud*, p. 303. Citation originale : «*hysteria was a label bestowed on female sexuality by male physicians*».

67. E. Showalter, «Hysteria, Feminism, and Gender» dans Gilman, p. 303., Citation originale : «*one of the crucial features of psychiatric and medical power*».

68. *Ibid.*, p. 304.

durant les années 1880, transformé en véritable théâtre de crises d'hystérie féminine. Pour le philosophe, l'histoire de l'hystérie s'inscrirait dans un paradoxe d'atrocité, puisque « à tout moment de son histoire [elle aurait été] une douleur mise en contrainte d'être inventée, comme spectacle et comme image⁶⁹ ». L'hystérie « allait jusqu'à s'inventer elle-même (sa contrainte était son essence)⁷⁰ », l'érigeant du même coup non seulement en invention, mais en « événement des signifiants⁷¹ » dont les douleurs, même les plus profondes et occultes, se traduisaient au gré de performances d'une « extrême visibilité⁷² ». Plus encore, ce paradoxe d'atrocité se manifestant par l'expérimentation et la (re)performance inventive d'un « événement des signifiants », lequel n'est pas seulement fabulé, mais aussi d'une « extrême visibilité », déborde du côté d'enjeux esthétiques, artistiques et iconographiques. Selon Didi-Huberman, « s'agissant d'hystérie, un médecin est à peine capable de ne pas assister en Artiste à la douleur comme luxueuse d'un corps livré à ses symptômes⁷³ ». Dans la foulée, il devient difficile d'échapper au « paradoxe d'atrocité » contraignant à « considérer l'hystérie, tel qu'elle fut mise en fabrique à la Salpêtrière, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, comme un chapitre de l'histoire de l'Art⁷⁴ ».

Il s'agit là d'un fait historique connu, à savoir qu'un public d'écrivains célèbres assistait de manière hebdomadaire aux représentations des *Leçons du mardi* de Charcot, trouvant dans ce spectacle des souffrances humaines un matériau littéraire et artistique à pétrir. Parmi les convives littéraires les plus célèbres se trouvaient Zola, ancien mentor de Huysmans, mais aussi les frères Goncourt (dont Jules qui contractera la syphilis), Maupassant (qui mourra de la syphilis), Barbey d'Aurevilly et Mallarmé (tous deux adulés par des Esseintes), Adrien Proust, le père, médecin, de Marcel, ainsi qu'Alphonse Daudet, dont l'expérience de la douleur syphilitique exprimée dans son journal intime publié à titre posthume sous le titre *La Douleur*, a été abordée en introduction.

69. G. Didi-Huberman (1982), *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, p. 19.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*, p. 20.

74. *Ibid.*

L'hôpital de la Pitié-Salpêtrière devient, sous la gouverne de Charcot, une sorte de « *Citta dolorosa*⁷⁵ », voire un véritable « Versailles de la douleur⁷⁶ ». Filant plus avant la métaphore théâtrale, tragique et impériale de la démarche de Charcot, Didi-Huberman écrit dans la courte section « *Veni-vidi* » de son essai, titre aux échos de césarisme voyeur : « Donc, Charcot descendit aux enfers. Or, il ne s'y sentit pas si mal. Car ces quelque quatre ou cinq mille femmes d'enfer lui furent un matériel⁷⁷ ». Charcot transforme l'hôpital en un « musée pathologique vivant⁷⁸ » dans lequel des corps hystériques se donnent en spectacle, comme autant d'œuvres d'art charnelles en souffrance comme en performance, dans un « grand *emporium* des misères humaines⁷⁹ ».

Dans le théâtre douloureux de la Pitié-Salpêtrière, les corps souffrants se font spectacle mouvant traversé de survivances. Les symptômes hystériques s'y métamorphosent en matériaux esthétiques (re)symbolisant, de manière à la fois incorporée et performative, des crises de la chair et des nerfs hors normes et hors de leur temps. En effet, ces crises outrepassent les capacités définitoires et nosologiques de leur époque, malgré l'essor de la psychiatrie et de la neurologie. Le critique et professeur de psychologie Nicolas Brémaud rapporte, dans son article « Panorama historique des définitions de l'hystérie », les mots du psychiatre français Ernest-Charles Lasègue, qui, en 1878, écrit : « la définition de l'hystérie n'a jamais été donnée et ne le sera jamais. Les symptômes ne sont ni assez constants, ni assez conformes, ni assez égaux en durée et en intensité pour qu'un type même descriptif puisse comprendre toutes les variétés⁸⁰ ».

À l'instar de la syphilis, et un siècle plus tard du sida, les spectacles de l'hystérie à la Salpêtrière surgissent de cette « part maudite », occulte et insaisissable, du sexe. *L'Invention de l'hystérie* mise en scène à la Salpêtrière est elle-même hétérogène et anachronique. Elle dérive de différentes conceptions médicales et historiques de l'hystérie, lesquelles émergent originellement et étymologiquement de l'utérus, et plus

75. *Ibid.*, p. 33.

76. *Ibid.* Voir à ce sujet Jules Claretie (20 septembre 1903), « Charcot le consolateur », *Annales politiques et littéraires*, n° 1056, p. 179-180.

77. *Ibid.*, p. 35.

78. *Ibid.*

79. *Ibid.*

80. Nicolas Brémaud (2015), « Panorama historique des définitions de l'hystérie », *L'Information psychiatrique*, vol. 91, n° 6, p. 486.

précisément des « affections de la matrice⁸¹ » féminine, créant des déplacements, des emportements et des ouvertures à l'intérieur des corps qui en souffrent. Dans son article « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie », le psychiatre et historien de la médecine Étienne Trillat écrit, en tissant un lien entre les conceptions hippocratique et freudienne de l'hystérie, que « [Le] symptôme hystérique est le produit d'un cheminement souterrain dont le point de départ est un traumatisme sexuel subi par l'enfant de la part d'un adulte⁸² ». Suivant cette théorie sexuelle, qui n'est certes pas à prendre comme une vérité médicocientifique, ici, mais peut-être davantage comme un récit mythique :

[Le] trauma sexuel s'invagine en quelque sorte dans le corps de l'hystérique. [...]. À l'abri du temps et de l'histoire vécue, protégé ainsi de l'oubli, il va réapparaître à la faveur de la crise cathartique, intact, dans toute la fraîcheur de la rosée du matin. Le voilà bien, l'animal bizarre qui s'agitait dans la matrice des hystériques d'Hippocrate⁸³.

Depuis le passé lointain d'Hippocrate, la conception fantaisiste de l'hystérie en tant qu'« animal bizarre [s'agitant] dans la matrice des hystériques » émerge de nouveau, des siècles plus tard dans le présent de Freud, contemporain de Charcot. L'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, même si la médecine expérimentale de la fin du XIX^e siècle croit s'être alignée pour de bon aux rails du Progrès scientifique – Claude Bernard écrit en 1865 qu'« [il] est ainsi évident pour tout esprit non prévenu que la médecine se dirige vers sa voie scientifique définitive⁸⁴ » – les corps hystériques (re)performent comme autant de corps survivants, à la fois hétérogènes et anachroniques. La crise hystérique du corps devient crise sexuelle inventive, aussi plurielle que spatiotemporelle, une crise faisant survivre le corps pétri d'une multiplicité imprévisible de symptômes, à travers lesquels des mythes passés reprennent possession du corps présent.

Un des problèmes majeurs de l'approche des corps hystériques tient peut-être au fait qu'ils fuient toujours hors des cadres normatifs, nosographiques et définitoires dans lesquels on voudrait les cantonner, et ce à toutes les époques. À la publication d'*À Rebours* en 1884, « la

81. Étymologie latine de « hystérique » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/hyst%C3%A9rique>. Consulté le 24 janvier 2021.

82. Étienne Trillat (1984), « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie », *Histoire, économie & société* 3, n° 4, p. 533.

83. *Ibid.*

84. Claude Bernard (1865), *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière, p. 6.

presse se désordonna» (AR, 69) face au personnage hors normes de Des Esseintes, et eut vite fait de vouloir lui régler son cas, en le cristallisant dans l'épithète d'«hystérique». Huysmans s'en est à juste titre insurgé en affirmant que «le mot hystérie ne résout rien» (AR, 59). Même s'il ne résout rien, le mot «hystérie» sert très souvent, et ce d'une fin de siècle à l'autre, à discréditer la performativité outrée et sensible des corps affectés, dans tous les sens du terme. Par exemple, durant l'épidémie de sida, et plus précisément devant les manifestations spectaculaires d'ACT UP aux États-Unis, certains détracteurs homophobes de ces tours de force ont vite fait de taxer les manifestants d'hystériques, tentant par le fait même de les rendre anachroniques, de les expulser de la réalité culturelle présente et de ses processus de symbolisation, de transformation du social. Après l'occupation de la cathédrale Saint-Patrick de New York par des activistes d'ACT UP, durant le service religieux du dimanche 10 décembre 1989, un éditorial du *New York Times* publié le 12 décembre affirmait :

Les arguments concernant le sida, l'homosexualité et l'avortement ne seront pas promus par les comportements hystériques, par les menaces ou la perturbation des services religieux. Ils pourraient être promus par un argument sérieux qui reflète une conviction. Les manifestants qui sont entrés dans la cathédrale Saint-Patrick dimanche invitent le public à songer à une conviction d'une autre sorte⁸⁵.

Plus d'un siècle après l'épidémie de syphilis et la naissance funèbre et efféminée de Des Esseintes en France, l'hystérie émerge de nouveau tel un épouvantail fin-de-siècle durant la crise du sida. Cependant, le corps guibertien n'a pas attendu sa contamination par le sida pour s'«hystériser». En effet, son œuvre naît en même temps que son écriture embrasse les processus d'hystérisation de son corps, de manière aussi obscène qu'anachronique.

De fait, l'œuvre de Guibert voit le jour avec la publication de *La Mort propagande* en 1977, chez Régine Deforges, «puis réédité en 1991 [soit l'année de sa mort], chez le même éditeur, augmenté de onze textes de jeunesse dans une version remaniée par l'auteur» (MP, «Note

85. <https://www.nytimes.com/1989/12/12/opinion/the-storming-of-st-pat-s.html>. Consulté le 23 octobre 2021. Citation originale : «*Arguments over AIDS, homosexuality and abortion are not going to be advanced by hysterics, threats or the disruption of religious services. They might be advanced by serious argument that reflects conviction. The demonstrators who entered St. Patrick's Cathedral Sunday invite the public to think about a different kind of conviction.*»

de l'éditeur», p. 119). Véritable «évocation du corps, en tant que lieu d'accueil du plaisir et de la douleur⁸⁶», le texte liminaire de *La Mort propagande*, dans sa réédition de 1991, est l'un des textes inédits que Guibert prétend avoir redécouverts «à la faveur d'un déménagement, [en mettant] un peu d'ordre dans [ses] dossiers» (MP, 121 ; «Quatrième de couverture de l'édition de 1991»). Ce texte liminaire agit telle une réapparition anachronique interrompant le flot linéaire du temps, en ce qu'il juxtapose la fin de la vie de Guibert avec l'origine de son œuvre. La naissance hystérique de l'œuvre guibertienne dans *La Mort Propagande* survit à l'épreuve du temps et de sa maladie, jusqu'à réapparaître dans le présent de son agonie. Conséquemment, les sentiments de Guibert au moment de cette redécouverte se révèlent à la fois ambivalents et oscillants, troublants et transformatifs :

La découverte de ces textes parfois m'enchantait, parfois m'horripilait, mais surtout, ils me faisaient la leçon. Pour ne pas mourir d'ennui je m'étais mis à travailler dans ces cahiers d'adolescence, je n'y touchais pas, je me contentais de choisir et de taper à la machine, mais je sentais bien en même temps qu'après leur repossession, cette attribution que je réservais puisque je les tenais matériellement comme quelqu'un qui en aurait hérité, je ne pourrais plus écrire comme avant. Ces textes me modifiaient comme écrivain. (MP, 121 ; «Quatrième de couverture de l'édition de 1991») ⁸⁷.

Cette ivresse nostalgique d'un moi révolu, survivant dans le présent de la fin de sa vie, insuffle à Guibert le désir de rééditer son premier livre. Survivance – hystérique ? – de la naissance passée de son œuvre dans le présent de son corps mourant, le texte liminaire de l'édition de 1991 constitue une injonction programmatique, à rebours du déploiement de la totalité de l'œuvre dans le temps.

Enchaînement d'expressions d'un corps s'hystérisant, se déformant dans la douleur, se transfigurant dans la jouissance, le «(re)nouveau» texte liminaire de *La Mort propagande* agit à la fois comme la tombée et le lever du rideau sur l'œuvre guibertienne tout entière. Dès ses premières lignes, on lit :

86. Tiré de la «page de présentation de l'édition en Livre de Poche» de 1991 de *La Mort propagande*, consulté le 3 février 2021 sur le site <https://www.herveguibert.net/la-mort-propagande> dirigé par A. Genon.

87. La quatrième de couverture de l'édition de 1991 de *La Mort propagande* est en fait tirée du *Protocole compassionnel*, publié la même année en avril, soit l'antépénultième livre publié du vivant de Guibert, avant *Mon valet et moi* et *Vice*, tous deux publiés en octobre, deux mois avant sa mort.

Mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu'il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son. Dès qu'une déformation survient, dès que mon corps *s'hystérise* [je souligne], mettre en marche un mécanisme de retranscription : éructations, déjections, sperme à l'issue des branlages, diarrhées, crachats, catarrhes de la bouche et du cul. (MP, 7)

Le matériau projeté de l'œuvre guibertienne, qui balbutie ses premiers mots en même temps qu'elle rend ses derniers souffles, n'est pas le corps anatomique figé dans la régularité silencieuse de sa saine fonctionnalité de mâle. *A contrario*, il s'agit d'un corps agité par ses hystérisations, c'est-à-dire les émergences sporadiques de symptômes qui le déforment et le transfigurent, comme autant de survivances apparaissant à sa surface visible et présente, depuis ses profondeurs physiques et psychiques passées.

La performativité du « corps-matériau », telle que Guibert la conçoit et la convoite dès les premières lignes de son œuvre, relève d'un processus d'hystérisation théâtral du corps à retranscrire, à transformer en performances scripturales et picturales. Souffrances et jouissances confondues permettent au corps de survivre à travers le texte, et réciproquement, au texte, d'offrir différentes perspectives au corps se transformant au fil du temps. Le corps hystérique guibertien participerait ainsi d'un art de la survie par la dramatisation – à la fois spectaculaire et anachronique – des différents devenir transfiguratifs du corps, dans le but de les « offrir en exhibition », de former une communauté avec un public. Guibert établit les principes qui guideront sa démarche créatrice en affirmant : « Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques. Partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur » (MP, 8).

Cette dramatisation du corps formant communauté ou mieux, cette communion des corps dans la dramatisation, semble à nouveau avoir maille à partir avec *L'Expérience intérieure* de Bataille, où le philosophe aborde les « [p]rincipes d'une méthode et d'une communauté⁸⁸ ». Afin de transporter les sens et l'entendement au-delà de la superficialité de leur présent, il s'agit pour Bataille de faire corps avec une dramatisation de la vie, laquelle n'est pas le synonyme péjoratif d'un détournement affecté et inopportun, mais plutôt une mise en performance, une mise

88. G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 22.

en scène de la vie. Selon Bataille, « on n'atteint des états d'extase ou de ravissement qu'en dramatisant l'existence en général⁸⁹ », et non en tentant d'en étouffer les moindres hiatus, les moindres souffrances et deuils, les moindres accrocs à son avancée linéaire et inéluctable dans le temps. Pour Bataille, il ne s'agit pas d'éradiquer la douleur à tout prix, mais de la dramatiser, de la transposer dans une mise en scène de son expérience qui, plutôt que de refermer son cruel étau sur le sujet qui en souffre, l'ouvre aux possibles, certes parfois extrêmes, qui palpaient en lui sous forme de potentialités. Dans une entrée du *Mausolée des amants*, Guibert songe : « Une alternance, non de conscience et d'inconscience (comme on le disait de Michel), mais plutôt de dramatisation et de dédramatisation – seraient-ce les maux qui en règlent l'oscillation ? » (MA, 346). Guibert semble ainsi rejoindre l'approche bataillienne des maux, en les traitant à l'aune d'une oscillation (dé)dramatisante de leur expérience ; une ascèse esthétique incorporée qui devient apte à dédramatiser le drame en le dramatisant. Il ne survit pas en dédramatisant ses maux, au contraire, il survit à travers leurs différentes dramatisations esthétiques qui, plutôt que d'en exacerber les souffrances, les mettent à distance en les incorporant dans les mises en scène.

Bataille argumente : « L'action menée pour supprimer la douleur va finalement dans le sens contraire de la possibilité de dramatiser en son nom : nous ne tendons plus à l'extrême du possible, nous remédions au mal (sans grand effet), mais le possible en attendant n'a plus de sens, [...] »⁹⁰. Guibert, à travers l'expérience des douleurs parfois extrêmes de la fin de sa vie, pose dans son journal intime une question aux accents batailliens : « L'expérience de la douleur est-elle préférable à l'anéantissement de l'expérience ? » (MA, 513)

En croisant les réflexions de Bataille et de Guibert, il semble que l'expérience de la douleur ne trouve pas nécessairement sa clé de voute signifiante dans son soulagement, dans son annihilation, mais plutôt dans sa dramatisation active. L'hystérisation transposée et transformée dans la mise en scène permet de faire advenir d'autres réalités, de survivre dans d'autres espaces-temps que celui du cruel présent. Dans son *Invention de l'hystérie*, Didi-Huberman enchevêtre en un même problème l'expérience de la douleur et sa mise en spectacle hystérique. Le philosophe se demande comment la forme, la temporalité et la

89. *Ibid.*

90. G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 23.

revenance des douleurs se transmuent en spectacles, mais aussi, comment cette transposition spectaculaire impacte « notre approche des œuvres, des images⁹¹ » ?

La dramatisation hystérique de la douleur deviendrait ainsi un moyen formel de la décaler dans un jeu mouvant de symptômes, de symboles et de signifiants. L'hystérisation serait en quelque sorte un travestissement de la douleur en autre chose qu'elle-même ; une contestation queer de la douleur depuis l'intérieur de son expérience : un accès à un en dehors et à un au-delà de la douleur par son en dedans. L'hystérisation de la douleur relèverait peut-être d'un « paradoxe d'atrocité » permettant d'en sortir, non pas en la guérissant, mais en l'incorporant de manière oblique, queer.

Au diapason de Guibert qui affirme aimer se glisser dans des situations extrêmes pour s'enivrer dans la sensation inconnue qu'elles lui prodiguent – fût-ce pour le pire –, Bataille tire un trait sur la question du « salut », de la quête de rédemption que l'on tend à convoiter à tout prix, lorsque plongé dans l'expérience de la douleur : « Plus question de salut : c'est le plus odieux des faux-fuyants. [...] Je conteste au nom de la contestation qu'est l'expérience elle-même (la volonté d'aller au bout du possible). L'expérience, son autorité, sa méthode ne se distinguent pas de la contestation⁹² ».

Il ne s'agit donc pas de guérir la douleur, ni de s'y complaire ou de s'y vautrer, mais de la contester de manière performative en dramatisant son expérience, en faisant de son hystérisation un spectacle queer qui la transpose et la transforme dans un même geste. C'est en incorporant et en dramatisant de manière performative l'expérience douloureuse que les possibles survivent. C'est ainsi que l'hystérie se transpose de la fin du XIX^e siècle où elle était un synonyme misogyne de « folie féminine », à la fin du XX^e, où elle devient vectrice de spectacles contestataires et anachroniques ; force performative queer par laquelle le sujet survit à sa douleur, vit littéralement au-dessus d'elle.

L'hystérie semble donc intimement, et ironiquement, liée à une volonté de (non-)savoir de l'expérience ; un désir de lui survivre en refusant de la cristalliser dans un seul savoir. Cet aspect de l'hystérie est aussi présent dans l'expérience foucaldienne du sida, que dramatise pour ainsi dire Guibert dans *À l'Ami* par le personnage de Muzil. Dans

91. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 19.

92. G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 24.

son article « Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of “Sida” in France », la critique littéraire Emily Apter rapporte :

[Foucault] savait-il qu’il avait le sida ? Selon tous les témoignages, il le savait et ne le savait pas à la fois. Didier Eribon cite Paul Veyne, ami proche et confident de Foucault (dont le compte rendu d’un dernier entretien avec Foucault, selon Eribon, a été refusé par la revue *Critique*). Foucault aurait dit à Veyne : « Je sais que j’ai le sida, mais mon hystérie me permet de l’oublier »⁹³.

Vers la fin de son journal intime, Guibert transcrit une parole de Foucault au sujet de ses créations : « “Il ne lui arrive que des choses fausses”, aurait dit Michel à propos de mes livres » (MA, 526). Dans cette affirmation étonnante, Foucault ne veut peut-être pas nécessairement dire que les choses qui arrivent à Guibert sont effectivement fausses, mais plutôt qu’elles le deviennent sous sa plume. Guibert n’est pas seulement écrivain, c’est aussi un faussaire : un créateur qui ne nie pas la vérité du réel, mais qui la contrefait pour mieux la supporter, pour mieux lui survivre. Tandis qu’il écrivait, toujours à la fin de son journal intime, que « [t]oute fiction est une mystification » (MA, 556), il serait sans doute à propos de déformer l’affirmation de Guibert en écrivant : « Toute fiction est une contrefaçon ».

Cette manipulation de la réalité par Guibert, de ses maux et de ses symptômes de souffrances, peut être rapprochée de l’hystérie de Foucault puisqu’elle met ses « délires organiques » en spectacle en même temps qu’elle débarrasse son corps du poids de leur fardeau. La contrefaçon guibertienne de ses maux réels est un moyen de survivre au-dessus d’eux. Cette méthode hystérique oscillante permet à la fois d’incorporer et de dramatiser la souffrance organique, mais aussi de l’oublier et donc de la dédramatiser. Elle participe donc d’un sentiment ambivalent à l’endroit des fièvres, des angoisses, des douleurs et des délires du corps, d’un sentiment alternant entre peur et convoitise, terreur et attirance.

93. Emily Apter (1993), « Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of “Sida” in France » dans Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier, dir., *Writing AIDS, Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Columbia University Press, p. 85-86. La citation attribuée à Foucault est alléguée par Didier Eribon dans son livre publié en 1989, *Michel Foucault (1926-1984)*, Paris, Flammarion. Citation originale d’Apter : « *Did [Foucault] know that he had AIDS? By all accounts he both did and did not. Didier Eribon cites Foucault’s close friends and confidant Paul Veyne (whose record of a final interview with Foucault, according to Eribon, was refused publication by the journal Critique). Foucault allegedly said to Veyne: “I know I have sida, but my hysteria allows me to forget it”* ».

À l'image de l'ambiguïté sentimentale de Des Esseintes, envoûté par le spectacle à la fois horrible et fascinant de la femme-bouledogue devenant la/sa « Fleur » vénérienne, l'art corporel hystérique de *La Mort propagande* s'effectue sous l'égide trouble d'un désir mêlé de répulsion, d'une émotion paradoxale où l'érotisme charnel se fond à la douleur et à l'abjection. Le corps guibertien devient en effet la source expérimentale et performative d'une polyphonie corporelle aussi méthodique qu'hystérique dans l'espace-temps du texte. Guibert semble être à la recherche d'une méthode anarchique pour habiter subjectivement son corps et, dans un même geste, en faire un objet littéraire et spectaculaire. Il énonce :

Observer comment [mon corps] fonctionne, recueillir ses prestations. Mes différentes méthodes de branlage s'énoncent. La réalisation se déroule dans un chaos propre au plaisir, ou à la répulsion (c'est un texte anarchique).

La façon dont je m'extrait un comédon, le sperme de mes couilles. Ce flux qui se fabrique laborieusement et traverse mon corps, de la prostate aux vésicules séminales puis se décharge en s'étranglant dans la trachée bitale.

Toutes mes expressions, tout ce que je peux en presser et tout ce qui peut en jaillir, gicler. Tout ce qui m'ahurit. Toute transformation : chirurgie, tatouage. (MP, 8-9).

L'hystérisation physiologique et esthétique du corps guibertien n'est cependant pas exempte d'une puissante pulsion de mort qui, loin de tarir ses velléités de mises en spectacle, stimule plutôt le « flux qui se fabrique laborieusement à travers [son] corps » (MP, 8-9). Telle une force hystérique nageant souterrainement dans sa matrice corporelle, *La Mort propagande* agit dans le corps guibertien comme une énergie vitale fondamentale, une jouissance équivoque se « [déchargeant] en s'étranglant dans [sa] trachée bitale » (MP, 9). Le texte liminaire de *La Mort propagande* est un texte de jeunesse où la jouissance et la mort giclent ensemble, où l'éjaculation convulse le corps de l'étranglement du pendu. L'œuvre de Guibert naît en quelque sorte dans un berceau de sperme hystérique, à la fois veillé et couronné par l'anarchie spectaculaire de la Mort, laquelle agit en véritable muse inspiratrice. Le corps se fait ventriloque de cette diva. C'est dans sa mort et grâce à sa mort en puissance que le corps guibertien (re)naît à l'écriture et par l'écriture, avec toute la flamboyance hystérique d'un premier texte qui, dès le début de l'œuvre, s'ouvrait en se travestissant dans sa propre fin. Guibert écrit :

À l'issue de cette série d'expressions, l'ultime travestissement, l'ultime maquillage, la mort. On la bâillonne, on la censure, on tente de la noyer dans le désinfectant, de l'étouffer dans la glace. Moi je veux lui laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante, diva, à travers mon corps. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète. Ne pas laisser perdre cette source de spectaculaire immédiat, viscéral. Me donner la mort sur une scène, devant les caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. En choisir les termes, le déroulement, les accessoires. (MP, 9-10)

La mort érigée en diva dont le corps se fait ventriloque ne signe pas la dégénérescence terminale du corps guibertien, mais résonne plutôt de cris survivants, anachroniques, de corps hystériques du XIX^e siècle. Dans son essai *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Janet Beizer écrit que l'hystérie était, à la fin du XIX^e siècle, une véritable «figure de culte⁹⁴», dont la fascination s'est propagée dans tout le XX^e siècle, portée par la ferveur des surréalistes qui voyaient en elle «la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle⁹⁵». Plutôt que de seulement voir dans la performativité hystérique l'œuvre d'un succubat (dé)possédant le corps, le langage et la psyché, les poètes surréalistes y auraient vu, comme Des Esseintes et Guibert, la possibilité d'un «théâtre alternatif⁹⁶», un espace où la cruauté de la vie se transforme en érotisme artistique et spectaculaire. Beizer écrit que les poètes surréalistes auraient trouvé dans la performativité hystérique la possibilité d'«une délivrance de la syntaxe, une subversion des codes sociaux et culturels, une poétique transgressive⁹⁷», voire «un art érotique vivant⁹⁸».

Dans une performativité confondant désir et douleur, fascination et révolusion, la mort devient donc le principe spectaculaire d'une «immortelle Hystérie» (AR, 132), en écho à la dansante Salomé, de Moreau, envoûtant des Esseintes, donnant naissance au corps scriptural guibertien, et stimulant sa (re)création perpétuelle, sa survivance par les actes successifs de l'écriture. *La Mort propagande* possède le corps

94. Janet L. Beizer (1994), *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, p. 2. Citation originale : «cult figure».

95. *Ibid.* Beizer cite ici Louis Aragon et André Breton, «Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)», *La Révolution surréaliste*, n° 11, p. 26. <https://www.lettresvolees.fr/eluard/documents/Revolusion-surrealiste11.pdf>.

96. *Ibid.* Citation originale : «*alternative theater*».

97. *Ibid.* Citation originale : «*a delivery from syntax, a subversion of social and cultural codes, a transgressive poetics*».

98. *Ibid.* Citation originale : «*a living erotic art*».

et le corpus guibertiens dès leurs origines communes, dès leur incipit partagé confluant dans ce texte liminaire hystérique « retrouvé » en 1991. En cela, la mort se propage à travers l'espace-temps du corps et de l'œuvre de Guibert. Elle agit en quelque sorte comme une survivance hystérique rappelant le cultissime « Tout n'est que syphilis » auquel songe des Esseintes dans son jardin de fleurs monstrueuses, analysé au chapitre II, où une « brusque vision d'une humanité sans cesse travaillée par le virus des anciens âges » (AR, 176) s'empare de lui, comme l'expérience esthétique d'une « éternelle maladie » (AR, 176) donnant sa force de (sur)vie procréatrice à la fois aux corps et aux textes.

Des symptômes aux (re)symbolisations des mythographies sexuelles

À la fin du XIX^e siècle, le regard médical et le savoir positiviste sont bouleversés par la symptomatologie déroutante de l'hystérie, mais aussi de la syphilis et de son étiologie sexuelle. Sur le plan corporel, les ravages visibles de la maladie sur les chairs et sur les physionomies sont si extrêmes qu'ils deviennent sources de sensations et de sentiments paradoxaux, vacillant entre fascination et dégoût. Le spectacle des chairs meurtries embrase l'imagination qui s'aventure dans les dimensions dialectiques et mythiques de la maladie, où l'archaïque ressurgit dans le présent.

Performativité symptomatique et mythique dans la littérature de la syphilis

La syphilis est plus qu'une stricte maladie du corps que l'art et la littérature « représentent » de manière mimétique. Au sein des mouvements parnassiens, symbolistes et décadents, elle se transforme en tableaux vivants où les corps exultent en se putréfiant. La syphilis, aussi appelée « Grande Vérole » et « Mal de Naples », devient sous certaines plumes une sorte de théâtre expérimental où le déploiement symptomatique des corps anime une esthétique littéraire qui frappe les sens, dérègle l'entendement, enflamme l'imaginaire.

La syphilis, en sus de propager des symptômes cliniques à la surface des corps, dissémine des symptômes esthétiques dans les différentes strates des textes. Ces symptômes sont esthétiques en ce que leur mise en scène déforme les « représentations » visibles et présentes par le dérèglement des sensations qu'ils dynamisent. Didi-Huberman parle du

symptôme comme d'une manifestation défigurative interrompant à la fois l'uniformité de la représentation et la linéarité du temps⁹⁹.

Le symptôme, signe dont l'objectivité visible est mise à mal par la subjectivité invisible, déchire la surface des êtres et des choses. Il transforme les corps en œuvres d'art aptes à (re)symboliser le réel dans le contrepoint anachronique du présent. En cela, le symptôme recèle un potentiel de déformation et de transposition « en actes » des corps, des textes et des œuvres d'art. Par sa performativité mythifiante, il détraque les sensations, déconstruit les certitudes, déstabilise les savoirs. Selon Didi-Huberman, il semblerait que les historiens se soient méfiés de la performativité esthétique du symptôme dans l'approche traditionnelle des œuvres, précisément parce que les symptômes les feraient dévier dans leurs envers invisibles, mais bien sensibles, tout en étant trop identifiés à la maladie « pour cette belle chose qu'est l'art¹⁰⁰ ». Dans le même ordre d'idée, les historiens « ont avancé le spectre du symptôme pour disqualifier des formes d'art n'entrant pas dans leurs schémas, toutes les déviations, dégénérescences et autres connotations cliniques des mots qui disent l'art que l'on n'aime pas¹⁰¹... ».

Le symptôme artistique, ou mieux, l'art symptomatique, par leur caractère déviant des normes de leur temps, et déroutant les regards contemporains avides de « savoir l'art¹⁰² », procèdent à des déchirures esthétiques et épistémiques. Ils créent des brèches à la fois dans les perceptions qui les reçoivent, et les savoirs tentant de les faire signifier, suivant des structures herméneutiques qui préexisteraient.

Les symptômes affectent l'art et, dans la foulée, l'anachronisent.

Ils le chargent de sensations déroutantes qui le font sortir de ses gonds actuels, qui font émerger l'archaïque dans le présent de ses performances. Les symptômes artistiques fragilisent l'idée même du progrès et l'avancée linéaire du temps vers un futur toujours meilleur, efficace et contrôlable. En cela, la bourgeoisie a raison de se méfier des symptômes artistiques. Ils sont les signes esthétiques que leur contrôle ne pourra jamais dominer complètement et qui, souterrainement, affectent les

99. Voir à ce titre l'analyse de l'effémination symptomatique du portrait de Des Esseintes dans la section précédente.

100. G. Didi-Huberman (2016), *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 194.

101. *Ibid.*

102. *Ibid.*, p. 195.

corps sensibles qu'on tente de garder sous différents jougs normatifs, et ce, à toutes les époques.

Sur le plan littéraire, les symptômes en tant que puissance esthétique de déchirure – visuelle et plus largement formelle, épistémologique et historique – affluent dans plusieurs textes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les symptômes, et plus précisément ceux de la syphilis, animent en effet plusieurs textes d'une force performative déformante, déroutante, malade. Ils les font dévier dans plusieurs directions significantes, à la fois symboliques et mythiques.

À titre d'exemple, Théophile Gautier, ardent parnassien et célèbre dédicataire des *Fleurs du mal*, esquisse, dans sa *Lettre à la Présidente*, un tableau de Rome vérolée à l'outrance esthétique éclatante. Cette Présidente, à qui Gautier adresse sa lettre, n'est nulle autre que Madame Sabatier, salonnière un temps amante de Baudelaire, lequel lui consacre tout un cycle des *Fleurs du mal*¹⁰³. Écrite en 1850 à la suite d'un voyage en Italie, la lettre de Gautier décompose les corps syphilitiques de l'État-Major français à l'aune d'une esthétique symptomatique spectaculaire, à la fois grotesque, bestiale et mythifiante. Gautier écrit :

Malgré cette apparence décente, il règne ici une vérole splendide, américaine, aussi pure que du temps de François I^{er}. L'armée française, tout entière, est sur le flanc; les poulains éclatent dans les aines comme des obus, la chaude-pisse jaillit en jets purulents, et rivalise avec les fontaines de la place Navone; des rhagades et des crêtes-de-coq pendent, en franges pourprées, au derrière des sapeurs, sapés dans leurs fondements; les tibias s'exfolient en exostoses, comme des colonnes de vert antique dans une ruine romaine; des constellations pustuleuses étoilent les deltoïdes de l'État-Major; et l'on voit se promener par les rues, des lieutenants tachetés et mouchetés comme des panthères, par des roséoles, des éphélides, des taches couleur de café, des excroissances verruqueuses, des fics cornés et cryptogamiques, et autres accidents secondaires et tertiaires, qui paraissent ici au bout de quinze jours¹⁰⁴.

103. Dans le poème condamné «À celle qui est trop gaie», «envoyé le 9 décembre 1852 à Mme Sabatier dans une lettre non signée» (Baudelaire, *Œuvres complètes*, 958.), Baudelaire affirme désirer vouloir lui «insuffler [son] venin» en la baisant: «Et, vertigineuse douceur! /À travers ces lèvres nouvelles,/Plus éclatantes et plus belles,/T'infuser mon venin, ma sœur!» (Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 108). Ce baiser ambigu, par lequel s'écoule à la fois la volupté et le venin, résonne à bien des égards avec *La Mort propagande* de Guibert, où le «poison [...] pénètre avec le baiser en coulant d'une bouche à l'autre»... (MP, 11)

104. Théophile Gautier (2018 [1890]), *Lettre à la Présidente: voyage en Italie, 1850*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, p. 21-22.

En « apparence décente », la Rome de 1850 comme dépeinte par Gautier devient un lieu qui se putréfie au même titre que les corps que le texte met en scène. Travaillé par la Grande Vérole, les corps humains bifurquent vers un devenir-animal les métamorphosant en « panthères » tachetées de « fics », c'est-à-dire de « [grosses verrues] à pédoncule étroit ressemblant à [des figues] et qui se [développent] sur diverses parties du corps des bovins et des équidés¹⁰⁵ ». Plus encore, les caractéristiques « cryptogamiques » de ces « fics » poussent la bestialisation du corps humain encore plus loin, en le rapprochant d'un devenir-charogne, d'une renaissance cryptique et végétale à même la putréfaction maladive des hommes. En effet, l'étymologie du terme « cryptogame » renvoie à un gallicisme signifiant « qui donne naissance en secret¹⁰⁶ », de même qu'en botanique à une « maladie [fongique] causée à certaines plantes¹⁰⁷ », ou encore à ces plantes « dont les organes de la fructification ne sont pas connus ou ne sont pas apparents¹⁰⁸ ».

Ainsi, par le déploiement symptomatique de son esthétique, le texte de Gautier donne à voir l'œuvre de la Grande Vérole à travers les devenirs-animaux et devenirs-végétaux qui font se décomposer les corps humains, dont les tibias se désagrègent en autant de « colonnes de vert antique dans une ruine romaine ». Dans la mise en scène littéraire romaine de Gautier, les corps sont des lieux où l'archaïque refait surface dans les interstices de leur destruction réciproque. L'autrefois survit dans les corps et redevient visible dans la décomposition de leur maintenant. Les symptômes ne sont pas seulement cliniques et objectifs, ils performent des survivances archaïques à travers la subjectivité esthétique de Gautier.

La performativité du texte est ainsi loin d'être fixe et unidimensionnelle. Elle ne construit pas des représentations stables et superficielles, mais les putréfie plutôt dans leurs ressources en puissance. En effet, l'altération des représentations visibles des corps et des lieux fait émerger leurs virtualités organiques et spatiotemporelles. En un même geste, les symptômes qui assaillent les corps et les lieux pétrifient les regards se posant sur leurs représentations visibles. Didi-Huberman affirme que le « [symptôme] nous met devant sa puissance visuelle comme devant

105. <https://www.cnrtl.fr/definition/fic>.

106. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cryptogame>.

107. <https://www.cnrtl.fr/definition/cryptogamique>.

108. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cryptogame>.

l'émergence du processus même de figurabilité¹⁰⁹», et qu'il relève d'une « théorie dont la puissance advient, paradoxalement, lorsque se morcelle l'unité des formes, leur idéale synthèse, et que de ce morcellement fuse l'étrangeté d'une matière¹¹⁰ ». L'esthétique syphilitique préconisée par Gautier est éminemment symptomatique : elle déchire les corps humains pour en faire émerger toute leur étrangeté, leurs différents devenir-étrangers (animal, végétal, mythe), et ce à même la putréfaction performative des chairs, des mots et du présent.

Vous voyez les colonels, et même les simples soldats, marcher en compas, les jambes écarquillées, ayant pour hernies de monstrueuses chaudes-pisses tombées dans les bourses. On dirait des voleurs de potirons, qui auraient caché leur vol dans leur pantalon. Aucun vit n'est droit ; ils se recourbent tous en replis tortueux, comme le serpent de mer de M. Jean Racine, ou comme le navet qui sert de membre à cet âne de Vacquerie (âgé de 34 ans). Cinq cents pines sont restées sur le carreau, et un millier d'hommes éclopés demandent les capucins pour Invalides¹¹¹.

Cet extrait va jusqu'à performer une destruction en règle du phallogocentrisme dans le texte. En effet, les symptômes putréfient le sens du tableau romain en même temps qu'il en putréfie les phallus – « aucun vit n'[y] est droit ». Dès lors, le texte fait coïncider les décadences romaines, antiques et modernes dans leur commune et équivoque origine sexuelle. Le sexe – et plus précisément ses déviances et ses excès – travaille la putréfaction des corps et du texte en se jouant du présent du contexte de sa création, Rome, en 1850. Ainsi, le sexe n'est plus une représentation située dans le texte, il est le soubassement actif de sa performativité entropique et mythique, la force de désorientation « en actes » des corps et du décor.

Dans ce passage de la *Lettre à la Présidente* de Gautier, la décomposition des corps humains n'est pas strictement visuelle. La symptomatologie qui les bestialise et les défigure agit également sur l'orientation spatiotemporelle de la scène romaine. Les mythes et les espaces-temps se heurtent dans le texte. Le présent romain de 1850 brille des reflets d'or de la cour de François I^{er}, monarque de la Renaissance française connu pour son amour des plaisirs charnels, et qui contracta la syphilis, mais sans en mourir, en 1524. Cependant, ces symptômes archaïques

109. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 195.

110. *Ibid.*, p. 196.

111. T. Gautier, *Lettre à la Présidente...* op. cit., p. 22.

déchirant la surface visible et présente des corps et du décor ne relèvent pas d'un processus de salvation. Didi-Huberman affirme que « [l]es survivances [...] n'ont aucune valeur rédemptrice¹¹² ». La littérature ne sauve peut-être rien en alignant sa performativité esthétique sur celle du symptôme, mais cela ne veut pas dire qu'elle voue ses sujets et ses objets au néant ou à l'oubli. Au contraire, elle parviendrait à faire survivre les êtres et les phénomènes à même les processus de destruction à l'œuvre en eux.

Gautier adopte ainsi une esthétique symptomatique faisant survivre ses sensations de la Rome de 1850 au-delà de son contexte représentationnel et spatiotemporel. La syphilis agit, dans sa lettre éclairée par les lucioles de Didi-Huberman, suivant une esthétique de la survivance. En effet, le « dévoilement » de la Rome vérolée de 1850 puise sa force performative dans la dégradation symptomale des corps, de même que dans la destruction du décor romain contemporain de Gautier, que la syphilis fait redevenir ruine à même l'immanence du temps présent. Les corps et le décor, dans leur corruption interne et réciproquement vérolée, mettent en lambeaux l'Histoire, la pourrissent de l'intérieur. Ainsi, dans ce court extrait, ce n'est ni François I^{er}, ni le Pape Pie IX, ni Louis-Napoléon Bonaparte – ces deux derniers étant contemporains de Gautier – qui règnent sur la scène et sur ses habitants, mais bien la Grande Vérole, dont la « splendide » majesté embrase l'esthétique des phrases, comme autant de corps en déroute dans leur organicité, mais aussi dans l'espace et le temps. La force performative du texte de Gautier transcende en cela l'aspect visuel de la décomposition des corps, et fait se fondre de manière esthétique et synchrétique la Rome de 1850 et celle de la décadence du III^e siècle, tout en faisant miroiter la ville moderne vérolée dans les reflets grivois de la cour de François I^{er}, où la syphilis régnait sur tout, y compris le Roi.

Dans ce court extrait de la *Lettre à la Présidente* de Gautier, il devient possible de penser l'esthétique symptomatique des corps syphilitiques en regard de leurs déformations visuelles, les entraînant à leur tour dans un tourbillon de désorientation spatiotemporelle et de défigurations mythiques. En régnant sur Rome et sur le texte, la Grande Vérole les anime tous deux d'un processus non pas de figurabilité, comme le disait Didi-Huberman à propos du symptôme, mais de défigurabilité des corps et des espaces-temps. Ce faisant, la performativité malade de

112. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 71.

la syphilis déchire la représentation visuelle du texte, déchirure symptomatique d'où jaillissent des potentialités de renaissances mythiques.

Cette performativité esthétique et symptomatique pourrait ici être rapprochée de la conception barthésienne du mythe, lorsque le sémiologue affirme : « Le rapport qui unit le concept du mythe au sens est essentiellement un rapport de déformation¹¹³ ». Suivant cette hypothèse, l'écriture de Gautier s'animerait de l'aura mythique de la Grande Vérole, non seulement par l'exubérance grotesque des symptômes visibles qu'elle inflige aux corps, mais aussi par le syncrétisme spatiotemporel dans lequel elle déforme le sens historique du tableau, en le faisant dévier vers les mythes s'éveillant de nouveau en creux de l'écriture défigurée.

Dans le texte de Gautier, la Grande Vérole n'est donc pas une figure mythique à proprement parler. Elle serait plutôt une force mythique défigurative. Cependant, dans d'autres textes de la fin du XIX^e siècle et du tout début du XX^e, selon le critique littéraire Cabanès, le « mal vénérien s'avance sur la scène romanesque sous le couvert de noms célèbres, Astarté¹¹⁴, Cléopâtre. Des mythes intemporels, par le truchement d'une maladie qui se répercute d'âge en âge, semblent tirer le présent vers l'archaïque¹¹⁵ ». En effet, dans une scène importante de *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, publié en 1901, le personnage éponyme largement inspiré de Des Esseintes visite un hôpital de femmes syphilitiques à Venise :

Je me penchais curieusement sur le lit : la face s'était détendue, les yeux s'étaient fermés. « Un spasme comme elle en a souvent, disait le médecin qui nous accompagnait ; [...] : celle-là est condamnée. »

La dolente émeraude n'avait lui que l'espace d'un éclair et, pendant une seconde, l'œil d'Astarté était remonté au bord de ces paupières et mon âme au bord de mes lèvres. La moribonde de l'Ospedale avait, je me le rappelle, dans toute sa face exsangue, la transparence verte du buste d'Angelotto, de l'obsédante cire¹¹⁶.

Par sa performativité mythique, le symptôme syphilitique de la mourante fait reluire, le temps furtif d'un éclair de survivance, l'œil de la déesse égyptienne Astarté. Le symptôme fait remonter des survivances mythiques antiques miroitant, la seconde d'une « fulguration figura-

113. Roland Barthes (1970), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, p. 227.

114. Déesse égyptienne devenue Aphrodite dans la Grèce antique.

115. J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 104-105.

116. Jean Lorrain (2001 [1901]), *Monsieur de Phocas*, (éd. par Hélène Zinck), Paris, Flammarion, p. 135-136.

tive¹¹⁷», dans la communion de l'œil de celle qui meurt et de celui qui la regarde.

Pour revenir à la *Lettre à la Présidente*, la Grande Vérole, même si elle ne se manifeste pas à travers une entité mythologique définie, possède néanmoins ses funestes agentes, «les Romaines¹¹⁸», dont la beauté mirifique masque la mort qu'elles transmettent insidieusement aux soldats français. «Les Romaines nous ont blessé plus de monde que les Romains¹¹⁹», écrit Gautier avant d'ajouter, à la fois ironique et emphatique: «c'est dommage, car elles sont outrageusement belles, d'une beauté lourde, compacte, massive, mais incontestable. Elles sont énormes, et semblent descendues des piédestaux du Musée¹²⁰». Dans cette tirade, Gautier transforme virtuellement toutes les Romaines en corps à la fois meurtriers et muséaux, dont la contagiosité vénérienne n'a d'égal que la beauté plastique et statufiée, digne d'être exposée et consommée, dans tous les sens de ces deux termes, pour le plaisir coupable des soldats.

Cette remontrance misogyne de Gautier, cristallisant la «Grande Vérole» dans des origines nécessairement féminines et perverses, trouve également des échos dans la nouvelle «Le Lit 29» de Maupassant, dans laquelle le capitaine Épivent, de retour du front, quitte la jeune Irma, devenue vérolée en son absence, en lui disant: «Je ne te fais pas de reproches, mais je ne peux pas continuer à venir te voir, parce que ta conduite avec les Prussiens a été la honte de toute la ville¹²¹». Ce à quoi la jeune Irma rétorque, hors d'elle: «Ma conduite avec les Prussiens? Mais quand je te dis qu'ils m'ont prise, et quand je te dis que, si je ne me suis pas soignée, c'est parce que j'ai voulu les empoisonner. Si j'avais voulu me guérir, ça n'était pas difficile, parbleu! mais je voulais les tuer, moi, et j'en ai tué, va!¹²²». La jeune Irma de Maupassant ainsi que les Romaines de Gautier ne personnifient pas le «mal vénérien» sous la forme d'une seule figure mythique ou historique – telles la déesse Astarté, ou la reine Cléopâtre. Au contraire, leurs personnes semblent plutôt se dissoudre dans la figure plus anonyme et plurielle, mais non

117. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 12.

118. T. Gautier, *Lettre à la Présidente...* op. cit., p. 22.

119. *Ibid.*

120. *Ibid.*

121. «Le Lit 29» dans Guy de Maupassant (1999 [1884]), *Boule de suif* (éd. par Louis Forestier), Paris, Gallimard, p. 275.

122. *Ibid.*

moins omniprésente dans la mythographie littéraire du XIX^e siècle, de la prostituée, femme à la fois séductrice et fatale.

Dans *Sexual Anarchy*, Showalter parle de la « fascination [fin-de-siècle] pour la figure de la femme fatale sexuellement vorace¹²³ », tandis qu'à la fin de son ouvrage Hochmann tente de dégager un filon conducteur au délire des *Théories de la dégénérescence* en affirmant : « Ce fil rouge, c'est la peur de la féminité¹²⁴ ». En effet, le flamboiement irrationnel et mythomane des théories et des représentations littéraires et artistiques du déclin inéluctable de l'espèce humaine, dont la Grande Vérole serait l'un des symptômes (punitifs) les plus répandus à la fin du XIX^e siècle, concourrait au déploiement d'une « Histoire des dégénérescences, liée, selon [Hochmann], à l'histoire d'une attraction mêlée d'horreur devant la différence féminine¹²⁵ ». Si l'on croise les propos de Cabanès, de Showalter et de Hochmann, la Femme serait ainsi, dans l'imaginaire fin-de-siècle, une figure à la fois fascinante et terrifiante, mythique et fatale, séductrice et meurtrière. Des potentialités (dé)figuratives, multiples et mouvantes naîtraient de la Femme, laquelle performerait, à l'instar du mal vénérien dont elle serait tour à tour la source mythique et la muse malade, la souveraine sacrée et la salope sidérante.

Dès lors, la syphilis se meut en maladie plus grande que nature. Elle peut demeurer informelle en tant que « processus de défigurabilité », mais elle peut aussi se personnifier, se mythifier, se déifier. Sous la plume de Wald Lasowski, la « syphilis », nom commun, devient un nom propre : *Syphilis*, femme mythique et fatale qui va, putréfiant les corps, médusant les regards, désordonnant les définitions. Plus qu'une maladie, *Syphilis* est une force féminine mythifiante, mouvante, qui fuit toutes les classifications nosographiques et les catégories philosophiques. *Syphilis* est une « véritable Protée¹²⁶ », c'est-à-dire une divinité protéiforme et métamorphique, qui change d'apparence et de forme au gré de sa volonté. Par-là même, *Syphilis* s'inscrit de biais, en porte-à-faux radical du positivisme qui triomphait au XIX^e siècle des savants. *Syphilis* est une fuite en acte des normes de son temps : une diva qui déchire les certitudes dans lesquelles on voudrait la cantonner, la contrôler.

123. E. Showalter, *Sexual Anarchy*, op. cit., p. 10. Citation originale : « [...] *fascination with the figure of the sexually voracious femme fatale* ».

124. J. Hochmann, *Théories de la dégénérescence*, op. cit., p. 225.

125. *Ibid.*, p. 257.

126. P. Wald Lasowski, *Syphilis*, op. cit., p. 18.

La performativité équivoque de *Syphilis*, telle qu'éloquemment conceptualisée par Wald Lasowski, dans son essai éponyme, se rapproche ainsi de celle des symptômes en tant que « déchirures esthétiques » des corps, des discours et des images. En effet, *Syphilis* et les symptômes – maladifs comme esthétiques et épistémiques – détruisent les savoirs préconçus à leur sujet, de même que les cadres conceptuels pouvant les définir, les classer à leur place. En cela, les symptômes de la « Grande Vérole » deviennent, ensemble, des puissances queers qui perturbent l'ordre établi de tout ce qu'ils atteignent, et font céder les digues de l'entendement positiviste et normatif.

Dans le fil de cet argument, Wald Lasowski rapporte que le *Dictionnaire des sciences médicales* de 1821 s'avouait lui-même vaincu, et soutenait que la syphilis était une « maladie contagieuse [qui] se gagne de tant de manières, [qui] se présente sous des formes si variées et si multipliées qu'elle n'est pas susceptible de définition philosophique¹²⁷ », à la suite de quoi le critique souligne le paradoxe : « c'est à l'article « Syphilis » que la Science annexe ce qui en paraissait le plus éloigné : la mythographie¹²⁸ ». À l'encontre du « Progrès » de la médecine expérimentale, *Syphilis* détruit ainsi les cloisons de sa représentation, de ses apparences et de ses manifestations. À la fois personne et performance, *Syphilis* déploie une puissance de défiguration et de désorientation mythique ayant « à sa disposition une masse illimitée de signifiants¹²⁹ », puisant sa source dans le désir mêlé de terreur pour la Femme et la différence féminine, comme l'écrivait Hochmann.

Esthétisations, stylisations, mythomanies et mythographies dans la littérature du sida

Un siècle après la syphilis, le sida déroute à son tour les savoirs medicoscientifiques par le caractère inusité de sa prolifération symptomatique. Un entretien publié en 1991 dans l'ouvrage collectif *Le Sida et les lettres*, permet à l'historien de la médecine Mirko Gmerk de se prononcer de manière nuancée au sujet de la « nouveauté » que représente l'apparition et la tournure pandémique du sida, dans la conception médicale de l'époque. Il soutient que « le sida est une maladie nouvelle [...] dans la mesure où, jusque dans les années soixante-dix, elle n'était pas pensable

127. *Ibid.*

128. *Ibid.*

129. R. Barthes, *Mythologies*, op. cit. p. 225.

conceptuellement. [...] Et jusqu'à récemment [donc vers la fin des années 1980], les lésions subcellulaires qu'il occasionnait n'étaient tout simplement pas détectables¹³⁰. »

La prolifération symptomatique du sida, puisant dans une pléthore disparate de manifestations cliniques, d'« infections opportunistes¹³¹ » et de « lésions subcellulaires » longtemps indétectables, a eu un impact significatif sur l'esthétisation, ou plutôt l'absence présumée d'esthétisation du virus et des maux qu'il entraîne, autant en littérature que dans les arts.

Spoiden soutient à ce sujet que « [l]a littérature du sida ne procède à aucune esthétisation de la maladie ou de la dégradation telle que l'on a pu l'observer au XIX^e siècle avec le décadentisme par exemple (Huysmans, Lorrain sans oublier Baudelaire, le précurseur du mouvement)¹³² ». La littérature du sida, à l'instar du sida lui-même, aurait été « surinvestie par le pouvoir médical¹³³ », et cela aurait « joué un rôle important dans cette absence d'esthétisation¹³⁴ ». L'expérience du sida, dans la littérature publiée durant la crise, aurait été transposée dans un langage suivant des descriptions très cliniques, exemptes de surenchère esthétique – telle qu'elle abonde en littérature décadente de la fin du siècle précédent –, s'arrimant ainsi à un style de prose réaliste, voire naturaliste : au plus près des expériences vécues, même si ces dernières demeurent, certes, éminemment dramatiques.

Selon Spoiden, la littérature du sida aurait aligné son discours non pas avec un déploiement esthétique mythifiant, faisant émerger l'invisible et l'archaïque sous la surface présente des corps, mais avec un style à la fois descriptif et clinique ne cherchant pas à sublimer l'expérience, pour plutôt se cantonner dans l'immanence de sa réalité. Selon le critique, « [la] maladie dans la littérature du sida investit le texte et le génère à la façon d'un rapport médical qui se complète au

130. « Un historien face à la littérature du sida, avec le professeur Mirko Grmek » dans Michel Danthe et François Wasserfallen, dir. (1991), *Le Sida et les lettres*, Lausanne, Association Arches, p. 33.

131. « Les principales infections opportunistes liées au VIH sont : la toxoplasmose, la pneumocystose, la cryptococcose, l'infection à CMV (cytomégalovirus), le sarcome de Kaposi, l'infection à mycobactéries, certaines mycoses. L'apparition d'une maladie opportuniste marque l'entrée dans le stade sida ("événement classant") » : Source : <https://www.sidaction.org/glossaire/maladies-opportunistes>.

132. S. Spoiden, *La Littérature et le sida*, op. cit., p. 11.

133. *Ibid.*

134. *Ibid.*

fur et à mesure de l'apparition des symptômes et de la progression de la maladie¹³⁵ ».

Ainsi, les symptômes des séropositifs et des sidéens ne déformeraient pas l'esthétique des textes avec des sensations ambivalentes, irrationnelles, mythomanes ou anachroniques. Au contraire, selon Spoiden, ils braqueraient l'esthétique textuelle dans un réflexe clinique tentant de les endiguer rationnellement dans le présent de l'expérience, afin de garder en vie la perspective d'un futur en péril.

Cependant, Spoiden nuance son propos en affirmant que « [c]ela ne veut pas dire que la littérature du sida soit totalement dépourvue d'images et de métaphores. Tout simplement, la maladie elle-même n'est généralement pas exprimée à travers des métaphores, ni surtout utilisée comme métaphore, comme ce fut le cas dans la littérature du XIX^e siècle¹³⁶ ». Malgré cette nuance, Spoiden semble éluder un point important de plusieurs textes littéraires du sida, à savoir une performativité esthétique n'agissant pas nécessairement de manière explicite dans les textes. L'esthétique littéraire du sida ne saurait se limiter au caractère visible de ses représentations corporelles, scripturales et picturales, incluant l'expression « par » et « comme » métaphore. En effet, si l'on retourne à l'étymologie grecque du terme « esthétique », dérivé de *αἰσθησις*, *aisthesis* signifiant « qui a la faculté de sentir ; sensible, perceptible¹³⁷ », il apparaît primordial, pour analyser l'esthétique littéraire du sida, de s'attarder aux manières à travers lesquelles ses maux ne sont pas seulement vus cliniquement, mais aussi sensiblement perçus.

Dans son essai *AIDS and Its Metaphors*, publié en 1989, soit douze ans après son ouvrage canonique *Illness as Metaphor* publié en 1978, Susan Sontag précise que la conception de la « métaphore » est celle relevant de la plus ancienne du terme, à savoir celle d'Aristote, qui, dans sa *Poétique*, la définit ainsi : « La métaphore [...] consiste à donner à une chose un nom qui appartient à autre chose¹³⁸ ». La métaphore, dans la pensée de Sontag qu'elle inscrit, à ce sujet, dans le sillage aristotélicien, serait une « opération mentale aussi vieille que la philosophie et la

135. *Ibid.*, p. 12.

136. *Ibid.*

137. Étymologie du terme « esthétique » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/esth%C3%A9tique>.

138. S. Sontag (1989), *Le Sida et ses métaphores* (trad. par Brice Matthieussent), Paris, Christian Bourgois Éditeur, p. 9. Sontag cite la *Poétique* d'Aristote, dans ce passage.

poésie¹³⁹», laquelle permettrait de « [dire] qu'une chose est ou ressemble à quelque chose qu'elle n'est pas¹⁴⁰ ».

Dans son essai, Sontag propose une classification dérivant de deux grandes sources conceptuelles qui donnent naissance aux métaphores sidéennes: « Le sida a une double généalogie métaphorique. En tant que microprocessus, on le décrit comme le cancer: c'est une invasion. Lorsqu'on s'attache au mode de transmission de la maladie, on a recours à une métaphore plus ancienne, liée à la syphilis: la pollution¹⁴¹. » Tandis que, dans le filon de cette double généalogie métaphorique, Sontag fait grand cas des « métaphores militaires » dominant largement, et de manière délétère pour les malades, les images tentant de représenter visuellement le fléau: « Celle que j'aimerais surtout voir mise au rancart – plus que jamais depuis l'apparition du sida – est la métaphore militaire¹⁴² ».

Cependant, la critique semble éluder la puissance performative mythique – à la fois mythomane et mythographique – du sida. Comme Spoiden et même si elle s'étend longuement sur la portée politique des processus métaphoriques du sida, Sontag semble dénier à la littérature sur le syndrome sa capacité à en romancer les symptômes, à faire de ses manifestations cliniques des mythes esthétiques, c'est-à-dire construits par le dérèglement des sensations qu'il entraîne. Alors qu'elle souligne la pléthore de textes littéraires inspirés de l'expérience de la démence en phase tertiaire de la syphilis, à la fin du XIX^e siècle, elle ne voit aucun « délire » à l'œuvre, de manière explicite ou tacite, dans les textes littéraires du sida. Sontag maintient que « dans le cas du sida – même si la démence est un symptôme tardif assez fréquent –, aucune mythologie compensatoire n'a vu le jour ni ne semble en voie de se développer¹⁴³ ». Dans le raisonnement de Sontag, le sida, à l'instar du cancer et contrairement à la syphilis fin-de-siècle, « n'autorise aucun romantisme, aucun sentimentalisme, peut-être parce que son association avec la mort est trop forte¹⁴⁴ ».

Il est vrai que la littérature du sida ne tend pas à personnifier le virus dans des figures mythiques, telles Astarté, Cléopâtre, Salomé

139. *Ibid.*

140. *Ibid.*

141. *Ibid.*, p. 24.

142. *Ibid.*, p. 123.

143. *Ibid.*, p. 32-33.

144. *Ibid.*, p. 33.

ou encore la *Mors Syphilitica* de Ropps. Cependant, l'affirmation de Sontag, à savoir que la crise du sida n'a pas concouru à l'émergence d'une « mythologie compensatoire » au désordre qu'elle a engendré, à une romantisation sensible ou sentimentaliste de son expérience vécue, semble erronée. Certes *AIDS and Its Metaphor* a été publié en 1989, à l'apex de la crise, alors que les morts s'accumulaient exponentiellement. De même, l'ouvrage de Sontag s'affaire à décrypter la métaphorisation de la crise telle que le monde anglo-saxon – américain et britannique – l'a vécue. Bien qu'incontournable, *AIDS and Its Metaphor* semble néanmoins faire l'impasse sur tout un pan du corpus littéraire du sida qui, du côté français, participe d'une résurgence de mythes, de mythographies et de mythologies à travers l'esthétique des textes.

De fait, l'un des premiers romans du sida publié en France, en 1986, s'intitule éloquentement *La Chute de Babylone*. Ce roman d'abord écrit en anglais par Valéry Luria – pseudonyme du pianiste Valéry Afanassiev¹⁴⁵ – puis librement traduit par l'auteur en français¹⁴⁶ est, comme son titre le laisse entendre, pétri de différentes mythologies bibliques, mais aussi antiques, tant grecques que latines. Bien que les tribulations de ce roman soient ancrées dans la contemporanéité occidentale de Luria, le texte commence ainsi : « Je ne suis pas américain. Je suis tante, tata, tantouse, pédé, pédale. J'ai déménagé à New York pour me donner du bon temps. Je ne regrette rien, à l'image d'Édith Piaf et de ses admirateurs. Je me suis amusé, parole d'honneur, quelles qu'en soient les conséquences¹⁴⁷ » – l'auteur, dès le début du roman, semble aussi ouvrir un abîme mythologique, un gouffre esthétique béant dans lesquels résonneront des mythes apocalyptiques et de la Décadence, au diapason des « conséquences » de ses plaisirs coupables passés.

Luria proclame : « Et les conséquences sont omniprésentes et omnipuissantes. Je paie de ma personne une série d'erreurs qui paraît s'étendre jusqu'au péché originel¹⁴⁸ ». Bien que se déployant au rythme fatal du sida des années 1980, le roman de Luria progresse comme

145. J.-P. Boulé, *HIV Stories*, op. cit., p. 150.

146. L'auteur précise en fin d'ouvrage : « La chute de Babylone a d'abord été écrit en anglais. La présente version n'est cependant pas une traduction stricto sensu : j'ai pris avec l'original des libertés qu'un professionnel jugerait peut-être malvenues. Ce procédé, allant parfois jusqu'aux modifications majeures du texte, m'a permis, en revanche, de composer une œuvre autonome. », dans Valéry Luria (1986), *La Chute de Babylone*, Paris, Belfond, p. 201.

147. *Ibid.*, p. 11.

148. *Ibid.*

une sorte de compte à rebours hautement romancé, foisonnant de sentiments, palpitant de survivances mythographiques qui inscrivent sa trame dans celle des grands récits bibliques et mythologiques. « Je vivais au paradis, je me baladais dans le jardin d'Eden, je me régalaïs des fruits de l'Arbre d'Amour et de l'Arbre de Luxure qui fondaient dans ma bouche et s'écoulaient doucement le long de ma gorge¹⁴⁹ », s'épanche Luria en première partie. Un peu plus loin, en quatrième partie, il pervertit l'Exode de Moïse et Aaron pour en faire la trame mythique de la « guerre bactériologique » que serait le sida : « Ainsi l'acte libérateur de Moïse et Aaron se mue-t-il en une guerre bactériologique. Guidées par Satan qui se complaît à recourir aux moyens divins pour favoriser sa propre entreprise, les tantouses se faufilent dans nos foyers par l'intermédiaire de poudres et de pommades¹⁵⁰ », comme Moïse avait jeté de la cendre au Pharaon sur laquelle « s'en [forma] des ulcères et des tumeurs dans les hommes et dans les animaux de toute l'Égypte¹⁵¹ ».

À mesure que le compte à rebours du roman avance, les incontournables mythes de « Sodome et Gomorrhe¹⁵² » et de « l'Apocalypse¹⁵³ » viennent à leur tour embraser le texte, faisant du pédé sidéen des années 1980 l'incarnation de « l'Antéchrist¹⁵⁴ », celui qui putréfiera le globe terrestre érigé, finalement, en allégorie de Babylone : « Comme vous le constatez vous-mêmes, notre contamination générale est annoncée dans l'Apocalypse. Et nos cadavres couvriront le globe terrestre dont le vrai nom est Babylone¹⁵⁵ ».

Dans la littérature française du sida, *La Chute de Babylone* est loin d'être le seul texte évoquant, tant sur les plans visuel, métaphorique et narratif, des mythes bibliques et antiques. Sans entrer dans les détails de chacun des textes, mentionnons *Ève*, de Guy Hocquenghem, publié en 1987, où le destin d'un Adam sidéen et celui d'une Ève qui lui survivra s'enchevêtrent en trois « Temps¹⁵⁶ » qui verront naître un autre futur Adam après la mort du premier, et *Corps à corps* d'Alain

149. *Ibid.*, p. 45.

150. *Ibid.*, p. 166.

151. *Ibid.*

152. *Ibid.*, p. 174.

153. *Ibid.*, p. 178.

154. *Ibid.*, p. 179.

155. *Ibid.*

156. Guy Hocquenghem (1989), *Ève*, Paris, Albin Michel. (La structure en trois « temps » n'est certes pas sans rappeler la structure du *Fil* de Bourdin).

Emmanuel Dreuille, publié en 1987, dont le *Journal de sida* qu'il constitue trouve des ressources métaphoriques et mythographiques du côté du « Cheval de Troie¹⁵⁷ », ou encore de la « Tête de Méduse¹⁵⁸ ». Certes, les mythes ne sont pas la vérité historique, mais ils sont indissociables de la manière dont les expériences sont ressenties et vécues, et, dès lors, ils en deviennent une part esthétique co-constitutive que l'on pourrait qualifier de « maudite », car les sujets se dépensent à travers elle, sont amenés à un point d'ébullition sensoriel et psychique où fantasmes, imagination et hallucinations entament ensemble la surface du réel.

Survivances esthétiques queers de Salomé et de Sodome

Dans cette dernière section seront analysées quelques survivances esthétiques queers des mythes de Salomé et de Sodome dans une scène d'*À Rebours*, ainsi que des passages choisis de *Fou de Vincent*, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel* et *Le Mausolée des amants*. Des survivances esthétiques en ce qu'elles émergent à travers les sensations du personnage de Des Esseintes et du narrateur Guibert ; queers en ce qu'elles ne sont pas des représentations exactes de ces mythes, mais qu'elles les déforment, les font plonger au creux de leurs expériences. Dans ces analyses, il ne s'agira pas de se soucier d'enjeux éthiques, mais de se concentrer sur le dérèglement des sens par la névrose de Des Esseintes et la désorientation spatiotemporelle ressentie par le narrateur Guibert qui font survivre les performativités mythiques de Salomé et Sodome en les détournant de leurs origines bibliques. Dans son essai « T Times », ouvrant son recueil *Tendencias* publié en 1993, Eve Kosofsky Sedgwick parle du *queer* comme d'un temps survivant ; la contre-affirmation d'un temps inextinguible qui s'opposerait à toutes les obsolescences. Selon elle, le « queer est un moment continu, un mouvement, un motif – récurrent, tourbillonnant, troublant¹⁵⁹ ». Sedgwick précise également que « [le] mot "queer" lui-même signifie "à travers" – il vient de la racine indo-européenne – *twerkw*, qui a aussi

157. Alain Emmanuel Dreuille (1987), *Corps à corps : journal de SIDA*, Paris, Gallimard, p. 37.

158. *Ibid.*, p. 135.

159. « T Times » dans Eve Kosofsky Sedgwick (1993), *Tendencias*, Durham, Duke University Press, p. xii. Citation originale : « Queer is a continuing moment, movement, motive – recurrent, eddying, *troublant* ».

donné l'allemand *quer* (transverse), le latin *torquere* (tordre) et l'anglais *athwart* [de/en travers]¹⁶⁰.

Si l'origine du mot *queer* relève d'un mouvement de travers, d'une mouvance à la fois troublante, déviante et survivante, et si le mythe relève, suivant Paul Ricœur cité par Sellier, d'«un récit fondateur, un récit "instaurateur"¹⁶¹», alors une analyse comparative des survivances mythiques queers de Salomé et Sodome implique deux pendants majeurs. D'une part, un mouvement expérimental à rebours vers les origines de leur survivance, à travers les sensations de Des Esseintes et du narrateur Guibert, et d'autre part de multiples déformations, déviances et distorsions que l'expérience des esthètes fait subir aux mythes. Salomé et Sodome ne seront ainsi pas nécessairement représentés explicitement dans les scènes – à l'exception de celle où des Esseintes contemple le tableau de Moreau – mais seront plutôt considérés comme les origines potentielles des maux névrotiques, syphilitiques, sidéens, qui ressurgissent dans le présent, depuis leur passé.

Le filon de ces analyses comparatives sera celui des symptômes expérimentés par des Esseintes et Guibert. Les visions du premier devant la danse de la Salomé de Moreau, de même que les déglutitions douloureuses du second causées par le chancre s'ouvrant au fond de sa bouche, seront les fils conducteurs sensoriels provoquant les apparitions déformées de ces survivances mythiques. Nous explorerons comment les symptômes des esthètes agissent comme des puissances queers de (ré)apparitions et de défigurations mythiques, de même que de désorientation et de survivance spatiotemporelle.

Des Esseintes danse avec Salomé dansant devant Hérode

Dans *À Rebours*, la puissance déformante, défigurative et mythifiante de la syphilis se manifeste de multiples manières. Certes, son panthéisme triomphant apparaît à des Esseintes au moment de sa contemplation divagante des fleurs monstrueuses de sa serre, lorsque l'esthète réalise que la syphilis, telle une artiste mythomane, travaille la réalité des corps, des êtres et des choses. Plus qu'une maladie vénérienne, la syphilis devient, aux yeux médusés de Des Esseintes, le « processus de

160. *Ibid.* Citation originale: « *The word "queer" itself means across – it comes from the Indo-European root -twerkw, which also yields the German quer (transverse), Latin torquere (to twist), English athwart [de/en travers en français]* ».

161. P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *op. cit.* p. 113.

défigurabilité» mythique esquissé jusqu'à maintenant, qui essaime «[d]epuis le commencement du monde, [...] sans jamais s'épuiser à travers les siècles» (AR, 176). Cependant, le processus mythique de défigurabilité de la syphilis n'est jamais fixe, et n'est pas non plus toujours visible. Sa mouvance queer déviant depuis ses origines troubles, entraîne la syphilis à «se [dissimuler] sous les symptômes des migraines et des bronchites, des vapeurs et des gouttes» (AR, 76) et, «de temps à autre, [à grimper] à la surface, s'attaquant de préférence aux gens mal soignés, mal nourris» (AR, 76). Dans le célèbre songe de Des Esseintes, la syphilis est bien plus qu'une maladie vénérienne, elle est le processus mythique et queer donnant son souffle à la fois vital et mortifère aux êtres et à la Nature, lequel se manifeste comme les survivances dont parlait Didi-Huberman précédemment, c'est-à-dire de manière «lacunaire, en lambeaux : symptomale, pour tout dire¹⁶²».

Sous la plume de Huysmans, rappelant celle de Gautier par son outrance esthétique, les symptômes de la syphilis agissent comme des masques trompeurs qui outrepassent largement la «nature» des «accidents secondaires et tertiaires» qu'ils infligent aux corps. Les symptômes syphilitiques deviennent des puissances esthétiques, ou plutôt des esthétiques en puissance, aptes à faire émerger, à la surface visible des êtres et des choses, des signes ne relevant pas d'objectives blessures épidermiques, mais plutôt de subjectifs processus artistiques. Ces derniers dynamisent des métamorphoses qui font correspondre les corps en ruine avec leurs potentiels iconographiques et leurs origines mythiques.

La syphilis, en cela, creuse un «réseau de correspondances» esthétiques, mythiques, symboliques et iconographiques entre les corps et les espaces-temps, lequel ne se limite jamais à une seule forme. La syphilis invite à une danse des corps atteints, dont les symptômes, à la fois physiques et psychiques, ont tous la capacité de se déployer dans différents processus de symbolisation. Dans son essai intitulé *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet*, publié en 2012, la «choréologue» et historienne de la danse Margaret Fleming-Markarian affirme que «le mouvement symboliste fin-de-siècle est lui-même apparu suivant une attention soutenue à l'utilisation du symbole [...] adhérant à ce qui a été désigné comme une "théorie des correspondances"¹⁶³». Fleming-Markarian

162. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 71.

163. Margaret Fleming-Markarian (2012), *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet*, Oxford, Peter Lang UK, p. 1. Citation originale : «[...] the fin-de-siècle Symbolist movement

recourt à Emanuel Swedenborg (1688-1772), le premier à avoir jeté les bases d'une « théorie des correspondances¹⁶⁴ », pour la définir suivant « une conception dualiste du monde : ce qui est matériel et ce qui est spirituel. Tout ce qui est matériel n'a de valeur qu'en tant qu'il se raccorde à une compréhension du spirituel. La matérialité est une forme tangible ou un symbole de l'esprit intangible¹⁶⁵ ».

Sur le plan plus précis de la danse, des effets produits par les mouvements des corps dans l'espace, Fleming-Markarian soutient que tous les éléments d'une chorégraphie ont le pouvoir de symboliser, par l'entremise des correspondances qu'ils établissent entre les mondes sensibles, narratifs, idéels et spirituels des corps en jeu. Ces processus de symbolisation par correspondances sont indissociables des relations sensibles entre les corps dansants et les corps spectateurs, ces derniers étant invités à ouvrir les mouvements perçus – et ne relevant pas (encore) d'un langage narratif comme tel – à différentes sphères signifiantes. En parlant des symboles du ballet de la fin du XIX^e siècle, Fleming-Markarian argumente qu'ils « étaient comme des signes, devant être reconnus par leurs qualités correspondantes qui, lorsqu'elles sont reliées les unes aux autres, peuvent être lues dans un contexte allégorique¹⁶⁶ ». Les symboles de la danse avaient, pour ainsi dire, le pouvoir de se transposer dans d'autres contextes que le présent de leurs apparitions, en l'occurrence sur scène, sous forme de survivances mythiques et allégoriques émergeant de nouveau, à différents niveaux, à travers leur performativité symptomatique. Les symboles sont des symptômes dont la danse fait survivre et survenir, dans un même geste performatif, des allégories mythiques. La danse des symboles fait se mouvoir et s'émouvoir ensemble, en une chorégraphie anachronique et queer, le présent anarchique des sensations avec le passé archaïque des mythes.

C'est suivant une expérience sensorielle des correspondances de la danse, non pas littéraire, mais peinte dans *À Rebours*, que l'esthétique

itself emerged and focused intensively upon the use of symbol [...] adhering to what was termed as "theory of correspondences".

164. Voir à ce titre Emanuel Swedenborg, *Regnum animale anatomice, physice et philosophice perlustratum*. Hagæ Comitum, 1744.

165. M. Fleming-Markarian, *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet*, op. cit., p. 1. Citation originale : « *dual conception of the world : that which is material and that which is spiritual. Everything material has a value only in so far as it relates to a sense of the spiritual. Materiality is the tangible form or symbol of the intangible spirit* ».

166. *Ibid.*, p. 3. « *were like signs, to be recognized by their corresponding qualities which, when strung together, could be read in an allegorical context* ».

en puissance de la syphilis trouve une façon inédite de symboliser aux yeux de Des Esseintes. À ce titre, éloquente est la scène où l'esthète névrosé contemple le tableau de *Salomé dansant devant Hérode*, peint en 1876 par Gustave Moreau, artiste symboliste qu'il adule entre tous. Même si le discours de Cabanès est juste quand il affirme qu'« [il] serait réducteur d'interpréter "l'image de la Grande Vérole" comme une sorte d'archétype de la féminité mortifère¹⁶⁷ », il l'est d'autant plus lorsqu'il souligne qu'« un rapprochement s'impose avec la figure mythique de Salomé qui "empoisonne tout ce qui la voit, tout ce qui l'approche, tout ce qu'elle touche"¹⁶⁸ ». À travers l'esthétique symboliste hautement suggestive de Moreau, qui avait peint et dessiné de manière quasi obsessive¹⁶⁹ l'« idole de perversité » – pour reprendre l'expression du critique Bram Dijkstra – Salomé reparait sous la forme de la femme fatale dansante qu'elle était non pas dans les « naïves et brèves phrases » (AR, 131) des évangiles selon saint Matthieu et saint Marc, mais telle que des Esseintes la rêvait entre leurs lignes :

[...] combien de fois avait-il rêvé, entre ces lignes :
 « Au jour du festin de la Nativité d'Hérode, la fille d'Hérodiad dansa au milieu et plut à Hérode.
 « Dont lui promit, avec serment, de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait.
 « Elle donc, induite par sa mère, dit : Donne-moi, en un plat, la tête de Jean Baptiste.
 « Et le roi fut marri, mais à cause du serment et de ceux qui étaient assis à table avec lui, il commanda qu'elle lui fût baillée.
 « Et envoya décapiter Jean, en la prison.
 « Et ce fut la tête d'icelui apportée dans un plat et donnée à la fille ; et elle la présenta à sa mère » (AR, 131-132).

Pour des Esseintes, Salomé ne serait ainsi pas une stricte représentation de « la grande Prostituée de l'*Apocalypse*¹⁷⁰ » – biblique, littéraire ou artistique – d'un « archétype de la féminité mortifère », mais une puissance

167. J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 18.

168. *Ibid.*

169. On dénombrerait plus de sept œuvres officielles de Moreau mettant en scène Salomé, en l'occurrence : « Salomé dansant devant Hérode », « L'Apparition », des études et dessins de « Salomé tenant la tête de Saint Jean-Baptiste », « Salomé à la colonne », « Salomé à la prison », « Salomé au jardin », « Salomé dansant », etc.

Source : Pierre-Louis Mathieu (1976), *Gustave Moreau, sa vie, son œuvre : catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, Office du Livre, p. 388.

170. *Ibid.*, p. 124.

de réapparition de survivances sensationnelles étranges, de suggestions oniriques puisant leur source dans l'«entre» des corps, des lignes (de fuite) discursives et des images.

Cet «entre» ou plutôt, cet «antre» de la représentation, Moreau parvient à le creuser dans la cervelle de Des Esseintes par la danse subjuguante de Salomé par lui ressuscitée: «Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée» (AR, 132). Salomé, plus qu'une icône biblique, devient pour des Esseintes, telle la syphilis, une esthétique en puissance de défiguration, de réapparition mythique. Salomé, plus qu'une figure de femme fatale, est une force intemporelle dynamisant des processus sensoriels et symboliques qu'il ne s'agit plus de «voir dans» ses représentations, mais plutôt d'«entrevoir», de ressentir «entre» elles, dans les déchirures sensibles de leur lisibilité et de leur visibilité.

De surcroît, cette force intemporelle, même si elle se rattache aux évangiles selon saint Matthieu et saint Marc, ne possède pas d'origine précise. Elle n'a ni début ni fin, elle est de tout temps ouverte, elle essaime et se propage en se jouant de tous les cadres temporels, de toutes les tentatives d'en cerner et d'en juguler la source. Elle est mythique. Salomé danse toujours et depuis toujours, elle n'est pas assignable à un contexte unique. Dans le cas de *Salomé dansant devant Hérode*, de Moreau, et plus largement de l'obsession du peintre pour la danseuse, l'historien de l'art Pierre-Louis Mathieu soutient qu'il n'est pas possible de dater le tableau hors de tout doute, même s'il l'est, officiellement, de 1876, pas plus qu'il n'est possible de suivre clairement et linéairement sa genèse. Cela tiendrait, d'une part, au «nombre important d'études préparatoires – cent vingt dessins, dont soixante-dix pour le seul personnage de Salomé¹⁷¹», et d'autre part, aux «multiples variantes qui donneront à leur tour des compositions nombreuses et souvent menées ensemble à partir de 1872¹⁷²». Dans l'œuvre de Moreau, qui la peint de manière obsessionnelle à la fin du XIX^e siècle, Salomé est une danseuse mythique et queer, en ce que ses mouvements obliques, déroutants et fuyants ne permettent pas de lui assigner une seule origine. Elle bouge constamment dans l'espace et le temps, se dérobe à toute assignation esthétique et chronologique.

171. *Ibid.*, p. 121-122.

172. *Ibid.*

La danse de Salomé est un mouvement désirant, permettant de s'affranchir du présent, de l'avancée linéaire du temps. Une danse du désir faisant perdre et la tête et le nord. Une danse de la désorientation des sens, de l'entendement comme de l'espace-temps. La vénération que des Esseintes voue à la suggestive Salomé de Moreau tient justement à son « besoin de ne plus voir de tableaux représentant l'effigie humaine tâchant à Paris entre quatre murs, ou errant en quête d'argent par les rues » (AR, 129). Des Esseintes, en cela, « [accepte] la contrainte d'un non-savoir, et donc [de] se déloger [lui-même] d'une position centrale et avantageuse, la position puissante du « sujet qui sait¹⁷³ ». En contemplant la danse de Salomé, il aspire non pas à gagner de la certitude en s'ancrant dans un savoir rationnel sur le tableau, mais à perdre ses repères, à devenir queer par le désagrègement de son corps et de sa connaissance. De manière anachronique, il aspirerait peut-être à s'égarer dans un art queer de l'échec et de la perte. Dans *The Queer Art of Failure*, Halberstam conceptualise cet « art queer de l'échec » à la suite de Benjamin dont la « relation au savoir [relève d'une] errance en des rues inexplorées dans la “mauvaise” direction¹⁷⁴ », et non en « restant dans des territoires bien éclairés en sachant exactement dans quelle direction aller avant de commencer¹⁷⁵ ».

Dans cette perspective artistique et queer, des Esseintes ne veut absolument pas (sa)voir la représentation mimétique de son présent, de ses contemporains. Au contraire, il aspire à la désorientation spatio-temporelle, à l'admiration d'« une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de [ses] mœurs, loin de [ses] jours ». (AR, 129) Au sens propre, la « corruption » renvoie à cette « action de changer l'état naturel d'une chose en la rendant mauvaise, généralement par décomposition¹⁷⁶ ». Par métonymie, elle devient « infection, peste, pourriture¹⁷⁷ », lesquelles la font subrepticement passer, au figuré, du côté d'un processus d'« altération », de « déformation » et de « dégradation ». Ce que des Esseintes désire, ce

173. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 194.

174. J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, op. cit., p. 6. Citation originale : « Benjaminian relation to knowing, a stroll down uncharted streets in the 'wrong' direction. » Halberstam s'inspire des *Selected Writings 1913-1926* de Benjamin publiés en 1996 pour soutenir son affirmation.

175. *Ibid.* Citation originale : « [...] staying in well-lit territories and about knowing exactly which way to go before you set out. »

176. <https://www.cnrtl.fr/definition/corruption>

177. *Ibid.*

n'est ni plus ni moins qu'une peinture «syphilitique» : un art malade qui ne se donne pas à voir, mais à «souffrir» comme une douleur divine, un symptôme déroutant, un sens mythique fuyant «depuis le commencement du monde» (AR, 176).

L'expérience esthétique de Des Esseintes est ainsi radicalement à rebours du naturalisme de son temps : il ne s'agit pour lui aucunement de faire triompher la conjoncture positiviste, mais de la faire implorer, exploser en des corolles de conjectures symbolistes.

[Des Esseintes] avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces. (AR, 129)

L'égarément physiologique et psychique de Des Esseintes semble ainsi s'effectuer par des réseaux sensibles, suggestifs et symbolistes qui s'enchevêtrent, déployant l'expérience esthétique à travers des «principes de connexion et d'hétérogénéité¹⁷⁸» qui caractérisent les «rhizomes» tels que les conceptualisent Gilles Deleuze et Félix Guattari en introduction de leur essai *Mille plateaux*. Selon les philosophes, «[n']importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre et doit l'être¹⁷⁹», créant ainsi «des chaînons sémiotiques de toute nature», permettant de relier entre eux, au gré d'un enchevêtrement polymorphe, aux natures et aux significations exponentielles, «des régies de signes différents, mais aussi des statuts d'états des choses¹⁸⁰». Le rhizome, ou si l'on préfère, le principe rhizomatique, permet de faire correspondre ensemble des êtres, des discours et des choses appartenant à des registres – naturels et conceptuels – même les plus éloignés : comme par exemple biologiques, littéraires, artistiques, culturels, économiques, politiques, etc.

Dans cette perspective rhizomatique, la lumière à travers laquelle le fameux songe de Des Esseintes – «Tout n'est que syphilis» – se grave dans ses rétines névrosées ne vient ni du soleil, ni de sa chandelle, ni de sa raison. Plutôt, ce songe syphilitique se serait révélé à lui par les lumières de plantes stupéfiantes, «des Rhizomorphes qui jetaient en respirant ces lueurs de veilleuses» (AR, 175), contribuant à plonger sa vue

178. Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 13.

179. *Ibid.*

180. *Ibid.*

dans un abîme virtuellement infini de visions, qui n'ont que faire des normes sensorielles et consensuelles de l'Histoire. La démarche créatrice de Moreau procède, dans son œuvre en général et en particulier dans son tableau de *Salomé dansant devant Hérode*, d'un syncrétisme cosmopolite et anachronique faisant jaillir des sensations déconcertantes dans le cadre du tableau débordant ses limites. À l'instar du vieil Hérode, le spectateur est envoûté par les mouvements et les apparats disparates de la danseuse, « devant un tel amalgame de symboles pris aux sources religieuses les plus diverses, sans aucun souci de vérité historique, en cette période pourtant férue de reconstitution archéologique¹⁸¹ ». Non seulement Salomé, en elle-même, déconcerte Hérode : mais, par transfert esthétique, le spectateur de la toile s'en trouve aussi affecté – « [le] décor architectural, très important, participe au même souci de mystère et de dépaysement. Où est-on ?¹⁸² ». La danse de Salomé ne stabilise ni l'icône ni son public dans un quelconque présent : elle les désoriente dans une explosion esthétique confondant les sensations et les espaces-temps ensemble, en un spectacle rhizomatique aussi flamboyant qu'anachronisant.

Ce serait peu dire que l'expérience esthétique de Des Esseintes n'est ainsi pas supportée par ses sens, mais plutôt transportée hors d'eux-mêmes. D'où son amour pour Gustave Moreau qui, « entre tous, [...] le ravissait en de longs transports » (AR, 175), le faisant sortir de ses limites organiques et intellectuelles, pour le faire voyager dans l'espace-temps du rêve et du mythe. En cela, la scène où des Esseintes contemple la peinture à l'huile de *Salomé dansant devant Hérode* pourrait, à certains égards, être rapprochée de la scène romaine de 1850 dépeinte par Gautier, en ce qu'elle aussi procède à une (con)fusion syncrétique de différentes cultures, géographies et époques. À la surface de la toile, des Esseintes contemple un décor se décomposant dans le disparate :

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine. (AR, 130)

L'espace du tableau entremêle plusieurs lieux et allégeances religieuses, dynamise une désorientation spatiotemporelle qui mythifie le regard.

181. P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau, op. cit.* p. 122-124.

182. *Ibid.*

Cette expérience relèverait peut-être de ce qu'Ahmed appelle un « moment queer », en renversant l'argument du sociologue américain James Aho¹⁸³, qui soutient que tout monde vécu dépend de la cohérence des choses qui le forme. En contrepoint, Ahmed affirme que « les moments queers surviennent lorsque les choses échouent dans leur cohésion¹⁸⁴ ». Une sensation de désorientation naîtrait des moments queers, entendus comme des expériences incorporées de l'échec cohésif des choses – de toute nature – formant un monde vécu.

Par le syncrétisme esthétique qu'il insuffle à Salomé, le peintre Moreau parvient à étourdir les sens de Des Esseintes. En agitant le regard de l'esthète entre plusieurs détails, Moreau et Salomé désorientent Des Esseintes dans un moment queer de contemplation. Le tableau et les expériences qu'il provoque ne se cristallisent jamais dans une cohérence située. Il fait vivre aux êtres qui l'admirent des expériences incorporées de moments queers, par le choc de détails esthétiques hétéroclites, qui font survivre Salomé de manière à la fois déformée et mythifiante, absolument étourdissante.

Dès l'abord, le décor de la scène de danse se distend de nombreux *punctums* sensibles. Suivant la définition qu'en propose Barthes dans *La Chambre claire*, le « punctum d'une photo [ou plus largement d'une représentation visuelle], c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹⁸⁵ ». Le décor du tableau de Moreau, en faisant cohabiter des espaces-temps disparates, attise une force désirante, une sorte d'« invitation au voyage » à même les détails qui s'animent d'une corruption antique. Transporté par ce moment queer, le regard de Des Esseintes entre dans la danse, se désoriente dans les abîmes mythiques ouverts par les *punctums* poignants du tableau.

Ces multiples *punctums* de la surface matérielle et spatiotemporelle du tableau, à la fois dansants et désorientants, donnent à percevoir la force sensible qui excède le cadre objectif et visible, et qui pourtant en est partie intégrante. La vue n'est cependant pas le seul sens mis en déroute par les *punctums* de la peinture de Moreau. « [L]'odeur perverse

183. Voir James Aho, *The Things of the World: A Social Phenomenology* (1998), p. II : « every lifeworld is a coherency of things ».

184. S. Ahmed, *Queer Phenomenology...* *op. cit.*, p. 170. La citation d'Aho est tirée de *The Things of the World: A Social Phenomenology* (1998), p. II. Citation originale : « queer moments happen when things fail to cohere ».

185. R. Barthes (1980), *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 809.

des parfums» (AR, 130) qui en émane participe de «l'atmosphère surchauffée de cette église» (AR, 130), où Salomé ne fait plus que séduire et danser, mais plutôt commande ce qui l'entoure. Salomé règne sur la scène comme la «vérole splendide» régnait sur la Rome de 1850 de Gautier: «le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, [Salomé] s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes» (AR, 130).

Des Esseintes l'entrevoit, la danse de Salomé surchauffe le palais qui la contient; elle décompose, fait fondre les cadres du tableau qui la dépeint. La danse de Salomé anime pour ainsi dire la «part maudite» du lieu, la puissance excessive et excédante de la représentation portant les regards à leur point d'ébullition, évoquant ici, de nouveau, la pensée de Bataille. *Salomé dansant devant Hérode*, plus qu'un tableau se donnant à voir, ou donnant à savoir des connaissances «déjà-là», devient une expérience esthétique de dévoilement, à la fois incorporée dans et transportée par un désir s'embrasant de nouveau pour ce qui est caché et ce qui disparaît, mais jamais tout à fait. Dans la foulée, des Esseintes s'identifie au Tétrarque Hérode dont les sens se réveillent et dont le désir, fût-il intransitif, s'enflamme de nouveau.

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvres dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon. (AR, 130-131)

Le réveil des sens du vieil Hérode, comme de ceux de Des Esseintes, passe par leur surchauffe et leur transport; par la puissance suggestive du tableau amenant les sens au point d'ébullition de leur part maudite. Tandis que les bijoux de Salomé «crachent des étincelles», sa robe «entre en combustion» sous les tirs croisés de ses «serpenteaux de feu» pullulant autour de la chair de l'idole. Les attraits précieux de Salomé agissent comme des lucioles ivres de polliniser une divine fleur, une danse (re)mettant en mouvements des désirs de procréation.

Cet éveil des sens de Des Esseintes par l'entremise de leur dérèglement, de leur transport vers un point d'ébullition esthétique créé par leur errance dans les détails du tableau, permet à l'esthète de devenir Hérode, de ressentir comme s'il était le Tétrarque devant la danse de Salomé. Des Esseintes vit cette expérience devant un second tableau de Moreau, « l'aquarelle intitulée *l'Apparition* [qui] était peut-être plus inquiétante encore » (AR, 134) que *Salomé dansant devant Hérode*. Également créée en 1876, *l'Apparition* met en scène « le chef décapité du saint » (AR, 134) précisément devant l'idole meurtrière, qui se trouve à son tour terrassée par « la terrifiante vision qui la cloue » (AR, 34), tout en lui faisant ressentir à l'avance le présage de sa propre mort, par décapitation aussi¹⁸⁶. Qui plus est, cet effet de terrassement, d'étourdissement fulgurant créé par l'apparition – de la tête décapitée et du tableau en entier – contamine tout ce qui le regarde. *L'Apparition* performe comme sa dansante idole, elle fait perdre la tête non seulement à ses sujets, mais également à tous ses spectateurs à la fois dans le tableau et hors du tableau. « Tel que le vieux roi, des Esseintes demeurerait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse, moins majestueuse, moins hautaine, mais plus troublante que la Salomé du tableau à l'huile » (AR, 135). Dans son essai *Le Négatif: essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Cabanès aborde la puissance visionnaire du tableau de Moreau, en ce qu'il est apte à faire ressentir à son spectateur des effets qui dépassent son cadre visuel. Le critique soutient que « des Esseintes comprend le peintre à proportion de sa propre névrose¹⁸⁷ », à travers « une sorte d'empathie morbide¹⁸⁸ » permettant à la figure légendaire de Salomé d'agir au croisement sensible de « l'imagination visionnaire de l'artiste », et de celle de son spectateur esthète, lui aussi rendu visionnaire grâce à sa névrose.

La puissance performative du tableau de Moreau mise en scène dans ce passage d'*À Rebours* ne serait saisissable que par une expérience sensible, et non par une approche distanciée et rationnelle. Le tableau aurait cette capacité extraordinaire à mettre en contact des sujets qui, normalement, n'auraient pas dû se rencontrer, en l'occurrence une Salomé et un Hérode déviés de leurs origines avec un des Esseintes,

186. Dans une lettre apocryphe à Pilate, Hérode parlerait de la mort de Salomé par décapitation.

187. J.-L. Cabanès (2011), *Le Négatif: essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, p. 280.

188. *Ibid.*

personnage imaginaire, mais bien réel dans le texte même. Cette capacité inédite de mise en contact du tableau, Ahmed la rapproche de la performativité des « objets queers », dont l'un des pouvoirs principaux serait de soutenir « une proximité entre ceux qui sont supposés vivre sur des lignes parallèles, *comme des points ne devant pas se rencontrer*¹⁸⁹ ». Suivant la critique, « un objet queer aurait une surface soutenant un tel contact¹⁹⁰ ». C'est-à-dire : entre des êtres et des éléments dont la rencontre est anormale. Le contact hors normes soutenu par les objets queers n'est pas abstrait. Il est incorporé, sensible, et donc à la fois phénoménologique et esthétique. Qui plus est, « il perturbe cette ligne qui divise les espaces en mondes, créant ainsi d'autres connexions où des choses inattendues peuvent survenir¹⁹¹ ».

Il serait possible de s'étendre à l'infini sur les potentialités suggérées par les expériences de Des Esseintes devant les tableaux *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition*. Néanmoins, il s'agirait ici de rappeler que leurs performativités respectives ne relèvent pas d'une essentialisation abstraite de l'icône, mais de sa dépravation charnelle, d'une survivance esthétique queer qu'il importe d'expérimenter dans sa propre chair.

Des Esseintes ne raisonne pas devant le tableau, il danse en lui, avec son idole déformée et déviante donnant vie au tableau. L'esthète déraisonne, dérives, s'égare dans ses « charmes délirants » (AR, 132), se laisse transporter hors de lui et pourtant en lui, par « les actives dépravations de la danseuse » (AR, 132). Des « esprits précis et terre à terre » (AR, 132) auraient sans doute vécu une tout autre expérience des mêmes tableaux, suggérant par-là que l'esthétique de Salomé relève d'une performativité à la fois expérimentale, relationnelle et situationnelle.

Plus qu'une icône de femme fatale à voir de loin, Salomé est une expérience esthétique à incorporer, dans laquelle s'égarer, une luciole survivante avec laquelle danser. Elle est une force esthétique en puissance « accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguës, comme rendues visionnaires par la névrose » (AR, 132). C'est en cela que, telle une syphilis picturale, la danse de Salomé dérouté et déforme les sensations, attise dans le corps et la psyché un désir de transport à même

189. *Ibid.*, p. 169. Citation originale : « *proximity between those who are supposed to live on parallel lines, as points that should not meet* ».

190. *Ibid.* Citation originale : « *a queer object would have a surface that supports such contact* ».

191. *Ibid.* Citation originale : « *it unsettles that line that divides spaces as worlds, thereby creating other kinds of connections where unexpected things can happen* ».

la déchirure du regard qui l'embrasse et l'embrase dans un même geste, faisant scintiller de nouveau des processus de défigurations mythiques que l'on croyait naïvement éteints.

Guibert danse à rebours vers les sources – mythiques? – de ses douleurs et de ses désirs

Dans le vingtième chapitre d'*À l'Ami*, Guibert fait le récit d'un voyage au Mexique qu'il aurait effectué en 1983. Ce récit s'amorce, à l'instar du chapitre, avec la formation d'un abcès blanchâtre au fond de sa gorge. Le creusement douloureux de son chancre transporte Guibert dans les réminiscences de son séjour mexicain, et plus particulièrement du baiser forcé qu'une « vieille pute » (AA, 64) lui donna. La symptomatologie de l'abcès participe à un déploiement sensoriel de symboles qui contaminent le texte d'un syncrétisme esthétique et spatiotemporel. Le symptôme de Guibert attire ses perceptions vers ses origines mythiques potentielles. En effet, le symptôme douloureux du chancre ne conforte pas Guibert dans une historicité claire et linéaire de son histoire, mais le désoriente dans les survivances d'un « temps complexe¹⁹² », mouvementé et stratifié.

Dans ce chapitre, les origines du symptôme guibertien se confondent avec un syncrétisme étiologique au cœur de sa (re)mise en scène. Même si le docteur Nacier « souleva l'éventualité d'un chancre syphilitique » (AA, 65), et « dépêcha chez [Guibert] le lendemain matin une infirmière qui [lui] fit une prise de sang pour le dépistage » (AA, 65), cela n'empêche pas son expérience d'ouvrir le bal des réminiscences dans son écriture. Dans un mouvement similaire de survivances, de réapparition de souvenirs et de sentiments par l'entremise des sensations, la mort de son jeune amant, Vincent, en 1988, attisera le désir guibertien de le retrouver dans une danse mémorielle et scripturale à rebours du temps.

La douleur, qu'elle soit causée par un chancre ou par la perte d'un être cher, agit comme une force désirante mettant le corps guibertien et son écriture en mouvement, les transportant à rebours du temps vers les origines hybrides, voire impures de ses maux présents. Ainsi, il sera question de « la vieille pute » ayant embrassé Guibert contre son gré, sur une piste de danse au Mexique, ainsi que de son jeune amant Vincent qu'il fréquenta plusieurs années depuis 1982. Il s'agira d'analyser comment ces personnages agissent peut-être, respectivement, comme des survivances à la fois esthétiques et queers des mythes de Salomé et

192. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit., p. 39.

de Sodome. Comment Guibert, peut-être malgré lui, ou encore à son insu, a-t-il tenté de rechercher, par la suggestion de ses sensations et de souvenirs, les origines de son sida dans les figures mythiques de la danseuse prostituée et du sodomite impénitent ?

Dans son article « Writing, Time, and AIDS in the Works of Hervé Guibert », publié en 1999, Clara Elizabeth Orban propose une analyse de *Fou de Vincent*, le court roman que Guibert dédie à son amoureux en 1989. Orban y souligne à juste titre le renversement de la temporalité du récit par Guibert, qui ne progresse pas du début de son histoire d'amour avec Vincent jusqu'à la fin, mais à rebours des années, vers le moment de leur première rencontre : « Ces années commencent par 1988 et remontent chronologiquement jusqu'en 1982, année où le narrateur nous dit avoir rencontré Vincent pour la première fois¹⁹³ ». En effet, le récit de *Fou de Vincent* débute « la nuit du 25 au 26 novembre¹⁹⁴ » 1988, où Vincent, intoxiqué à la tequila, à l'« herbe congolaise » (FV, 7) et à la cocaïne, « tombait d'un troisième étage en jouant au parachute avec un peignoir de bain » (FV, 7), jusqu'à l'année de leur première rencontre, en 1982, où il déclara à Guibert : « J'avais décidé de ne plus aimer les hommes, mais toi tu m'as plu » (FV, 86).

Ce compte à rebours désirant, depuis la mort spectaculaire de Vincent en 1988 jusqu'à sa rencontre avec Guibert en 1982, ne relève pas d'un témoignage nécessairement biographique, réaliste et descriptif. Il s'enfle des désirs, des souvenirs et des fantasmes de Guibert qui tente de ressusciter Vincent, d'attiser les survivances de ce qu'il n'était plus à travers son écriture à contre-courant :

J'avais connu Vincent en 1982, alors qu'il était un enfant. Il l'était resté dans mes rêveries, je devais me résoudre à ce qu'il soit devenu un homme, je continuais à l'aimer pour ce qu'il n'était plus. Depuis six ans il envahissait mon journal. Quelques mois après sa mort, je décidai de le retrouver dans ces notes, à l'envers. (FV, 8)

L'analyse de la « danse à rebours » de Guibert portant sur la formation du chancre dans sa bouche, entraînant les réminiscences douloureuses du baiser hanté de la « vieille pute », sera mise en tension comparative

193. Clara Elizabeth Orban (1999), « Writing, Time, and AIDS in the Works of Herve Guibert », *Literature and Medicine* 18, n° 1, p. 134. Citation originale : « These years begin with 1988 and move backward chronologically to 1982, the year the narrator tells us he first met Vincent ».

194. H. Guibert (2010 [1989]), *Fou de Vincent*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 7. (Désormais FV dans le texte.)

avec les réminiscences ambivalentes du corps à la fois désiré et ravagé de Vincent dans le roman qui lui fut dédié. Cette comparaison donnera à penser, à l'envers de l'avancée linéaire du temps, que les douleurs et les symptômes maladifs ne sont pas seulement des signes à diagnostiquer cliniquement – comme Guibert le collige à un moment dans son journal intime : « (Un papillome blanc sous la langue, un champignon dit le médecin : signe statistique) » (MA, 441) –, mais aussi des symptômes survivants aptes à (re)symboliser des souvenirs, des superstitions et des mythes aux origines imprécises.

Au début de *Fou de Vincent*, c'est-à-dire après la mort de ce dernier, Guibert n'a aucune idée de la nature de sa relation avec son amant, ni de son entreprise littéraire et de l'endroit précis où elle le mènera. Il se demande : « Qu'est-ce que c'était ? Une passion ? Un amour ? Une obsession érotique ? Ou une de mes inventions ? » (FV, 8). Même si la nature et l'objectif de l'écriture guibertienne ne sont ni clairs ni déterminés *a priori*, cette écriture n'en demeure pas moins investie de forces désirantes qui donnent leur souffle aux mises en scène, les font danser ensemble.

Au-delà des réminiscences de la « vieille pute » mexicaine et de celles de Vincent, Guibert adopte à plusieurs reprises dans son œuvre une perspective non pas clinique sur son corps, mais symbolique, voire symboliste : « Rêvai que les couilles étaient de petites têtes de mort » (MA, 74), écrit-il à un endroit du *Mausolée des amants*, avant de consigner plus tard, mais bien avant la première occurrence du mot sida dans son journal intime : « Une petite plaie dans la bouche en forme de croix » (MA, 382). Pour Guibert, le corps n'est pas qu'un objet organique qui matérialise des symptômes, c'est aussi un sujet esthétique qui actualise des symboles. Les processus symptomatiques du corps et de l'écriture de Guibert pervertissent à plus d'un titre les mythes et les symboles de la culture chrétienne. Même s'il n'est ni croyant ni pratiquant, Guibert affirme dans son journal intime l'importance qu'il accorde au catéchisme, à ses images et à ses symboles, mais surtout, à ses pouvoirs de perversion et de cruauté :

Ce qui me sépare aussi de T., en dehors du corps (de la façon que nous avons de traiter nos corps différents, et ceci découle peut-être de cela), c'est son incompatibilité aux lettres (la formation latine), et son inconnnaissance d'images chrétiennes, l'absence d'éducation catholique. J'en aurais voulu, rétrospectivement, à mes parents, de ne pas m'avoir fait faire mon catéchisme, bien qu'il fût une torture parfois, contre laquelle je me rebellais, car le catéchisme est ce qui pervertit le mieux l'enfant : l'Évangile est une espèce

de conte formidable, qui donne un fond d'images terribles et érotiques, exalte le martyr, suggère le goût du sang, et par les transmutations divines, les miracles, les absorptions métaphoriques, transmet le système des images, du délire, de la poésie; imprime, enfin, un fantasme de postures qui vont de la flagellation et de la crucifixion au bain de pieds et à la pitié. (Influence de Novalis: le ton sentencieux.) (MA, 41)

La matérialisation des symptômes sur et dans le corps guibertien relève de mouvements signifiants, d'énergies distendant son corps avec d'autres corps, d'autres espaces-temps. Guibert va même jusqu'à considérer la douleur comme la manifestation incorporée des sujets et des objets de son désir: « (Penser que la douleur est en soi la manifestation de l'être aimé.) » (MA, 371), écrit-il dans le *Mausolée des amants*.

Les symptômes guibertiens se matérialisent organiquement en même temps qu'ils symbolisent mythiquement. Ensemble, ils permettent à Guibert de se (ré)inventer dans le contrepoint maudit de la culture, dans la perversion de ses mythes. En cela, ces processus créatifs rapprochent le corps guibertien de la conception matérielle et signifiante du corps tel que l'entend Butler, dans *Ces corps qui comptent* [*Bodies That Matter*]. Dans cet essai, la philosophe ne limite pas la matière à « la substance à partir de laquelle les choses sont faites¹⁹⁵ », mais l'ouvre aussi à sa capacité performative « à créer et à composer ce à quoi elle fournit aussi un principe d'intelligibilité¹⁹⁶ ». La matière non seulement donne sa substance organique aux corps, mais aussi leur substance signifiante, significative. Dans la pensée de Butler, « parler de “corps substantiels” [*bodies that matter*], de corps à la fois matériels et importants, n'est pas un jeu de mots oiseux¹⁹⁷ », mais une remise en mouvement de la conception classique d'un principe de matérialisation indissociable de l'intelligibilité des corps, auxquels la matière donne à la fois leur signification et leur importance. « En ce sens, connaître la signification ou l'importance [*significance*] de quelque chose, c'est connaître comment et pourquoi il est “substantiel” [*matters*], “être substantiel” signifiant à la fois “se matérialiser” et “signifier quelque chose” [*to mean*]¹⁹⁸. »

Par les performativités combinées de ses symptômes physiques et de son écriture, Guibert parvient à resymboliser la scène passée du baiser de la vieille pute, à la faire survivre de manière étourdissante à travers la

195. J. Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 44.

196. *Ibid.*

197. *Ibid.*

198. *Ibid.*

matérialité de sa douleur présente. En d'autres termes, c'est à travers la matérialisation du chancre dans son corps que surviennent et se déploient les survivances esthétiques de la scène passée dans son écriture présente. Grâce à ses symptômes corporels, Guibert matérialise ses pensées et ses souvenirs du Mexique dans les scènes de son écriture romanesque, en adéquation avec cette entrée du *Mausolée des amants*, où il soutient : « Dans le roman : les scènes ; dans le journal : les pensées » (MA, 443).

Dans cette perspective, l'écriture romanesque guibertienne agit comme un corps scriptural où se matérialise son âme par la mise en scène. Guibert écrira, dans le *Protocole compassionnel* : « Aujourd'hui j'aimerais travailler sur une table de dissection. C'est mon âme que je dissèque à chaque nouveau jour de labeur qui m'est offert par le DDI¹⁹⁹ du danseur mort [...] afin que vous [la] déchiffriez sur la plaque lumineuse de votre sensibilité » (PC, 94). Plus qu'une machine à retranscrire des symptômes cliniques, l'écriture guibertienne est une table à disséquer l'âme, un tableau de désir où l'âme et son cortège de pensées, de souvenirs, de fantasmes et de mythes se matérialisent, survivent à leur effacement inéluctable en se laissant couler sur la page par le corps.

Dès la formation du chancre au début du vingtième chapitre, une certaine panique gagne le narrateur Guibert qui, comme il le fait pour à peu près chaque apparition de symptôme dans *À l'Ami*, se met à consulter en série des médecins dans l'espoir d'identifier la source et la nature de son mal, et surtout d'en soulager la douleur. Il raconte :

Quand, en octobre 83, à mon retour du Mexique, cet abcès s'ouvre au fond de ma gorge, je ne sais plus à quel médecin m'adresser, le docteur Nocourt prétend qu'il ne fait pas de visite à domicile, le docteur Lévy est mort, et il n'est plus question de faire appel ni au vieux docteur Aron depuis l'affaire de la dysmorphophobie ni au docteur Lérison pour qu'il m'étouffe sous une montagne de gélules. (AA, 63)

Le moment de l'apparition de l'abcès marque le point de départ d'un mouvement de désordre, voire de panique dans l'écriture guibertienne. En plus de multiplier les vaines adresses à différents soignants, Guibert multiplie les scènes où il fore, ou du moins en a-t-il l'intuition, la source originelle – et donc mythique – de son mal. D'une certaine façon, par

199. « La didanosine est un agent antirétroviral (anti-VIH) qui appartient à la catégorie des inhibiteurs nucléosidiques de la transcriptase inverse (INTI). Elle est utilisée avec d'autres antirétroviraux pour retarder la progression de l'infection par le VIH. » Source : https://hivclinic.ca/main/drugs_fact_files/didanosine_french.pdf. Consulté le 23 janvier 2025.

son expérience esthétique du chancre et les réminiscences que chaque déglutition douloureuse déclenche, l'écriture guibertienne est entraînée dans un voyage spatiotemporel aux pays de ses fautes, au fond pas si originelles que cela.

Malgré la prise d'antibiotiques, « l'abcès [de Guibert] continue de gagner du terrain » (AA, 63), et aucun médecin ne se montre apte à endiguer sa croissance purulente au fond de sa gorge. Dès lors l'écriture guibertienne, plutôt que de se refermer sur le soulagement clinique de la plaie, croît avec elle, creuse dans le corps et dans la mémoire vers des sources symboliques qui prennent le pas des sources médicocientifiques. Autant l'expérience du signe objectif et visible, soit l'apparition de l'abcès, que son symptôme subjectif, la terrible douleur qui empêche Guibert de « déglutir sans avoir atrocement mal » (AA, 63), concourent à transporter ses sens et son écriture dans l'ailleurs de son voyage récent au Mexique, tout juste avant la célébration de la Fête des Morts, le 2 novembre.

La plaie douloureuse (ré)apparaît tel un symptôme de survivance dans la bouche de Guibert, au même titre que de nombreuses petites plaies (ré)apparaissaient sous forme d'étoiles prémonitoires dans la bouche de Vincent. Dans *Fou de Vincent*, Guibert écrit : « Je rêve : Vincent me suce, enfin, j'arrive à lui entrer ma bite dans la bouche, je remarque qu'il a sous la langue de petites étoiles blanches, elles ont dû s'échapper du globe stellaire que j'avais laissé allumé pour m'endormir » (FV, 25). La constellation de plaies étoilées dans la bouche de l'amant est ainsi transposée, depuis l'état de veille, jusque sur l'écran onirique guibertien, comme les fleurs monstrueuses admirées le jour se transposaient en hideuse créature syphilitique, sur l'écran du cauchemar de Des Esseintes. De même, on ne peut s'empêcher, en lisant la mise en scène scripturale de ce rêve, de penser à la « lanterne magique » du narrateur proustien, peuplant les instants de tristesse de l'enfant d'une constellation mouvante d'apparitions et de légendes :

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané²⁰⁰.

200. Marcel Proust (1999), *À la recherche du temps perdu*, (éd. par Jean-Yves Tadié), Paris, Quarto Gallimard, p. 17.

Chez Guibert, ses propres symptômes et ceux des autres font correspondre de manière momentanée sa réalité avec ses fantasmes ; ils agissent comme des passages secrets entre les manifestations matérielles du réel et leurs transformations idéelles dans ses rêves et son imagination. D'une certaine manière, Guibert semble considérer ses symptômes comme ses « correspondants », les destinataires de son écriture autant qu'il est, lui, le destinataire de leurs sensations, des douleurs qu'ils lui infligent.

Dans son journal, Guibert écrit : « Tu es mon seul correspondant. Je cherche à savoir tout ce qu'il peut y avoir derrière ce mot, correspondant : tu es mon seul correspondant, c'est-à-dire : tu me corresponds... » (MA, 129). Ainsi, en s'ouvrant dans sa gorge au retour du Mexique, le chancre ne fait pas que plonger Guibert dans une douleur stérile et silencieuse, elle le fait correspondre à la fois sur les plans sensoriel et spatiotemporel avec « la piste de danse du Bombay » (AA, 64), où une vieille pute l'embrassa de force et, conséquemment, agita son écriture d'une fièvre symbolique, d'une espèce d'ébullition signifiante :

Avec cette plaie blanche à vif qui me ronge la gorge, je suis hanté par le baiser, sur la piste de danse du *Bombay*, à Mexico, de la vieille pute, sosie parfait de cette actrice italienne qui s'était amourachée de moi et était née la même année que ma mère, qui m'avait soudain fourré sa langue au fond de la gorge comme une couleuvre folle, se collant à moi sur ce plancher lumineux du *Bombay* où le producteur américain m'avait entraîné pour collecter un cheptel de putes qui figureraient dans le film adapté d'*Au-dessous du volcan*, un des romans préférés de Muzil qui m'avait prêté son exemplaire, jaune et racorni, avant mon départ. (AA, 64)

La hantise du baiser de la vieille pute performe, dans cet extrait, non pas sur le seul plan psychanalytique, mais également sur celui de son esthétique ancrée dans le déploiement de plusieurs symboles disparates. Cette multitude symbolique hétérogène émerge non pas d'une observation détachée et rationnelle de la scène, mais à travers les sensations et les émotions que le chancre, en se formant dans la gorge, insuffle à l'écriture. La plaie se fait symptôme symbolique en éruption ; volcan de sensations et de réminiscences émergeant du corps et de la psyché du sujet guibertien, lui permettant de revivre son expérience, mais aussi de la mythifier en la déformant, en l'hystérisant. En effet, l'écriture guibertienne s'emporte dans un tourbillon confondant la vieille pute avec une actrice italienne de l'âge de sa mère ayant essayé de l'embrasser par le passé.

Cette ressemblance brouille l'acte du baiser dans un éclectisme à la fois international et incestueux, d'autant plus que la scène mexicaine se joue sous les feux des projecteurs de la piste de danse du *Bombay*, nom de la ville la plus peuplée d'Inde, également berceau du cinéma bollywoodien. Dès l'abord, le récit des origines de l'abcès guibertien, et donc la naissance de son mythe, débute dans un lieu spectaculaire, un lieu où dansent les corps, où confluent et se (ré)percutent diverses influences, à la fois culturelles et sexuelles. Le symptôme du corps fait danser l'écriture. Il n'y a pas que la musique qui les entraîne ensemble dans un pas de deux symbolique, mais aussi le désir, la force d'attraction intemporelle entre eux.

En cela, l'écriture, et par extension le corps guibertien, ne craint pas les symptômes, n'est pas pétri d'une volonté de les garder à distance, de les éradiquer. Dans *Fou de Vincent*, Guibert exprime en ces termes son désir paradoxal pour les symptômes maladifs, en l'occurrence ici ceux de son jeune amant : « Vincent me disait : j'ai des champignons, il disait : j'ai la gale, il disait : j'ai une syph, il disait : j'ai des poux, et j'attirais son corps contre le mien » (FV, 30). Le rapport de Guibert à ses symptômes maladifs se décale d'une éthique de la guérison vers une esthétique du désir. Il ne voit pas en eux que des signes funestes de mauvais augure, mais des seuils à franchir vers une ritualisation du réel à travers le désir qu'ils contiennent, malgré la mort qu'ils représentent.

Guibert semble comprendre qu'il n'y a jamais de survivance sans mort, jamais de mise en scène symptomatique en dehors de l'œuvre de la mort en train de se faire, même si la première permet en quelque sorte de s'affranchir de la seconde. Vers la fin de *Fou de Vincent*, Guibert rapporte : « Vincent à son retour d'Afrique : un lépreux. Les trous dans sa chair, sur les doigts, sur le menton. La dépigmentation de certaines zones de son dos. Il fait peur. Il me demande de dormir avec moi. Pour la première fois, il me caresse » (FV, 80). Plus que des signes cliniques de mort annoncée, les symptômes rendent aussi possible la danse des douleurs sur l'écran (re)créateur du désir, un espoir de survivance sur les murs tristes, parcourus de lumineuses apparitions de la chambre guibertienne.

De manière corollaire, Guibert est avide, dans *Fou de Vincent*, du désir rituel et symbolique distendu entre les corps et l'écriture, leur permettant de se métamorphoser réciproquement les uns dans l'autre. Guibert écrit : « Tant de peaux que j'ai voulu faire endosser à Vincent : celle du putain, celle de l'enfant, celle du voyou, celle du sadique, celle

du premier venu» (FV, 35-36), avant de s'étonner un peu plus loin dans le livre: «Comme tous ces épisodes avec Vincent dans ce journal ont quelque chose d'ordinaire, du piètre rendu précieux» (FV, 50). L'écriture guibertienne ne témoigne jamais littéralement du réel, elle tente de l'élever au-dessus de sa valeur, de le faire survivre en le rendant précieux. L'écriture agit tel un rituel qui sacralise le réel et ses douleurs, ou du moins qui fétichise le quotidien et les corps sensibles qui le peuplent. À ce titre, Guibert rêve de conserver le sexe de Vincent dans un reliquaire, ou encore de lui offrir son cœur devenu sacré par la force de son désir. Tandis qu'à un moment Guibert affirme être prêt à l'ultime sacrifice par amour pour Vincent – «(Comment j'aime Vincent: prêt à m'ouvrir la poitrine pour déposer mon cœur à ses pieds)» (FV, 35) – inversement il voue aussi un culte occulte à son corps, et plus particulièrement à son sexe devenu objet sacré de convoitise:

Vu dans la vitrine d'une boutique de magie une boîte de bakélite noire, en forme de soucoupe volante qui fabrique un hologramme par le truchement de loupes et de miroirs. [...] Je suis tenté d'acheter cette machine pour y enfermer quelque chose de Vincent, et qui me le rappellera, par cette étrange illusion, mais aucune idée (une mèche de cheveux, une photo) ne satisfait mon envie du dispositif. Seul son sexe aurait sa place dans le reliquaire. (FV, 8-9)

Le désir douloureux de Guibert pour Vincent attise son écriture d'une volonté de ritualisation – précieuse, religieuse, magique? – de leur relation, laquelle ferait de leurs corps des objets à la fois d'offrande, de sacrifice et de culte.

De manière différente, dans le vingtième chapitre d'*À l'Ami*, l'abcès de Guibert déclenche un processus dynamique et symbolique qui transporte Guibert depuis le présent, à Paris, où il est incapable de déglutir à cause de la douleur, vers le passé récent, au Mexique, où il avalait la langue de la vieille pute. La «première scène» du chapitre, le mythe de la plaie de Guibert (se) creuse dès l'abord dans un symbolisme sexuel et spatiotemporel mouvant et confondant. À rebours du temps, la douleur du chancre réanime la danse linguale de la pute dans la bouche de Guibert, au même titre que son désir douloureux pour Vincent réanimait la danse de son sexe, elle aussi dans sa bouche: «Il a dansé dans ma bouche. [...] Sur *Kiss* de Prince il dansait avec son sexe dans ma bouche; maintenant je pourrais lui demander n'importe quoi» (FV, 21).

Ces passages mis en tension comparative semblent suggérer, dans la démarche guibertienne, des processus manifestes de mises en abîme

bucco-scripturales à la fois du désir et du mourir. Comme si la bouche guibertienne devenait un antre mythique où plaisir et souffrance s'entremêlent, où se mélangent des langues animées de sentiments contradictoires, et où dansent ensemble l'Autrefois et le Maintenant. Cette observation semble rejoindre la performativité esthétique de *La Mort propagande* qui, sur la quatrième couverture de l'édition de 1977 chez Régine Desforges, est décrit en ces termes : « *La mort propagande* est la relation d'un acte d'amour qui ne s'achève pas dans la jouissance, mais qui se continue dans le meurtre, dans la mort et au-delà. C'est le corps assassin et le corps assassiné qui parlent en se mélangeant²⁰¹ ».

Depuis ses origines, l'œuvre guibertienne palpite de l'entremêlement de sensations, de langues, de postures énonciatrices et de temporalités mouvantes et paradoxales. En effet, dans les passages précédemment analysés, désir et mourir « parlent en se mélangeant » dans la bouche de Guibert, cet antre mythique où dansent la langue de la vieille pute en 1983 et le sexe de Vincent en 1988, dynamisant tous les deux un processus d'écriture qui renverse le cours linéaire du temps et le renversant. La bouche de Guibert se donne à penser comme un lieu symptomatique de survivances mythiques, où s'entrelacent les langues déformées de Salomé et de Sodome, la première faisant perdre la tête à l'homme, et le second le vouant à la condamnation. Qui plus est, tandis que la vieille pute du Bombay était obsédée par la bouche de Guibert, la Salomé de la pièce d'Oscar Wilde, écrite en français en 1893, était aussi complètement amoureuse de la bouche d'Iokanaan et obsédée par l'idée de la baiser. Elle clame : « C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Iokanaan. [...] Je baiserais ta bouche, Iokanaan. Je baiserais ta bouche. [...] Je baiserais ta bouche, Iokanaan²⁰² ». Des lignes de fuites symboliques émanent donc du mythe mouvant de Salomé, pour confluer de manière détournée et donc queer dans la bouche de Guibert qui, à son tour, met en marche une écriture fouettée de symptômes et de souvenirs.

Dans son article « Le Sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom... », Catherine Mavrikakis affirme que Guibert pose des questions importantes sur cette relation symbolique entre la bouche et le rôle qu'elle occupe dans le déploiement de l'écriture autobiographique. Plus préci-

201. Quatrième de couverture telle que la transcrit Mathieu Lindon (2021), *Hervelino*, Paris, P.O.L., p. 127-128.

202. Oscar Wilde (1893), *Salomé : drame en un acte*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant. Consulté en ligne le 31 octobre 2021 : [https://fr.wikisource.org/wiki/Salom%C3%A9_\(Wilde\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Salom%C3%A9_(Wilde)).

sément, elle se demande si Guibert parvient à « desceller la bouche pour en faire le lieu de l'autobiographie²⁰³ », et si on peut « affirmer que le récit de soi se veut la démolition d'une bouche-caveau où le sujet se serait avalé, lové, enterré tout entier²⁰⁴ ». Ces questions semblent fortement résonner dans la scène du baiser volé de la vieille pute et dans celle de la danse du sexe de Vincent dans la bouche de Guibert. En effet, toutes deux détruisent les frontières de la « bouche-caveau » – au même titre que le chancre qui en transperce la muqueuse – pour faire survivre le sujet à travers une écriture qui lutte contre la fermeture du corps sur lui-même.

En embrassant ses symptômes de douleurs et de souffrance, ceux provoqués par le chancre et ceux provoqués par la mort de Vincent, Guibert ne s'enterre pas dans sa bouche, mais l'ouvre à ses potentialités à la fois scripturales et mythiques. L'écriture guibertienne danse au rythme des langues, des mythes et des symptômes survivants dans sa bouche. Alors que Guibert approche de la phase terminale, dans *Le Protocole compassionnel*, l'inspection de sa bouche par Claudette Dumouchel semble aussi aller dans le sens de cette hypothèse : « Claudette inspecte ma gorge avec le stick lumineux, elle voit mes dents, elle voit mon palais, elle voit ma langue et le dessous de ma langue, elle voit ce qui a embrassé, et ce qui a été réjoui par des sexes d'hommes et de garçons » (PC, 57). À travers l'écriture guibertienne, les désirs passés deviennent des symptômes à la fois réels et potentiels dont on traque les marques dans le présent, des survivances symptomatiques qui s'incorporent dans l'organicité et dans la mémoire.

Cette incorporation des désirs et des douleurs n'est pas que matérialisation de symptômes, elle est aussi métamorphose symbolique. Pour revenir à la réminiscence de la danse du Bombay, la langue de la vieille pute n'est pas décrite de manière mimétique ; l'écriture guibertienne la défigure en « couleuvre folle », symbolisant à son tour sa « honte », son « humiliation ». « Faire avaler des couleuvres à quelqu'un [signifie au figuré] "lui infliger des humiliations, des désagréments"²⁰⁵ ». De surcroît, dans cette scène telle que l'expérience esthétique guibertienne la réanime, la langue de la vieille pute fourre sa bouche, devient reptile

203. C. Mavrikakis, « Le Sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom... », *op. cit.*, p. 146.

204. *Ibid.*

205. <https://www.cnrtl.fr/definition/couleuvre>.

phallique fou qu'il se fait enfourner de force – comme plus tard le gros boyau noir de la première fibroscopie.

Guibert avale la langue délirante de la vieille pute comme une couleuvre ne transmettant pas un venin littéral, mais une honte symbolique : quelque chose comme une survivance esthétique du « poison qui pénètre avec le baiser en coulant d'une bouche à l'autre [...] » (MP, 11). *La Mort propagande* semble se faire ventriloque de la voix de la scène qui se dialogue dans l'intercontamination des langues, des sensations et des affects. La honte, devenue commune à la vieille pute et à Guibert, hante la danse du baiser qui, la scène terminée, survit sous une autre forme, celle du chancre sur sa langue dont le poison continue de s'écouler entre ses propres mots, de creuser des réseaux symboliques au rythme pulsatile de la douleur, à chacune de ses déglutitions. Guibert souffre en (r)avalant ses souvenirs, à la fois littéralement et littérairement.

Le déploiement étourdissant de la scène ne s'arrête pas là, alors que la phrase poursuit son mouvement en abîme, à la fois sensoriel et symbolique, en mentionnant que Guibert n'était pas allé seul au Bombay, mais qu'il y avait été « entraîné » par « le producteur américain [...] pour collecter un cheptel de putes qui figureraient dans le film adapté d'*Au-dessous du volcan* » (AA, 64). La suite de la scène originelle du baiser poursuit le processus de bestialisation des corps des prostituées – « cheptel » référant depuis 1929 à un « ensemble de bétail²⁰⁶ » – tout en forant l'abîme symbolique de la phrase, en l'ouvrant à une puissance performative agissant au-dessous du volcan, en référence au célèbre roman de l'écrivain britannique Malcolm Lowry, publié en 1947. Selon Guibert l'un des romans favoris de Muzil/Foucault, *Au-dessous du volcan* – traduit de l'anglais *Under the Volcano* – est un roman à l'architecture foisonnante, racontant la journée de la mort d'un consul britannique nommée Geoffrey Firmin, le 2 novembre 1938, soit le Jour des Morts dans la « ville mexicaine de Cuernavaca, rebaptisée Quauhnahuac²⁰⁷ ».

Ce roman, considéré comme le chef-d'œuvre de Lowry, se déploie au gré d'un fort parti pris pour la puissance performative des symboles nés de l'expérience personnelle. De fait, ce livre « [illustrerait] la méthode d'écriture de Lowry, laquelle impliquerait de puiser largement dans le matériau autobiographique et de l'imprégner d'allusions à des éléments

206. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cheptel>.

207. https://fr.wikipedia.org/wiki/Au-dessous_du_volcan. Consulté le 3 février 2021.

complexes de symbolisme²⁰⁸», ce qui semble être aussi la méthode expérimentale d'écriture de Guibert pour la scène du baiser de la vieille pute. Tandis que, à l'exception de son premier chapitre, la totalité du roman de Lowry couvre la brève temporalité des seules douze dernières heures de la vie du consul Firmin, alcoolique invétéré, le déploiement symbolique du texte, dynamisé par l'expérience de différents symptômes au fil de ces douze heures, élargit les horizons spatiotemporels du récit, le creuse et le dilate dans un même geste sensible d'écriture, en démultiplie les potentiels (re)créateurs.

Si l'écriture de Lowry fore des rhizomes symboliques au-dessous du volcan, en référence aux volcans bordant la ville de Quauhnahuac, à partir de la performativité symptomatique de ses douleurs réelles, l'écriture guibertienne, elle, creuse des rhizomes symboliques au-dessous du chancre, pulsant de souvenirs traumatiques et de funestes prémonitions. Durant son voyage au Mexique, le corps guibertien se réifie en objet occulte à sonder, en objet attisant une curiosité non plus rationnelle, mais fétichiste, mythique. Entraîné par le producteur américain dans le tourbillon du Bombay, Guibert devient une relique magique aux yeux du « cheptel » de putes défilant comme autant de vaches sacrées devant lui, métamorphosé non pas en idole d'or, mais en idole blonde qui embrase les désirs lubriques autour d'elle.

Les putes, des plus jeunes aux plus âgées, défilaient à la table de leur patron, Mala Facia, pour me voir de près et me toucher et m'attirer l'une après l'autre sur la piste de danse, parce que j'étais blond. Elles se serraient contre moi en riant, ou bien langoureusement à la façon de cette pute qui sentait fort le fard, qui me semblait, comme une hallucination, la réincarnation de l'actrice italienne qui m'avait aimé et tendu ses lèvres, me chuchotant que pour moi elles le feraient à l'œil dans un des boxes à l'étage, parce que j'étais blond. (AA, 64)

À son tour, ce court extrait montre une sensorialité et une sensualité très fortes, alors que tous les sens de Guibert se dérèglent, dans son expérience du défilé dansant des putes. Ce défilé, fort des effets perceptuels et affectifs qu'il entraîne chez Guibert, se produit devant « Mala Facia », littéralement « Mauvaise Face ». Le défilé des putes envoûte Guibert sous l'égide patronale d'un visage pervers ou, par extension symbolique, de la perversion des visages, de la défiguration des expressions faciales.

En effet, les putes entraînent Guibert dans un face-à-face dansant qui le défigure en déroutant tous ses sens. On le touche, on l'attire sur la piste pour des pas de deux que l'on devine transportés par des musiques endiablées de « dancing halls ». Le fard de la vieille pute l'enivre tandis qu'elle se réincarne, par une hallucination visuelle prodigieuse, en l'actrice italienne sosie de la mère de Guibert. Plutôt que de stabiliser l'œil guibertien dans la raison, elle l'invite plutôt tout bas à le baiser à l'œil, c'est-à-dire gratuitement, pour honorer son statut d'idole blonde. La scène s'anime d'une danse symbolique et désirante, tandis que l'écriture de Guibert convulse en creux de survivances esthétiques d'une idolâtrie teintée de réminiscences bibliques. Dans la (re)performance de la scène par l'écriture guibertienne, son corps se métamorphose en veau d'or anachronique embrasant la luxure et l'hérésie autour de lui.

Les scènes d'*À l'Ami* et de *Fou de Vincent* précédemment analysées ne sont pas les uniques scènes de l'œuvre guibertienne où le désir et la danse créent ensemble des tableaux vivants. Guibert, en effet, semble être doté d'un œil à la fois chorégraphe et peintre, apte à « picturaliser » la danse désirante des corps dans l'espace. À deux reprises, dans *Fou de Vincent*, Guibert mentionne ses sensations picturales au cœur de scènes avec son amant. Tandis qu'il assiste Vincent, qui l'aide à « poser un gradateur » au plafond chez lui, Guibert affirme :

[...] la chaise est branlante, je le retiens par les hanches, une fois de plus je ressens quelque chose de pictural dans cette emprise légère de mes mains de chaque côté du pantalon bleu, [...], la peau du dos que le moindre mouvement risque de dénuder, et mes lèvres dans la retenue du baiser (souvent cette impression, dans les situations érotiques, de peindre des postures, des tableaux transparents). (FV, 53)

L'œil de Guibert ressent les *punctums* picturaux qui suspendent sporadiquement les scènes où son corps s'entremêle à l'autre, désiré. À un moment ultérieur dans le texte, mais antérieur dans le temps, alors qu'il tente de retenir de force Vincent qui essaie de le quitter, Guibert s'agenouille à ses pieds : « [...] je jouis de ce que je ressens d'aveuglement pictural dans notre position suspendue, qui va vite se défaire, au moment où mon plaisir me donnera envie de relever la tête vers son visage ». (FV, 55)

Le désir guibertien est une danse peignant, à même ses mouvements, des *punctums* symptomatiques dans son œil, des taches aveugles symboliques sur sa rétine devenue toile. Dans *Le Mausolée des amants*, Guibert rapporte une baise torride avec T. :

En enculant T. lui sur le dos, ses jambes nouées sur mes reins, et me démenant, suant, à nous faire plaisir, un de mes bras passé derrière son dos et l'enlaçant à la taille, j'ai l'impression de danser avec lui, que chaque coup de queue est un pas que je lui fais faire (sur une piste vitale). (MA, 186-187)

Cette piste vitale de danse désirante est un lieu ambivalent, et peut à tout moment devenir une piste fatale, entraînant les corps dans une ronde macabre faisant tableau. Éros et Thanatos dansent et copulent ensemble dans le lit, l'écriture et l'œil de Guibert. Une autre baise de Guibert avec T., Jules dans *À l'Ami*, suggère ce caractère déterminant du *punctum* dans les danses lubriques – et macabres – de Guibert :

Cette ébauche de baise me semblait sur l'heure d'une tristesse intolérable, j'avais l'impression que Jules et moi nous étions égarés entre nos vies et notre mort, et que le point qui nous situait ensemble dans cet intervalle, d'ordinaire et par nécessité assez flou, était devenu atrocement net, que nous faisons le point, par cet enchaînement physique, sur le tableau macabre de deux squelettes sodomites. (AA, 165)

L'égarement de Jules et de Guibert n'est pas une vague dispersion, au contraire, il fait le point, situe précisément leur coït dans un intervalle à la fois vital et fatal ; un *punctum* désirant qui, pour un furtif instant, fait symboliser leurs corps dans le tableau vivant d'une danse macabre. Biologiquement, le *punctum* (*saliens*) fait référence, depuis 1814, aux « premiers rudiments du cœur chez l'embryon²⁰⁹ » ; tandis que, anatomiquement, le terme renvoie depuis 1865 au *punctum* (*cæcum*), soit à une « lacune dans le champ visuel²¹⁰ », ce « [p]oint où la rétine ne transmet aucune sensation, et qui correspond au point d'entrée du nerf optique dans le globe de l'œil²¹¹ ». Le *punctum* de la danse macabre de Guibert et de Jules/T. résonne de manière paradoxale avec les étymologies anatomiques et biologiques du terme, car ce ne sont pas les premiers battements de cœur d'un bébé qu'on entend dans le point de leur coït, mais l'arrêt – futur, mais déjà-là – du cœur des amants.

De même, le *punctum sodomite* n'est pas une tache aveugle insensible dans le regard guibertien, mais plutôt l'apparition d'un point sensible et net ; le *punctum* d'une survivance symbolique et mythique où les Sodomites étaient des figures d'hommes mort-nés, des morts-vivants

209. Définition et étymologie de *punctum* : <https://www.cnrtl.fr/definition/punctum>. Consulté le 18 septembre 2021.

210. *Ibid.*

211. *Ibid.*

dont le désir déviant dissolvait toute perspective à venir. Dans le tableau squelettique et survivant de la baise entre Guibert et Jules/T., le processus symbolique se distend d'un désir ambivalent, une pulsion de vie et de mort semblant dialoguer avec le *No Future* d'Edelman. Pour la critique littéraire queer, la pulsion de mort est la « constance d'une pression à la fois étrangère et interne à la logique du Symbolique²¹² », elle est un « surplus inarticulable qui démantèle le sujet de l'intérieur²¹³ ». Edelman associe la pulsion de mort au queer, qui figure « la négativité opposée à toute forme de viabilité sociale²¹⁴ ». Le *queer*, à l'instar de la pulsion de mort, est un mouvement qui recrée à partir de la défaite des sens et du sens, un mouvement à rebours du social, qui « ne peut toutefois pas être séparé d'une volonté de défaire ce qui est ainsi institué, de recommencer à partir de rien. Car la pulsion de mort marque l'excès inscrit dans le Symbolique par la perte, la perte Réelle, qu'opère l'avènement du signifiant²¹⁵ ».

À la lumière du propos d'Edelman, Guibert agit à la fois en peintre et en chorégraphe queer. Par son écriture, il crée, anime et incorpore le symbolisme de la négativité et de la « Vraie perte » – celle de la vie? –, à rebours de toute perspective d'avenir. Le futur de Guibert et de T. ne relève pas du temps de la procréation, il conflue dans le *punctum* d'une danse macabre exhumée des tréfonds mythiques de Sodome, de manière anachronique, à même la trivialité d'une baise à Paris, dans les années 1980.

Brouillage sexuel et désorientation spatiotemporelle « fin-de-siècle »

Les fins du XIX^e siècle et du XX^e siècle sont deux époques où le brouillage des identités sexuelles s'effectue de concert avec une désorientation spatiotemporelle. En effet, ces deux contextes donnent lieu à des résurgences de survivances archaïques et mythiques dans le présent, ainsi

212. L. Edelman, *No Future...* *op. cit.*, p. 9. Citation originale: « *constancy of a pressure both alien and internal to the logic of the Symbolic* ».

213. *Ibid.* Citation originale: « *inarticulable surplus that dismantles the subject from within* ».

214. *Ibid.* Citation originale: « *in the order of the social, is called forth to figure: the negativity opposed to every form of social viability* ».

215. *Ibid.* Citation originale: « *cannot be divorced, however, from a will to undo what is thereby instituted, to begin again ex nihilo. For the death drive marks the excess embedded within the Symbolic through the loss, the Real loss, that the advent of the signifier effects* ».

qu'à diverses remises en question de l'avancée linéaire du temps vers un Progrès aussi définitif que positif.

Plus particulièrement, les « maladies des frontières » que constituent la syphilis et le sida participent à la survivance symptomatique d'une part sexuelle « maudite », dans les corps et les discours sociaux de leurs époques respectives. À la fin du XIX^e siècle, les discours dominants soutiennent que la « Nouvelle Femme » et l'« Homosexuel » représentent des menaces pour l'avenir de la nation fondé sur la procréation hétérosexuelle. De manière corollaire, on considère comme délétère toute effémination, voire toute hystérisation de la masculinité érigée en socle de pouvoir et de santé. Le duc Jean des Esseintes, anti-héros névrosé d'*À Rebours* dont l'effémination et l'homosexualité tacite font culminer la décadence de sa famille, est vite taxé d'hystérique par les critiques littéraires de son temps, complètement dépassés par sa contre nature exceptionnelle et déroutante.

À la fin du XX^e siècle, les phobies fin-de-siècle des discours sur l'homosexualité ressurgissent avec force à la faveur de la crise du sida, dérivent chez certains dans des mythes archaïques de décadence, de lèpre contagieuse ou de punition divine. Après l'occupation de la cathédrale Saint-Patrick de New York, en décembre 1989, on va même jusqu'à accuser, pour les discréditer, les activistes d'ACT UP d'être des hystériques. De son côté, Foucault trouve dans son hystérie auto-proclamée une façon d'oublier son sida, au même titre que Guibert devient apte, à travers les hystérisations de son corps mises en scène dans son écriture, à se délester de ses douleurs. En cela, Guibert semble embrasser le « paradoxe d'atrocité » exploré par Didi-Huberman dans l'iconographie de la Salpêtrière, puisqu'il assiste au spectacle de ses douleurs, déformations et hystérisations en Artiste. Plus encore, il en fait les matériaux privilégiés de son œuvre, les actrices principales de son théâtre romanesque.

En littérature, un emportement mythique se manifeste de multiples façons dans les textes de ces deux époques. Tandis que le séjour de Gautier dans la Rome splendidement vérolée de 1850 se transforme en voyage temporel vers la décadence du III^e siècle, le séjour new-yorkais de Luria, dans les années 1980, métamorphose la crise du sida en chute du Jardin d'Eden, transforme l'exode de Moïse et Aaron en chemin de croix où les tantouses antéchrists, guidées par Satan, rejouent de manière déformée les mythes de Sodome et Gomorrhe et de l'Apocalypse.

Chacun à leur manière, le duc des Esseintes et le narrateur Guibert expérimentent aussi une déroute de leur identité sexuelle. Tandis que l'effémation symptomatique et l'homosexualité insinuante du duc font de son portrait un trou dans la lignée de sa famille, la privant du même coup d'un futur fondé sur la procréation hétérosexuelle, la haine des hommes de Guibert, quant à elle, rend son identité homosexuelle intenable. Non seulement l'expérience guibertienne déconstruit l'hétéronormativité, elle met aussi à mal l'homonormativité en faisant dévier son identité homosexuelle vers une désidentification queer.

À travers les expériences respectives des esthètes, le sexe devient non plus un consolidateur d'identité, mais un processus polymorphe d'hystérisation et de différenciation de soi, un processus qui met à mal les vérités identitaires fondées sur le sexe. Foucault écrit que « le discours sur le sexe, depuis trois siècles maintenant, a été multiplié plutôt que raréfié ; et que s'il a porté avec lui des interdits et des prohibitions, il a d'une façon plus fondamentale assuré la solidification et l'implantation de tout un disparate sexuel²¹⁶ ». Ce disparate sexuel, plutôt que de consolider des vérités sur le sexe, les aurait plutôt esquivées et dispersées, à la fois démultipliées et déformées. Cependant, ce disparate sexuel, même s'il alimente au XIX^e siècle de nombreux discours phobiques sur les différences sexuelles, est renversé à la fin du XX^e pour devenir un aspect revendiqué de la spécificité queer ; celle d'une sexualité aussi disparate que diverse, d'une sexualité différente érigée en mode de survie dans le contre-point des normes.

Dans *Le Rectum est-il une tombe*, Bersani écrit : « Le sexe peut être n'importe quoi, et n'importe où²¹⁷ ». Cette conception queer du sexe, même si elle émerge avec force et visibilité avec la crise du sida qui en serait « le désastre fondateur », suivant l'expression de Caron, serait peut-être aussi à comprendre comme une puissance de survivance du disparate sexuel, émergeant « de nouveau » à la faveur des crises mettant en pièces les « vérités » du sexe. Dans une préface écrite en 1998 à son célèbre livre, Bersani reproche aux militants gays « d'avoir pas mal menti ces derniers temps, [...] parce qu'ils semblent prêts à envoyer à la population hétérosexuelle le message réconfortant qu'il y a une vérité homosexuelle, qu'elle est comme la sienne, et qu'elle est parfaitement

216. « Scientia Sexualis » dans M. Foucault, *La Volonté de savoir... op. cit.*, p. 71.

217. Leo Bersani (1998), *Le Rectum est-il une tombe ?* (trad. par Guy Le Gaufey), Paris, E.P.E.L., p. 10.

dicible²¹⁸». Bersani formule ce reproche non pas pour s'opposer à la reconnaissance et aux droits chèrement acquis par la communauté gay, mais parce que le militantisme, en voulant faire de l'homosexualité un mode de vie « normal », risque, selon Bersani, « de dissiper notre précieuse spécificité²¹⁹ ». Bersani met en garde le militantisme gay contre la menace d'une certaine homonormativité, qui tendrait à dissoudre la singularité queer de ce mode de vie, en biais des normes sociales.

La précieuse spécificité dont parle Bersani se rapproche du queer en tant que puissance de contestation de toutes les « vérités » qui tendraient à cristalliser les sens des corps sexués dans l'identitaire, l'identique et les normes de leurs temps. Il ajoute : « Dans notre soif d'assimilation, nous risquons d'oublier ce que nous savons peut-être mieux que personne : que le sexe est – que je suis – un sujet sans vérité²²⁰ ». C'est dans cet esprit non pas de solidification des vérités inhérentes au sexe, à la syphilis et au sida, mais de différenciation queer au prisme déformant des expériences esthétiques du duc des Esseintes et du narrateur Guibert, que ce chapitre aura tenté de (r)ouvrir leurs origines, leurs hystéries et leurs mythographies sexuelles.

218. *Ibid.*

219. *Ibid.*

220. *Ibid.*, p. 11.

CHAPITRE III

Les corps queers de Des Esseintes et de Guibert

Des survivances mythiques s'expérimentent, se (re)performent de manière oblique à travers les corps sensibles du personnage de Des Esseintes et du narrateur Guibert. Mais de quoi et comment les corps de ces esthètes sont-ils constitués, au niveau de leur anatomie, de leur physiologie et de leur sensibilité? Dans quelle démesure ces deux corps peuvent-ils être considérés comme des corps queers?

Les rôles de la sensibilité et de la douleur

Au seuil d'*À Rebours*, à mi-chemin de la Notice ouvrant le roman, Huysmans décrit son antihéros comme un être « [é]nervé, mal à l'aise, indigné par l'insignifiance des idées échangées et reçues [et qui] devenait comme ces gens dont a parlé Nicole, qui sont douloureux partout » (AR, 77). Du côté de Guibert, les références à son corps douloureux et triste « de tout temps », même bien avant sa séropositivité, se multiplient dans son journal intime et dans son œuvre autofictionnelle. Ces constats ne viennent pas de la bouche de Guibert, mais de celle de gens le côtoyant depuis longtemps, C. (Christine) ou encore, à la fin du *Protocole compassionnel*, celle du guérisseur se faisant appeler « le Tunisien » (PC, 203), Guibert écrit, dans l'antépénultième page du *Mausolée des amants*, dactylographiée par C. après sa mort¹ : « C. m'a

1. Christine Guibert précise en exergue du *Mausolée des amants* : « Ce texte a été entièrement dactylographié par Hervé Guibert lui-même jusqu'à la page 503, à partir des carnets sur lesquels il écrivait son journal. J'ai tapé les cinquante-huit dernières pages provenant du dernier carnet avant de tout remettre aux Éditions Gallimard. » (MA, 6).

dit ce matin que j'étais depuis toujours, avec ma tristesse, comme un goutte-à-goutte d'acide corrosif» (MA, 59). En écho indirect à C., le Tunisien, qui ne connaît pas Guibert, déclare à la fin du *Protocole compassionnel*: «[...] même avant que vous soyez malade, vous n'étiez déjà que douleur, vous n'avez toujours été que douleur... » (PC, 224).

Cette propension des corps de Des Esseintes et de Guibert à la douleur, à la souffrance et à la tristesse ne tombe pas du ciel. Et mis à part les recoins inconnus de leurs psychés, impossible à sonder hors des textes, elle trouverait peut-être sa source dans l'hypersensibilité de leurs corps. Au début du *Mausolée des amants*, donc bien avant sa contamination au VIH, Guibert écrit :

La vue d'un vieil homme me ferait pleurer, celle d'une vieille femme a toujours une dignité. Mais je ressens tout avec trop de violence : les difformités, les plaies, les jambes tordues ou rétrécies, les yeux crevés, les taches sur les vêtements, je les vois tout de suite, je ne vois qu'eux, je les attrape. (MA, 49)

Le corps guibertien, de tout temps et en tout contexte, est un réceptacle hypersensible. La douleur de l'autre s'attrape comme un virus, et les sensations de la souffrance risquent toujours de l'affliger comme si elles étaient siennes. Guibert écrit, alors qu'il est hospitalisé pour soigner son cytomégalovirus : « Les cris de souffrance qui parviennent des chambres voisines sont presque plus douloureux que sa propre souffrance² ». Pour Guibert, la seule proximité sensorielle – ici visuelle et auditive – de l'Autre en souffrance devient un vecteur de contagion, et dans cette contagion sensible, ce n'est pas la beauté, la bienfaisance qui prennent le dessus, mais les « douleurs », les « difformités », les corps hurlants, suppliciés. Le corps et l'œil guibertiens, sensibles, agissent comme des aimants à souffrances : « je les vois tout de suite, je ne vois qu'eux, je les attrape » (MA, 49).

Parallèlement, des Esseintes se promenant dans les rues de Paris, avant son exil à Fontenay, révèle aussi un corps hypersensible, suraffecté par les sensations que lui renvoient le monde qui l'entoure et les êtres qui le peuplent.

Pendant les derniers mois de son séjour à Paris, alors que, revenu de tout, abattu par l'hypocondrie, écrasé par le spleen, [des Esseintes] était arrivé à une telle sensibilité de nerfs que la vue d'un objet ou d'un être déplaisant se

2. H. Guibert, *Cytomégalovirus: Journal d'hospitalisation* (Paris: Éditions du Seuil, 1992), p. 15-16. (Désormais CMV dans le texte)

gravait profondément dans sa cervelle, et qu'il fallait plusieurs jours pour en effacer même légèrement l'empreinte, la figure humaine frôlée, dans la rue, avait été l'un de ses plus lancinants supplices. (AR, 99)

Cette propension à ressentir la douleur avec un surcroît d'intensité, doublée d'une facilité à en être touché, à « l'attraper », pousse des Esseintes et Guibert à chercher des moyens de sortir d'eux-mêmes, de conjurer la violence de leurs sensations corporelles, de s'affranchir d'un rapport au réel qui les fait trop souffrir. Pour des Esseintes, certes, ce projet de fuite converge matériellement dans le château de Fontenay où, l'espère-t-il, il pourra faire diverger son corps souffrant, le diffracter de manière multidirectionnelle, multidimensionnelle, par les artifices de génie qu'il y aménagera. Lors de ses déambulations parisiennes, « déjà [des Esseintes] rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine » (AR, 77).

En contrepoint, dans le cas de Guibert, et plus précisément au moment où le sida commence à rendre tangible la réalité de sa mort, l'amenuisement des possibilités de fuite hors de lui, hors de son « ici maintenant », devient le poids le plus lourd à supporter. Le plus douloureux pour Guibert n'est pas la stricte éventualité de sa vraie mort, mais le fait qu'elle resserre l'horizon des possibles autour de lui, qu'elle referme la mise en abîme de la vie sur lui. Guibert écrit dans *À l'Ami* : « [...] le plus douloureux dans les phases de conscience de la maladie mortelle est sans doute la privation du lointain, de tous les lointains possibles, comme une cécité inéluctable dans la progression et le rétrécissement simultanés du temps » (AA, 207-208). Dans la même veine, à la toute fin du *Mausolée des amants*, Guibert se désole : « J'étais quelqu'un qui n'arrêtait pas de s'échapper de là où il était, et là je suis rivé à un pied de perfusion et à une aiguille plantée dans ma chair ; quel sens cela peut-il avoir ? Pourquoi voudrais-tu que ta vie ait un sens ? me répond C. » (MA, 559) La boutade de C., même si elle semble cruelle dans ce contexte de fin de vie, n'en demeure pas moins fort cohérente. La proximité réelle de la mort prive la vie de Guibert de sens et de direction. Elle la rend insensée, désorientée. De surcroît, la mort rend le corps incapable d'ouvrir d'autres portes de secours que celle de la mort, dans l'étau corporel, psychique et spatiotemporel se refermant sur lui.

Un pas de deux entre les corps queers de Des Esseintes et de Guibert

Un corps hypersensible et névrosé : faire sauter les cadres organiques et esthétiques

Des Esseintes est un esthète excentrique, misanthrope et névrosé. « Les excès de sa vie de garçon, les tensions exagérées de son cerveau, avaient singulièrement aggravé sa névrose originelle, amoindri le sang déjà usé de sa race » (AR, 166) et, même si ses souffrances physiques et psychiques s'exacerbent tout au long du roman, nul ne parvient à en diagnostiquer exactement la nature et les origines. D'étiologie syphilitique insinuante, les causes profondes de la névrose dont souffre des Esseintes ne sont jamais confirmées par un diagnostic, ni dans le roman, ni dans la critique littéraire. Les maux dont souffre des Esseintes, bien que d'origine inexplicable, relèvent d'une torture qui glace et contracte son corps, le rend hypersensible à la moindre stimulation sensorielle.

Depuis son extrême jeunesse, [des Esseintes] avait été torturé par d'inexplicables répulsions, par des frémissements qui lui glaçaient l'échine, lui contractaient les dents, par exemple, quand il voyait du linge mouillé qu'une bonne était en train de tordre ; ces effets avaient toujours persisté ; aujourd'hui encore il souffrait réellement à entendre déchirer une étoffe, à froter un doigt sur un bout de craie, à tâter avec la main un morceau de moire. (AR, 166)

L'hypersensibilité du corps de Des Esseintes s'inscrit dans la trace des liens tissés, au fil du temps et plus spécifiquement au XIX^e siècle, entre corps hypersensible et corps hystérique. Grossman écrit que certains corps « perçoivent avec une extrême acuité les excitations externes les plus ténues, qu'elles touchent l'œil, l'oreille, la peau ou tout autre organe sensoriel³ ». Lorsque la sensibilité d'un corps est exacerbée, « [on] parle d'hypersensibilité ou d'hyperesthésie ».

Cet excès sensoriel peut, lorsqu'il est poussé à l'extrême, déborder les capacités sensibles de l'individu, dont les stimulations littéralement l'excèdent, débordent de ses limites organiques et physiologiques. « Chez de tels individus, chaque sensation ressentie risque à tout instant de virer à la douleur aiguë. Cet excès de la sensibilité, on l'attribua jadis aux femmes hystériques [...] »⁴, soutient Grossman. Huysmans l'écrit

3. E. Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 7.

4. *Ibid.*

dans sa « Préface écrite vingt ans après le roman », la critique de la fin du XIX^e siècle fut prompte à taxer des Esseintes d'hystérique, voire de « de maniaque et d'imbécile compliqué » (Préface AR, p. 69). Même si l'époque baigne dans une misogynie décomplexée, voire médicalement institutionnalisée, les femmes ne sont pas les seules à expérimenter et manifester des symptômes d'hyperesthésie hystérique. Les « hommes hypersensibles⁵ » – et des Esseintes, à plus d'un titre, semble en être un – sont cependant plus tolérés, puisqu'on rapproche leur désordre sensoriel ostentatoire d'une qualité poétique et artistique. Au XIX^e siècle, on tend à associer ensemble l'hypersensibilité, l'hystérie et l'effémination, et à les lier intimement à l'art et à la poésie.

Sur le plan corporel, et tel que l'introduit Grossman, l'hypersensibilité hystérique poussée à son comble porte le corps à flanc d'abîme douloureux, le fait vaciller sur les limites du tolérable et de l'exprimable. Alors que des Esseintes vivait toujours à Paris, avant de fuir son aveuglante et abrutissante cacophonie pour se cloîtrer dans la solitude silencieuse, obscure et feutrée du château de Fontenay, il avait tenté, en vain, d'apaiser l'hyperesthésie hystérique qui le taraudait :

[Des Esseintes] avait dû suivre des traitements d'hydrothérapie, pour des tremblements des doigts, pour des douleurs affreuses, des névralgies qui lui coupaient en deux la face, frappaient à coups continus la tempe, aiguillaient les paupières, provoquaient des nausées qu'il ne pouvait combattre qu'en s'étendant sur le dos, dans l'ombre. (AR, 166)

Les nerfs à vif de Des Esseintes font trembler ses extrémités, morcellent sa tête, torturent son corps de douleurs qui ne sont ni fixes dans leurs formes, ni isolées dans un seul organe, ni régulières dans leur déploiement spatiotemporel. La douleur se déplace en lui de manière polymorphique et entropique, elle sème le chaos dans tout son corps. Ce développement symptomatique s'apparente à celui de l'hystérie et de la syphilis, mais aussi, de manière anachronique, aux symptômes du sida qui se démultiplient dans le corps à travers les « maladies opportunistes » profitant du bris des frontières lymphocytaires.

La performativité de la « névrose originelle » de Des Esseintes détruit en cela les frontières de son cadre organique et transcende son contexte historique « fin de XIX^e siècle ». Grâce à l'hypersensibilité, elle voyage à la fois dans l'espace du corps, dans celui du langage et dans le temps

5. *Ibid.*

de l'Histoire. La névrose de Des Esseintes rend son corps perméable, mais d'une perméabilité qui le décale de lui-même et de son moment présent : une perméabilité queer en ce qu'elle fait dévier les sensations du corps en dehors d'elles-mêmes, en ce qu'elle les déforme au contact de la littérature et de l'art, et qu'elle permet ainsi au corps de se transformer et de voyager dans l'espace-temps. Dans son essai *The Body in French Queer Thought from Wittig to Preciado: Queer Permeability*, Elliot Evans soutient que la « perméabilité ne permet pas simplement à une substance ontologique distincte de passer au travers d'une autre, en laissant les deux intactes, mais [qu']elle refuse plutôt cette séparation ontologique⁶ ». La perméabilité transforme les matières – organiques et même langagières – au gré du mouvement de passage qu'elle catalyse. La perméabilité relève ainsi d'une « interaction vivante entre le langage et le matériel qui ne peuvent pas être détachés, mais restent inséparables⁷ ».

Suivant cette perspective, la névrose de Des Esseintes rendrait son corps perméable non pas seulement par l'« absorption » de sensations et de substances – matérielles, livresques ou artistiques – mais aussi parce qu'elle lui permettrait de faire corps avec elles. La névrose devient une puissance performative dont la perméabilité transforme le corps de Des Esseintes, en stimulant une symbiose entre sa matérialité organique et les influences esthétiques, littéraires et artistiques qui l'entourent et qu'il fait siennes. La névrose permet ce qu'Evans nomme : « [...] une réflexivité, une symbiose entre le corps matériel et le langage [...] »⁸. Chez des Esseintes, la perméabilité queer puiserait sa puissance performative non seulement dans sa névrose, mais aussi dans la transitivité du langage, de la littérature et de l'art en tant qu'ils sont « capables d'agir matériellement sur les corps⁹ ».

Cependant, le corps de Des Esseintes, avant même tout contact transformatif avec les artifices, la littérature et les œuvres d'art peuplant Fontenay, voit sa perméabilité organique et physiologique exacerbée par les désordres qu'engendre sa névrose. En écho à la « Lettre du

6. Elliot Evans (2020), *The Body in French Queer Thought from Wittig to Preciado: Queer Permeability*, New York, Routledge, p. 11-12. Citation originale : « *Permeability does not simply allow for one ontologically distinct substance to pass through another leaving both intact, but rather refuses this ontological separation* ».

7. *Ibid.* Citation originale : « *lively interaction between language and matter that cannot be pulled apart but remains inseparable* ».

8. *Ibid.*, p. 11. Citation originale : « [...] *a reflexivity, a symbiosis between material body and language* [...] ».

9. *Ibid.*, p. 12. Citation originale : « [...] *able to act materially on bodies* ».

voyant» de Rimbaud, les névralgies de Des Esseintes procèdent dans son corps, tout comme dans celui du «Poète se [faisant] voyant¹⁰», à «un long, immense et raisonné dérèglement de tous [ses] sens¹¹». En effet, le dérèglement névralgique du corps de Des Esseintes affecte ses cinq sens – la précédente citation d'*À Rebours* sous-tendant à la fois le toucher («doigts»), l'audition («tempe»), la vue («paupières»), le goût et l'odorat («nausées») – et, dans ce dérèglement généralisé, des Esseintes ne semble pouvoir trouver le soulagement que dans l'adoption posturale du sixième, le sens de la mort, tandis qu'il ne peut «combattre [ses névralgies] qu'en s'étendant sur le dos, dans l'ombre» (AR, 166).

Chez des Esseintes, le dérèglement de tous les sens semble paradoxalement «raisonné». Bien qu'entraînant un chaos douloureux dans tout son corps, il finit par s'imposer comme sa norme physiologique régulière. En effet, le désordre sensoriel de Des Esseintes devient sa normalité à lui. Dans la foulée, son corps devient une entité absolument queer, car ses anomalies n'agissent plus sur lui comme des exceptions, mais comme les fondations mêmes de son fonctionnement détraqué. En effet, les «accidents» (AR, 166) névralgiques de Des Esseintes, bien que polymorphes et entropiques, finissent par survenir dans son corps toujours «juste à telle heure, durant un nombre de minutes toujours égal» (AR, 167).

Ses névralgies sont des accidents physiologiques douloureux prenant le contrôle non seulement de son organicité corporelle, mais de ses rapports rythmiques à l'espace-temps. Ce sont les accidents névralgiques, hasards des nerfs régulièrement réitérés parmi les «coups de dés» douloureux, qui donnent son tempo névrotique, son rythme hystérique et spatiotemporel au corps de Des Esseintes :

Ces accidents [...] s'imposaient à nouveau, variant de forme, se promenant par tout le corps; les douleurs quittaient le crâne, allaient au ventre ballonné, dur, aux entrailles traversées d'un fer rouge, aux efforts inutiles et pressants; puis la toux nerveuse, déchirante, aride, commençant juste à telle heure, durant un nombre de minutes toujours égal, le réveilla, l'étrangla au lit; enfin l'appétit cessa, des aigreurs gazeuses et chaudes, des feux secs lui parcoururent l'estomac; il gonflait, étouffait, ne pouvait plus, après chaque tentative de repas, supporter une culotte boutonnée, un gilet serré. (AR, 166-167)

10. «Lettre du voyant» dans Arthur Rimbaud (1960), *Œuvres* (éd. par Suzanne Bernard), Paris, Garnier, p. 346.

11. *Ibid.*

Les névralgies de Des Esseintes s'exacerbent avec une intensité telle qu'elles rapprochent son corps vivant de son futur cadavre. En effet, « des aigreurs gazeuses et chaudes, des feux secs lui [parcourent] l'estomac » (AR, 167) gonflent son corps comme s'il allait se putréfiant, comme s'il se mouvait en se désagrégeant, en se transfigurant dans des miasmes morbides, des réminiscences de la charogne baudelairienne. On entend, en posant les yeux sur le corps textuel de Des Esseintes, des échos de *memento mori* exhalant de cette « femme lubrique » trouvée « les jambes en l'air », se putréfiant dans la lumière poétique d'un « beau matin d'été si doux » :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

[...]

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eut dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant¹².

Les névralgies de Des Esseintes, dans leurs échos détournés aux *Fleurs du mal*, transfigurent son corps en une charogne en devenir, qui s'« [enfle] d'un souffle vague », qui « [vit] en se multipliant ». Sciant son corps, elles le densifient et l'exponentialisent dans un même geste. Par l'entremise de ses nerfs à vif, son corps se démultiplie et, par conséquent, il étouffe, suffoque à l'intérieur de ses limites organiques. La névrose originelle de Des Esseintes le met pour ainsi dire « à l'étroit » dans le cadre de son corps, dont les frontières sensorielles font obstacle à son expansion poétique. Son corps névrotique aspire à devenir plus grand que Nature ; son « devenir-cadavre », dans son déploiement hypersensible et hystérique, le pousse dans ses ultimes retranchements, le menace d'implosion.

12. « Une Charogne » dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 23.

Maintenant les couvertures le gênaient ; [des Esseintes] étouffait sous les draps et il avait des fourmillements par tout le corps, des cuissons de sang, des piqûres de puces le long des jambes ; à ces symptômes, se joignirent bientôt une douleur sourde dans les maxillaires et la sensation qu'un étau lui comprimait les tempes. (AR, 183)

Des Esseintes souffre de manière intolérable d'être prisonnier des limites organiques et naturelles de son corps. Au contraire de ses ancêtres, dont les portraits peints étaient tous « [serrés], à l'étroit dans leurs vieux cadres qu'ils barraient de leurs fortes épaules » (AR, 71), des Esseintes aspire à sauter en dehors de son « cadre corporel », à se disloquer, à se délocaliser, à se transfigurer hors de lui. Cette démarche de transfiguration disloquante, délocalisante, s'apparente à l'art pictural de Moreau, lequel « franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations » (AR, 137), de même qu'aux « dessins [de Redon qui] étaient en dehors de tout ; [qui] sautaient, pour la plupart, par-dessus les bornes de la peinture, [innovant] un fantastique très spécial, un fantastique de maladie et de délire » (AR, 141). Comme ces artistes qu'il adule, des Esseintes aspire à devenir un corps hors du corps, et ce, paradoxalement, en incarnant et en exacerbant le dérèglement hypersensible de son propre corps. D'une certaine manière, il semble espérer devenir un corps plus que queer, un corps qui n'est jamais assez déréglé, un corps dont le désir de détournement et de délocalisation n'est jamais assouvi, mais toujours à (re)faire, à pousser plus loin. En cela, le devenir-queer du corps hypersensible agit comme un désir de mort perpétuellement en souffrance et qui, paradoxalement, le fait survivre en n'arrivant jamais à son terme.

Dans son essai *Le Négatif*, Cabanès affirme que des Esseintes est un ermite « dont la psyché est une sorte de théâtre mental, de lieu scénique dans lequel les visions se succèdent en des métamorphoses incessantes¹³ ». L'hypersensibilité et la névrose de Des Esseintes fait de son corps un lieu perméable et queer. De ses sensations ne naît pas un rapport stable à sa propre réalité, mais plutôt un rapport mouvant qui le fait fuir dans l'imagination, qui le transforme au prisme des artifices, de la littérature et des œuvres d'art faisant corps avec son écartèlement sensible. Cabanès soutient : « Cette tension renvoie à un écartèlement essentiel à l'esthétique de Huysmans. Ce romancier exalte un surnaturalisme gagé sur le pouvoir de l'imagination créatrice, mais il demeure

13. J.-L. Cabanès, *Le Négatif*, op. cit., p. 281.

toujours un écrivain du corps, de l'incarnation. Et en ce sens, il rejoint Baudelaire¹⁴ ».

Cette paradoxale désincarnation incarnée du corps dans l'imaginaire, Cabanès la rapproche à juste titre de Baudelaire, et plus précisément de son exaltation devant les pouvoirs synesthétiques du corps exacerbés par ses contacts esthétiques et poétiques au monde. Dans le cloître de Fontenay, des Esseintes contemple en effet les parfums comme autant de couleurs, goûte la musique au fond de son gosier, aspirant à se désaltérer en buvant l'au-delà, ressent se graver, à l'envers de sa rétine, de vagues visions où les sens et les symboles copulent. Grâce à sa névrose, le corps de Des Esseintes devient à la fois synesthésique et visionnaire : il ressent des phénomènes au-delà des cadres organiques de ses sens, voit par-delà les limites du visible, dépasse le champ visuel de ses seuls yeux. Grâce à sa névrose combinée aux pouvoirs transitifs et transformatifs de l'artifice, de la littérature et de l'art, le corps de Des Esseintes devient le théâtre queer où les sensations et les langages dialoguent, correspondent au sein de matrices métamorphiques merveilleuses où les sens deviennent d'autres sens, passent d'un organe à l'autre.

L'« orgue à bouche » (AR, 123) semble en quelque sorte paradigmatique de ce potentiel performatif synesthésique et dialogique du corps queer de Des Esseintes. « Pratiquée dans l'une des cloisons » (AR, 122-123) de sa salle à manger, son orgue à bouche n'est pas un instrument de musique unique, mais un « multi-instrument », une « réunion de barils à liqueurs » (AR, 123) apte à produire une polyphonie mélodique à travers laquelle les sens et les langages correspondent.

L'orgue se trouvait alors ouvert. Les tiroirs étiquetés « flûte, cor, voix céleste » étaient tirés, prêts à la manœuvre. Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille. Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. (AR, 123)

Plus encore, les symphonies gustatives résonnant aux papilles de Des Esseintes ne se cantonnent pas à l'instant présent de l'expérience, mais ouvrent des portes spatio-temporelles dans la langue, la linguale et la linguistique. L'orgue à bouche est une machine à voyager dans

14. *Ibid.*, p. 282.

l'espace-temps, « [faisant] roulader, dans la gorge [de Des Esseintes], des chants emperlés de rossignol ; avec le tendre cacaochouva qui fredonnait de sirupeuses bergerades, telles que “les romances d’Estelle” et les “Ah ! vous dirai-je, maman” du temps jadis » (AR, 124). La décadence et « l’immortelle Hystérie » à l’œuvre dans, sur et au-delà de la langue de Des Esseintes, ne résonnent pas comme des râles nauséux de mort. De cette langue fusent plutôt des souffles synesthésiques vitaux, un art haletant d’analogies transsubstantialisant les sens physiologiques en symboles survivants. Le corps synesthésique et dialogique de Des Esseintes, en cela, n’est pas qu’un cadavre en devenir, il est correspondances en puissance, un lieu où confluent, conversent et renaissent les sensations, les langages et les souvenirs. Une source à la fois perméable et inépuisable de survivances esthétiques queers, de réapparitions sensibles et décalées de l’Autrefois dans le Maintenant de la sensation.

Bien qu’il soit (ré)animé de correspondances, ce corps ne parle pas pour autant une langue « commune », partagée entre tous les vivants d’un ici-bas « actuel ». À travers ses pouvoirs synesthésiques et dialogiques, le corps de Des Esseintes serait, au-delà de toute stabilisation diagnostique et critique, l’incorporation d’un « idiome des symboles » (Préface AR, 58) transcendant toutes les formes de supports – supports organiques des corps ; linguistiques des littératures ; matériels des œuvres d’art.

Le corps de Des Esseintes est un corps insoutenable que nul support unique – corps, livre, œuvre d’art, espace-temps – ne parvient à supporter seul, à tenir ensemble dans un seul organe ou dans un seul terme, une seule œuvre ou une seule époque. En cela, il est éminemment pathologique, non pas parce qu’il est dépourvu de normes, mais plutôt parce qu’il est fait de leur démultiplication exponentielle qui, poussée à son comble, bascule dans l’anti-normativité, ou plutôt dans l’impossibilité d’être normatif. Dans *Le normal et le pathologique*, Canguilhem écrit en ce sens que « [le] malade est malade pour ne pouvoir admettre qu’une norme¹⁵ », qu’il « n’est pas anormal par absence de norme, mais incapacité d’être normatif¹⁶ ». À juste titre, le philosophe rappelle que

15. Georges Canguilhem (2009 [1966]), *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 122.

16. *Ibid.*

«la maladie n'est pas une variation sur la dimension de la santé; [mais qu']elle est une nouvelle dimension de la vie¹⁷».

Ainsi, même si le corps de Des Esseintes est «diminué» par sa névrose et que, afin d'y remédier, il cherche à se démultiplier dans les innombrables artifices, œuvres littéraires et artistiques avec lesquels il se cloître à Fontenay, cela ne veut pas dire que son corps est réductible à sa dégénérescence organique ou à sa déliquescence esthétique. Des Esseintes est irréductible à la fois à une norme ou à leur cumul. Il est hors normes en ce qu'il est incapable de contenir son corps dans une seule ou dans plusieurs normes, et qu'il passe toujours de l'une à l'autre, qu'il se déplace constamment entre ses goûts et ses dégoûts. Sa pathologie, d'une extrême perméabilité, réside dans le fait qu'il est incapable de se stabiliser dans la normalité, quelle qu'elle soit. En cela, son corps hypersensible et névrosé est éminemment queer. Il devient autre que lui-même par sa perpétuelle déviance entre les normes. Il survit queer en faisant sauter tous les cadres organiques, esthétiques et spatiotemporels.

Le corps de Des Esseintes en tant que lieu organique de désincorporation dans l'imaginaire, de survivances queers à même le dérèglement de ses sensations, est à mettre en tension comparative avec le corps guibertien comme lieu expérimental et performatif de l'existence : un territoire hasardeux, au confluent du laboratoire et du théâtre.

Un corps laboratoire et théâtre : tensions réciproques entre expériences et performances

Depuis son premier texte publié en 1977, *La Mort propagande*, Guibert considère son corps comme un matériau aussi organique, littéraire qu'artistique ; un matériau polymorphe aux potentiels (re)créatifs inouïs, et dont il s'agit de «retranscrire» – littéralement «exprimer sous une autre forme¹⁸» – les moindres déformations. Les perturbations et les altérations – présentes ou potentielles – du corps contiennent en germe toute l'écriture, toute l'œuvre guibertienne, et ce dès 1977, voire avant. En cela, elles semblent agir comme les chapitres d'*À Rebours* qui, selon Huysmans, contenaient chacun en germe tous les livres qui allaient suivre (AR, 57). À plus d'un titre, les perturbations corporelles de Guibert sont des symptômes qui le rendent queer en dérangeant son fonctionnement normal dans un premier temps, et en dynamisant

17. *Ibid.*

18. <https://www.cnrtl.fr/definition/retranscrire>. Consulté le 27 octobre 2020.

ensuite des « mécanisme[s] de retranscription » (MP, 7) tout aussi queers, car ne visant pas la réplique exacte de la perturbation, mais plutôt sa déformation, sa transformation dans un autre cadre, dans un autre médium. Le corps de Guibert démultiplie son étrangeté, sa *queerness*, en étant à la fois l'objet déformé de l'expérience, et le laboratoire qui non seulement observe ses déformations, mais les exacerbe par ses manipulations expérimentales. Plus qu'un premier texte publié, *La Mort propagande* agit, à la lumière rétrospective de l'œuvre totale, comme une prémonition programmatique queer, laquelle allait faire de toutes les déformations du corps – jouissives, cruelles, sensuelles, douloureuses, abjectes, etc. – le moteur singulier de l'écriture, de la transcription du corps s'hystérisant en œuvre à la fois littéraire, photographique, vidéo-graphique et picturale.

Pour Guibert, le corps est donc un lieu au confluent de l'expérience et de la performance. Ces dernières s'engendrent et se répondent réciproquement, à l'aune d'un dialogue qui n'est pas une tautologie, mais une ouverture déformante vers les altérités – sexuelles, corporelles, langagières, culturelles et spatiotemporelles. Plus qu'une expérimentation refermant ses moyens sur sa propre fin, l'espace-temps du corps est spectacle mouvementé « que [Guibert] offre en exhibition » (MP, 8) ; un spectacle incorporé au cœur duquel expérience et performance correspondent, mais sans se résoudre, sans se figer l'une dans l'autre. Le corps guibertien semble agir comme un spectacle esthétique et queer, en ce que les relations qu'il crée entre lui, l'acteur, et son spectateur leur permettent à tous les trois de ressentir, mais de manière détournée et déformée, les symptômes d'un inéluctable devenir-autre, à la fois en soi et devant soi.

Dès *La Mort propagande* et jusqu'à la fin de sa vie, le corps guibertien échappe aux normes tentant de le définir, et plus tard de le guérir. Il échappe à toute cristallisation de sa performativité dans et par les savoirs institutionnels, quels qu'ils soient. Guibert exècre les institutions, jusqu'à celles lui permettant de vivre. Les paroles qu'une amie lui adresse et qu'il retranscrit vers la fin de son journal intime sont révélatrices. « Claire me dit à midi : "après avoir attaqué les institutions (le journal, la maison d'édition, etc.), ça allait de soi que tu t'en prendrais à ta propre institution, à ton corps" » (MA, 445). En cela, Guibert incorpore littéralement les propos de Proust, tenus dans ses *Correspondances avec Madame Strauss*, et que rapporte Deleuze dans le chapitre « La littérature et la vie » de son essai *Critique et clinique*. En évoquant la démarche

créatrice proustienne, Deleuze soutient que la littérature puise sa force (re)créatrice dans la destruction de la langue, dans son délire, dans sa décomposition sensible. En écho à des Esseintes, qui (re)créera ses sens depuis le cadavre exquis de la langue latine que les poètes s'arrachent, Deleuze affirme que la littérature opère suivant « une décomposition ou une destruction de la langue maternelle¹⁹ ». Selon le philosophe, la création littéraire performe à travers « l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe²⁰ ». En cela, la conception deleuzienne de la littérature rejoint celle de Proust qui, dans sa correspondance avec Madame Strauss, affirme : « La seule manière de défendre une langue, c'est de l'attaquer... Chaque écrivain est obligé de se faire une langue...²¹ ». La littérature ne se crée pas en faisant du langage, mais en le défaisant : en détruisant ses balises syntaxiques, en inventant du nouveau à travers la décomposition de ses normes connues. L'idée deleuzienne de la littérature comme art de la décomposition, de la destruction délirante du langage, le faisant « sortir de ses propres sillons²² », se transpose aussi à la conception de Bersani, lorsqu'il tente – en vain ? – de définir ce que serait un « art gai ». Bersani renvoie à la poésie de Mallarmé pour parler d'une « violence relationnelle dont les implications [dépassent] l'esthétique – une violence faite au langage en tant qu'instrumentalité de la compréhension sociale²³ ». Bersani étend sa réflexion poétique aux arts visuels, notamment à Da Vinci et Caravaggio, dont la performativité picturale, qui parfois juxtapose des figures de différentes dimensions, a tendance à en démultiplier les identités. Cette juxtaposition visuelle a pour effet corollaire de faire sortir la figure de ses limites identitaires, en détruisant « ses frontières, son intégrité contenue²⁴ ».

La littérature et l'art – gais ? queers ? – opéreraient ainsi de manière semblable à la syphilis et au sida, c'est-à-dire par une destruction des frontières des corps, des langages et des représentations, laquelle ne les réduirait pas au néant, mais au contraire stimulerait leur démulti-

19. G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 16.

20. *Ibid.*

21. Marcel Proust. *Correspondances avec Madame Strauss*, Lettre 47, livre de poche, p. 110-115 (« il n'y a pas de certitudes, mêmes grammaticales... »). (Tel que cité par Deleuze)

22. G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 16.

23. « Is There a Gay Art » dans L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, op. cit., p. 34-35. Citation originale : « relational violence with implication beyond the aesthetic—violence to language as the instrumentality of social understanding ».

24. *Ibid.* Citation originale : « its boundaries, its contained integrity ».

plication à même la diffraction différentielle de leur « mêmété ». Si la littérature et l'art, au même titre que les maladies, détruisent l'intégrité et l'unité des corps, des langages et des représentations, c'est au profit non pas de leur annihilation, mais de leur expansion esthétique au-delà de leurs cadres organiques, discursifs et artistiques. Cette expansion du corps, de la littérature et de l'art, qui détruit leurs supports respectifs par la démultiplication de leurs déformations internes, engendre cette force queer leur permettant de devenir à la fois plus et autres qu'eux-mêmes. Tel le corps de Des Esseintes qui se sentait à l'étroit dans son cadre organique et pictural, aspirant à un devenir-autre et ailleurs coïncidant à un devenir plus que queer, le corps guibertien est un corps qui (se) survit en faisant de sa mort non pas une fin organique, mais une propagande esthétique, le moteur d'une propagation de ses déformations par les fils entremêlés des sensibilités.

Mise en tension avec le commentaire de l'amie Claire rapporté dans *Le Mausolée des amants*, la parole proustienne résonnerait peut-être dans le corps de Guibert en ces termes : « La seule manière de défendre un corps, c'est de l'attaquer... Chaque écrivain est obligé de se (dé)faire un corps... ». Ainsi, même si Guibert affirme dans son entretien avec Eribon qu'il « [n'a] jamais eu le fantasme de la modernité, de l'invention littéraire²⁵ », sans doute ne faut-il pas le prendre au pied de la lettre, car même si lui prétend ne rien inventer, son corps et son corpus, en prenant de l'expansion à travers leur désintégration, semblent le contredire. Si Guibert affirme, à la fin de son journal intime que « [t]oute fiction est une mystification » (MA, 556), il serait possible de décaler son propos en affirmant : toute désintégration est une invention.

Vers la fin de sa vie, à une date indéterminée de son journal intime, alors que le VIH achève de ravager son corps, Guibert écrit cette définition laconique : « Sida, être dévoré par sa bête interne » (MA, 441). Cette courte phrase, bien qu'elle ne mentionne ni le corps ni l'écriture, pose un problème capital qui les concerne tous deux : la difficulté à définir, comme le tente Guibert, la complexité de l'expérience malade du corps sidéen par le langage. Définir le sida, c'est-à-dire en « fixer les limites, circonscrire [et] délimiter²⁶ » l'expérience d'« être sidéen », semble une mission impossible. Guibert le comprend, même s'il ne s'y

25. Entretien du 18 juillet 1991, dans *Le Nouvel Observateur*, consulté sur <https://www.herveguibert.net/le-nouvel-obs>. Consulté le 27 janvier 2021.

26. <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9finir>. Consulté le 26 octobre 2020.

résigne pas toujours : le sida est une maladie qui n'en est pas une, et qui détruit les limites du corps, internes comme externes, et outrepassé ses capacités discursives à nommer son mal. Qui plus est, cette tentative de définition du sida par Guibert montre qu'il a toujours eu cette « bête interne » en lui, telle une mort propagande tapie dès l'origine dans l'œuvre de son corps.

Le sida de Guibert, plutôt qu'être une affection malade complètement étrangère à lui, réalise un potentiel en sursis que son corps contenait déjà en germe. De même que la cécité, le sida agit comme un funeste destin qui le condamnait d'avance, par l'incorporation tacite de sa prémonition. Sur le plan historique, il n'est pas encore possible, durant les années 1980, pendant lesquelles Guibert relate son expérience, de fixer le sida dans un concept existant, de le circonscrire dans le cadre d'une nosographie connue de la maladie. Gmerk soulignait précédemment que le sida ne se rattache à aucune des conceptions de la maladie faisant autorité à cette période, et il ne peut donc être vécu que de manière expérimentale et symptomale. Les assauts du VIH sur les corps malades et sur les langages dynamisent un processus de détérioration du corps. La démultiplication des symptômes excède le pouvoir du langage contemporain à nommer leurs apparitions. À leur tour, les frontières des cadres normatifs et conceptuels des langages portant sur la maladie se déstabilisent, transforment la détérioration du corps en processus d'intercontamination corpodiscursive. La maladie du corps se transmue en maladie du langage.

L'expérience du sida met ainsi à l'épreuve, à différents niveaux, le corps, les langages et leurs conceptions réciproques. Dans la foulée, et pour reprendre l'expression de Caron, le sida devient le « désastre fondateur²⁷ » des théories queers en Occident, dans l'effort de combattre à la fois par le corps et par les mots ce que de Lauretis nomme dans son texte fondateur : « [...] le contrecoup institutionnel systématique contre les queers de tous les sexes²⁸ ». De manière sournoise, il y aurait aussi une velléité du langage scientifique à simplifier l'expérience du sida, pour mieux se faire croire qu'il a emprise sur lui. Guibert pressent ces limites langagières dès les premières pages d'*À l'Ami*, à la fois de l'intérieur de son corps et de son écriture :

27. D. Caron, « Masculinité et altertemporalité [...] », *op. cit.*, p. 183.

28. T. de Lauretis, *Queer Theory*, *op. cit.*, p. v. Citation originale : « [...] the pervasive institutional backlash against queers of all sexes ».

Je l'ai compris comme ça, et je l'ai dit au docteur Chandi dès qu'il a suivi l'évolution du virus dans mon corps, le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer. (AA, 17)

Le sida ne saurait être délimité, contenu dans un cadre ni dans une cage, car il est à la fois la bête meurtrière et l'ouverture de sa cage. Tout comme le *queer*, qui ne saurait être stabilisé en un seul concept ontologique, le sida n'est ni un être ni un état stable. Il est une multitude de devenirs – à l'image de la littérature selon Deleuze –, une dévoration bestiale, une rupture des digues fondamentales de la destruction que le corps et le langage contiennent en germes originels, et dont l'expérimentation hors normes devient le moteur (re)performatif.

Un corps décadent : survivances queers et incorporées d'un mythe antique

L'expansion du corps souffrant de Des Esseintes, que les hypersensibilités et les douleurs désagrègent et animent d'un désir de sortir de ses limites organiques, s'inscrit aussi dans le travail de la mort en devenir. De même, la décomposition de son corps s'ancre dans l'imaginaire de la décadence dans lequel agonise la fin du XIX^e siècle, mais aussi l'Empire romain de l'antiquité tardive. Dans *À Rebours*, la décadence fait œuvre de mort en abîme réciproque entre les corps et les langages, et occupe en outre une place prépondérante dans la bibliothèque de Des Esseintes :

Une partie des rayons plaqués contre les murs de son cabinet, orange et bleu, était exclusivement couverte par des ouvrages latins, par ceux que les intelligences qu'ont domestiquées les déplorables leçons ressassées dans les Sorbonnes désignent sous ce nom générique : « la décadence ». (AR, 101)

Selon le critique littéraire Fumaroli, « le mot de “décadence”, dont Huysmans contribua beaucoup à faire la fortune, a été mis d'abord en circulation et défini avec précision par Désiré Nisard, dans son *Étude de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, Hachette, 1834 » (Notes dans AR, 362). Dans son *Étude*, Nisard utilise le terme « décadence » à des fins péjoratives, pour mépriser les caractéristiques poétiques de ce mouvement littéraire et culturel témoin de la chute

de l'Empire romain. Selon Nisard et tel que le synthétise Fumaroli, «l'art décadent est un art érudit, [mais] accablé sous le poids des chefs-d'œuvre antérieurs et condamné à chercher le peu d'originalité qui est encore possible dans "l'histoire" et la "nature extérieure"» (Notes dans AR, 362). L'art décadent serait un art épuisé, agonisant. Un art de la ruine des corps, des langues et des siècles, condamné et entêté, tel Des Esseintes, à «patauger dans son limon charnel» (AR, 60). L'art décadent se nourrit de l'humus moribond de l'Histoire, y cherche désespérément des perles poétiques à repolir, des œuvres d'art desquelles redorer les blasons.

Selon Fumaroli, *À Rebours* convulse des soubresauts d'un processus de décomposition des langages, voire de putréfaction de l'art décadent qui serait tout sauf stérilisant. C'est de se putréfier que l'art décadent renaît dans l'humus du temps. C'est le «travail de la mort [qui], pour l'artiste, devient la préface indispensable au travail de l'art "décadent".» (Préface AR, 39) La rhétorique d'*À Rebours* tire une grande partie de sa puissance dans le «travail féroce et fécond d'une agonie» (Préface AR, 39), celle du corps décadent de Des Esseintes, mais aussi de la décomposition des langages qui, mis en scène ensemble, font renaître une panoplie inusitée de sensations, de symptômes et de symboles. Cette décomposition (re)créatrice de langages, des Esseintes la savoure avec délectation dans le *Satyricon* de Pétrone, «[ce] roman réaliste, cette tranche découpée dans le vif de la vie romaine [décadente du I^{er} siècle], [...], mettant en scène les aventures de gibiers de Sodome; [...] dépeignant, en une langue splendidement orfévrie, [...], les vices d'une civilisation décrépète, d'un empire qui se fêle [...]» (AR, 105).

Ce roman où sont mises en scène non seulement «les aventures de gibiers de Sodome», mais aussi des «femmes en proie aux attaques de l'hystérie» (AR, 105) plante son décor dans une décadence où les queers ne sont pas que des corps, mais aussi des styles de langages et de dialectes insufflant sa singularité inédite, paradoxalement nouvelle, au récit antique. Suivant le goût de Des Esseintes, le *Satyricon* palpite d'un style décadent dont la performativité le rapproche anachroniquement d'un style queer, c'est-à-dire d'un style s'enflant d'une multitude disparate de langages singuliers :

Et cela raconté dans un style d'une verdeur étrange, d'une couleur précise, dans un style puisant à tous les dialectes, empruntant des expressions à toutes les langues charriées dans Rome, reculant toutes les limites, toutes les entraves du soi-disant Grand Siècle, faisant parler à chacun son idiome :

aux affranchis, sans éducation, le latin populacier, l'argot de la rue ; aux étrangers leur patois barbare, mâtiné d'africain, de syrien et de grec ; aux pédants imbéciles, comme l'Agamemnon du livre, une rhétorique de mots postiches. (AR, 105)

À la lumière de ces observations, la décadence relèverait peut-être d'un art queer de la décomposition qui anime les corps et les langages à même l'œuvre de la mort en eux, à même cette force qui désagrège leur unité, mais qui, conséquemment, leur permet de s'entremêler. Des Esseintes fait corps, dans tous les sens du terme, avec la décadence de la langue, au même titre que cette dernière fait corps avec lui en se décomposant, en le nourrissant de sa pourriture quintessenciée. Huysmans rapporte que :

L'intérêt que portait des Esseintes à la langue latine ne faiblissait pas, maintenant que complètement pourrie, elle pendait, perdant ses membres, coulant son pus, gardant à peine, dans toute la corruption de son corps, quelques parties fermes que les chrétiens détachaient afin de les mariner dans la saumure de leur nouvelle langue. (AR, 111)

Le corps de Des Esseintes et la langue latine auraient au moins ceci en commun : leur survivance queer est incorporée à même les lambeaux de leur décomposition. Leur renaissance l'est, elle, à même l'avancée de leur déchéance organique, linguistique et anachronique.

Qui plus est, cet art queer et décadent de la décomposition se propage aussi aux objets et aux lieux. Au même titre que la langue latine, l'ornementation du décor excentrique, ultra-raffiné, de Fontenay fait aussi corps avec des Esseintes, et ce à même le déploiement rhétorique du texte. Des Esseintes prend vie dans l'extrême préciosité du décor, comble les vides de son corps décadent de sa richesse esthétique et épistémologique excessive, dans tous les sens du terme. L'esthète névrosé cultive la rareté de champs lexicaux dont les friches fabuleuses, aussi spécialisées que multiples, rendent son corps agonisant paradoxalement fertile. Littérature antique et moderne, joaillerie, peinture, psyché humaine, botanique, horticulture, parfumerie, musique, médecine et religion défilent tour à tour à Fontenay, depuis les tréfonds hétéroclites et entremêlés de l'Histoire, en même temps qu'elles infiltrent les yeux médusés de Des Esseintes pour faire corps avec lui. L'esthète consomme la décadence commune aux êtres, aux langages et aux choses. Il fait de leur devenir-queer son propre devenir sans fin, son mouvement de survivance distendu par et vers l'Autre, l'ailleurs et l'autrefois.

Dans la préface « Parmi les mots et les images » d'une récente édition d'*À Rebours*, illustrée par le Musée d'Orsay, les critiques Stéphane Guégan et André Guyaux s'interrogent sur les sens du livre – à la fois sémantiques, symboliques et historiques. Toutefois, ils n'arrivent pas à stabiliser les mouvements oscillants de son caractère contre nature, de sa décadence stylistique dans le présent de leur critique :

À Rebours, bible des névroses modernes? bréviaire du décadentisme? livre de rupture avec « l'école matérialiste de Médan »? savant présage de l'œuvre à venir? station intermédiaire et nécessaire sur le chemin de la foi? Comme nous, comme les lecteurs que nous sommes, Huysmans n'a cessé de balancer entre les significations de son livre. Le héros d'*À Rebours*, irréductible à son auteur, n'en est pas moins une figure d'incertitudes et un destin trouble²⁹.

À Rebours et son antihéros incorporent ensemble un art queer et décadent en ce qu'ils oscillent constamment entre les mots et les images, l'excès de sensations singulières qui brisent le cadre du corps, le foudroiement de visions qui dérangent l'ordre des choses, du langage et du temps. L'esthète et le livre font à la fois corps et décor, au gré d'un tourbillon spatiotemporel où la décadence antique et romaine devient moderne et française, et où chaque relecture du livre ranime *À Rebours*, réactualise à travers les siècles une décadence aussi polymorphe qu'intemporelle. Dans la foulée de ce redéploiement sans fin, de cette enflure perpétuelle de la décadence, les significations n'ont d'autre choix que de vaciller dans l'indéfnition de leurs potentialités. Conséquemment, les processus de décadence du corps de Des Esseintes et du livre *À Rebours* demeurent toujours ouverts. Leurs tremblements communs résistent à toute tentative de fixation sémantique, les font survivre tous deux à l'épreuve de temps, tels ces corps et ces langages queers qui donnaient sa « verueur étrange » et immortelle au *Satyricon* de Pétrone.

Un corps dysmorphophobe : peur, dégoût et désir d'un monstre queer

Bien avant d'être contaminé par le VIH et entraîné dans un processus de détérioration qui allait radicalement désorienter ses rapports sensoriels et spatiotemporels, le corps guibertien se révèle être un corps viscé-

29. Stéphane Guégan, André Guyaux, Sarah Martinon, et Musée d'Orsay (Paris), « Parmi les mots et les images » dans J.-K. Huysmans (2019), *À Rebours*, Paris, Gallimard, collection Livres d'Art, p. 3. (L'absence de majuscules aux phrases interrogatives est dans le texte.)

ralement déconfiguré. Dans *Cytomégalo**virus* : *Journal d'hospitalisation*, rédigé lors d'un séjour à l'Hôpital Béchère à Clamart, à l'automne 1991, Guibert passe une échographie de ses organes abdominaux internes. Devant la nature esthétiquement singulière de sa configuration viscérale, la jeune médecin de Guibert et son assistant s'exclament de fascination, comme devant une étrange peinture :

Autrefois on me disait : « Vous avez de jolis yeux », ou : « Tu as de belles lèvres » ; maintenant des infirmiers me disent : « Vous avez de belles veines ». Le médecin, la jeune femme à l'accent étranger, qui a fait l'échographie abdominale dit à son assistant debout et penché derrière elle devant l'écran : « Regarde là comme c'est beau ! » Et à moi : « Vous avez une configuration à l'intérieur qui est tout à fait exceptionnelle et très rare. Nous allons aussi prendre des clichés pour nous. » (CMV, 9)

Indépendamment de sa séropositivité, le corps de Guibert est exceptionnel et rare en lui-même, de l'intérieur de lui-même et depuis sa naissance. Par cette rare configuration viscérale – qui relève davantage d'une déconfiguration – le corps guibertien devient plus qu'un matériau organique dont la structure se dédie exclusivement au fonctionnement physiologique, il devient un matériau plastique de déformations esthétiques, de délocalisations artistiques et hétérotopiques. La littérature du sida met en lumière cette singularité esthétique de l'intérieur du corps que Guibert voit en lui. Profitant des avancées de la médecine durant le ^{xx}e siècle, le corps sidéen peut s'approprier le pouvoir, non plus « science-fictionnel », mais bien réel, de voir à travers la peau et les os, de se faire visionnaire de l'intérieur caché du corps.

Spoiden affirme que cette révolution du regard clinique durant le ^{xx}e siècle, avec le développement de la radio/échographie permettant d'admirer « comme c'est beau » (CMV, 9) dans l'abdomen de Guibert, a permis à la littérature du sida de faire émerger de nouveaux personnages dans ses trames narratives. Ces personnages ne sont plus des êtres humains « entiers », mais plutôt les organes internes qui les (dé) composent en une sorte de morcellement métonymique et caché de leur représentation. Spoiden atteste à ce sujet que la littérature du sida n'a pas nécessairement effectué une rupture, mais plutôt « un décisif bond en avant dans le domaine de la représentation », non seulement en « [introduisant] un nouveau personnage – le sidéen », mais aussi en mettant « en scène de nouveaux objets littéraires, à savoir les organes internes tels qu'ils sont observés par l'appareillage médical » (LS, 34). Dans

cette révélation au grand jour, cette émergence des organes internes à travers la montée en puissance du « regard médical, transcendé par les techniques récentes d'imagerie, [...] la traditionnelle dichotomie entre extérieur et intérieur du corps » (LS, 34) est désormais floutée, voire détruite. L'intériorité organique, jusque-là invisible et passive, devient extériorité visible et active : dotée d'une agativité de personnage.

La dichotomie traçant des frontières nettes et stables entre les milieux intérieurs et les milieux extérieurs est une pierre de touche de l'héritage du physiologiste Claude Bernard, lequel, en plus de fonder la médecine expérimentale, a consolidé la notion de « milieu intérieur » en biologie. Cette notion de « milieu intérieur » est corollaire de la régulation homéostatique du corps, de sa capacité à s'équilibrer en lui-même et par lui-même. La littérature du sida profite de l'anéantissement des frontières entre milieux intérieurs et extérieurs pour asservir les avancées technologiques du regard clinique à des reconfigurations des corps, à des mouvements d'implosion et d'explosion, à la fois centripètes et centrifuges, de leurs frontières représentationnelles. Grâce aux avancées technologiques, on peut voir les organes en des endroits internes du corps où, normalement, ils ne devraient pas se trouver.

Cette possibilité de voir les organes internes de Guibert à des endroits exceptionnels offre une perspective queer sur son corps. Sa déconfiguration interne rend son corps viscéralement queer, anormalement déformé de l'intérieur. Ces observations résonnent avec la perspective phénoménologique queer selon Ahmed, qui analyse les êtres et les choses dans leur « perte de place », dans leur incapacité à demeurer à leur place³⁰. C'est ce qui se passe dans la scène où les médecins n'observent plus cliniquement et de manière détachée l'intériorité de Guibert – ce serait sans doute le cas si elle était « normale » –, mais devient plutôt du côté d'une contemplation esthétique de sa singularité, laquelle entraîne les regards médicaux dans des sentiments d'admiration – « Regarde là comme c'est beau ! » – qui, eux aussi, tels les organes de Guibert, ne semblent plus à leur place dans une salle d'examen échographique. La déconfiguration viscérale et queer de Guibert déplace les regards médicaux dans l'espace-temps de l'examen. Elle les ouvre de nouveau à leur dimension esthétique, à leur capacité à être touchés, tout en leur faisant perdre leur posture positiviste dans la scène, ce qui par là même, les rend queers eux aussi.

30. S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 163-165.

La déconfiguration des viscères abdominaux de Guibert n'est pas la seule anomalie de son corps. Vers la fin de son journal intime, Guibert transcrit en ces termes les affirmations d'un autre médecin au sujet de la position anormale de son cœur : « L'interne qui examine ma radio des poumons m'a dit : "Je ne vois rien d'anormal. Bon, vous avez le cœur dans une position assez curieuse, mais ça ne doit pas dater d'hier" » (MA, 550). Guibert aurait ainsi un cœur queer, curieusement positionné et contenu dans une cage thoracique tout aussi queer, c'est-à-dire déformée par ce fameux entonnoir thoracique : une difformité corporelle récurrente à travers son œuvre, littéraire et photographique. Le *pectus excavatum* de Guibert attise des sentiments ambivalents chez lui, oscillant entre dégoût et désir, et qui se transforment dans l'espace et le temps.

Dans un chapitre intitulé « La photographie du désir : Le Seul Visage », de leur livre *Hervé Guibert : l'écriture photographique ou le miroir de soi*, publié en 2015, Boulé et Genon analysent la photo « L'Ami », prise par Guibert en 1979, qui montre le bras tendu du photographe Guibert sur le thorax de son amant Thierry. Bien qu'il ne s'agisse pas de la main de Thierry venant cacher et combler l'entonnoir thoracique guibertien, cette photo met néanmoins en scène, et surtout en mouvement, le désir mêlé de répulsion que Guibert voue à sa difformité. Les critiques analysent : « Cette main médiatise et allégorise le lien à autrui que le photographe [Guibert] veut révéler par la prise photographique. Mais la main n'est pas placée n'importe où. Elle se situe à un endroit qui renvoie à la personne même du photographe, la déformation de son *pectus excavatum*³¹ ». Dans la foulée, les critiques rapportent les propos de Frédéric Edelman, qui raconte qu'un jour Guibert « a pris sa main et l'a posée sur son thorax en creux³² », geste au sujet duquel Edelman finit par conclure : « C'était un geste rituel pour que je comprenne sa fragilité³³ ». Ainsi, la difformité chez Guibert n'est pas que synonyme de honte, elle est aussi motrice d'un désir d'altérité, du désir de combler sa difformité par l'autre.

L'ambivalence des sentiments guibertiens à l'endroit de sa difformité thoracique trouve ses origines jusque dans ses souvenirs d'enfance, voire jusqu'à sa gestation dans la matrice maternelle et au moment

31. *Ibid.*, p. 153.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

de sa naissance qui l'auraient « cassé, déformé, enfoncé » (MA, 81). Guibert va jusqu'à accuser sa mère d'en être responsable, vers le début du *Mausolée des amants*, lorsqu'il collige en ces termes une hypothétique conversation mère-fils :

La conversation entre la mère et le fils aurait pu se continuer ainsi : « J'étais nu et misérable, posé sur cette table, mais dis-moi, avais-je déjà ce torse-là ? Ne seraient-ce pas tes contractions, tes tentatives d'expulsion, tes jeûnes prolongés, tes ivresses, qui ainsi m'ont cassé, déformé, enfoncé ?... (MA, 81)

Selon Guibert, sa difformité thoracique de naissance serait l'œuvre de son expulsion de la matrice maternelle, comme un petit être cassé, né d'une scène hystérique. Le corps guibertien, suivant cette entrée de journal intime, se lit comme un corps queer déformé par l'hystérie féminine maternelle, laquelle nourrira, sa jeunesse durant, cette peur répulsive de son propre corps.

Dans son œuvre romanesque cependant, et en contrepoint de cette entrée de journal intime accusatrice, le sentiment que Guibert exprime vers la fin de sa vie, cette fois à sa médecin Claude Dumouchel, est plus nuancé. Lors d'un examen médical dans *Le Protocole compassionnel*, il relate :

Je n'ai pas voulu me mettre torse nu. Claudette soulève mon tee-shirt et pose son stéthoscope sur ma poitrine, dans le trou. La première fois elle m'a demandé : « Qu'est-ce que c'est que ça ? » J'ai répondu : « Entonnoir thoracique. » Et elle : « De naissance ? — Oui. » Je n'en ai presque plus honte, c'est maintenant comme une caresse, je n'ai pas eu le choix. (PC, 56)

Cependant, avant d'en arriver à cette sorte de réconciliation avec sa difformité thoracique, celle-ci attise en Guibert des complexes phobiques. Ces complexes phobiques brouillent les pistes que tentent de suivre les médecins qu'il consulte en série dans *À l'Ami*, tandis qu'il tergiverse de tous les côtés, d'un diagnostic différentiel à l'autre, afin de ne pas affronter l'arrêt-diagnostic d'un test qui confirmerait la présence du VIH en lui.

Face au comportement hystérique du patient Guibert qui ne sait plus à quel médecin se vouer, le docteur Aron tente de cristalliser ses maux aux accents somatiques dans un diagnostic penchant davantage du côté de la névrose psychotique que de la séropositivité. Guibert raconte :

Le docteur Aron consulta une encyclopédie, en lut silencieusement un des articles, et il me dit : « j'ai trouvé la maladie dont vous êtes atteint, c'est une maladie assez rare, mais que cela ne vous inquiète pas trop, c'est une

maladie qui fait certes beaucoup souffrir, mais qui passe généralement avec l'âge, c'est une maladie de la jeunesse qui devrait disparaître chez vous vers la trentaine, son nom le plus compréhensible est la dysmorphophobie, c'est-à-dire que vous avez en haine toute forme de difformité ». (AA, 49-50)

Selon *Le Garnier Delamare*, la dysmorphophobie est un syndrome psychiatrique forgé en 1886 par le psychiatre italien Enrico Morselli, qui était un correspondant de Freud. La dysmorphophobie se définit en ces termes : « Syndrome psychiatrique dans lequel le malade est convaincu qu'une partie de son corps est déformée et craint d'impressionner ainsi défavorablement autrui. C'est un trouble de l'image corporelle situé aux confins de la névrose et de la psychose³⁴ ». Au-delà de toute stabilisation diagnostique, ce trouble névrotique face à la difformité corporelle, se manifeste de multiples façons dans l'œuvre guibertienne. La dysmorphophobie est un symptôme mouvant et survivant. Si elle disparaît à certains endroits, ce n'est que pour réapparaître à d'autres sous une forme renouvelée et décalée. Plus qu'un trouble somatique vacillant à flanc de psychose, la dysmorphophobie guibertienne agit comme une affection queer : elle déforme le corps de Guibert en même temps qu'elle désoriente ses rapports aux autres et à l'espace-temps. Distendant le sujet guibertien entre peur, dégoût et désir, la dysmorphophobie fait de son corps une sorte de monstre queer l'empêchant de se stabiliser dans une nosographie normative.

La dysmorphophobie est le moteur principal de la nouvelle « Sur une manipulation courante (Mémoires d'un dysmorphophobe)³⁵ », écrite initialement en 1983, mais se retrouvant dans le recueil *La Piqure d'amour et autres textes*, publié chez Gallimard à titre posthume, en 1994. Cette nouvelle étrange met en scène une séance photographique du narrateur Guibert par son ami T. (Thierry), en compagnie de H. G. (Hans Georg Berger), dans un « temple de la contrefaçon » (SMC, 116). Ce temple de la contrefaçon est un palais situé dans la ville sicilienne de Bagheria, près de Palerme, et qu'un prince italien dénommé Palagonia avait transformé en véritable « temple de la monstruosité » (SMC, 121), au XVIII^e siècle. Palagonia était jadis « [lui]—même atteint d'une difformité qu'il tenait à garder secrète » (SMC, 116), et à cause

34. « Dysmorphophobie » dans Garnier et Delamare, *Dictionnaire des termes de médecine*, op. cit., p. 241.

35. « Sur une manipulation courante (Mémoires d'un dysmorphophobe) », dans H. Guibert (1994), *La Piqure d'amour et autres textes : suivi de ; La Chair fraîche*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 115. (Désormais SMC dans le texte).

de laquelle « il avait envahi les jardins et les salles du palais de statues de nains, de bossus, de géants, d'hydres » (SMC, 116). Selon le narrateur Guibert, Goethe lui-même aurait évoqué le prince dans l'un de ses volumes en tenant à son sujet « des propos effarouchés, sorte de frayeur petite-bourgeoise devant la célébration de l'anormalité » (SMC, 117). Lors de cette séance photographique, le narrateur Guibert fait offrande de sa nudité qu'il qualifie de « monstrueuse » à ce temple où les anormaux sont rois :

Mon corps se multipliait dans les arceaux de réflexion qui se prolongeaient dans leurs nombreuses brisures, des murs jusqu'aux plafonds. J'honorais ce lieu, dédié à la tératologie, de ma propre monstruosité. Je l'offrais au passé et aux frères fantômes, aux souffrances qu'avaient absorbées ces miroirs. En même temps je l'exposais à la lumière, et à la photographie, car j'entendais qu'autour de moi T. prenait des photos, s'employant à donner une trace au sacrifice de ma nudité. (SMC, 117-118)

Le palais de Palagonia, à l'image de la fin de vie future de Guibert, agit comme un espace-temps où le corps se réconcilie, le temps d'une séance photographique, avec sa difformité innée. Cependant, comme il en allait de ses rapports changeants à son *pectus excavatum*, les sentiments de Guibert face à sa monstrueuse nudité se modulent au fil de la nouvelle. De retour à Paris, Guibert jette un œil aux planches-contacts subtilisées à T. Dès lors, le sentiment voluptueux qu'il ressentait au palais de Palagonia rebascule dans l'horreur de se voir si hideusement difforme : « La cambrure de mon corps abandonnant ses vêtements m'était devenue incompréhensible, absurde. Ma nudité me faisait toujours horreur et ces photos qui en étaient la preuve me répugnèrent » (SMC, 118). Pris d'effroi devant cette résurgence de sa difformité, renversant sur le négatif de l'image la sensation positive que le sacrifice de sa monstrueuse nudité lui suscitait à Palerme, le narrateur triche et décide de détruire quelques négatifs, « ceux où [sa] monstruosité était la plus apparente » (SMC, 118), afin qu'elle ne soit pas de nouveau exhumée des négatifs lors de leur développement en chambre noire.

Pour cette future « manipulation courante » de développement, le narrateur Guibert « [choisit] deux photos où [sa] monstruosité était ravalée, sauvée par un afflux de lumière qui semblait la gommer » (SMC, 118). En écho à son entrée culte de journal intime – « J'ai fait une œuvre barbare et délicate » (MA, 530) – le narrateur écrit au sujet de cette contrefaçon de sa monstruosité : « Je la transformais en coquette-

rie» (SMC, 118). Guibert, qu'il soit narrateur de nouvelles, de journaux intimes, d'autofictions, de photographies ou de « roman-faux³⁶ », avance toujours en funambule fabulateur, en illusionniste équilibriste sur un fil esthétique en constant décalage dialectique. Dans le risque de la performance, la barbarie devient délicatesse et la monstruosité coquetterie. L'œuvre guibertienne ne fait pas que représenter des corps, des sensations et des sentiments queers, elle les anime d'un mouvement distendu entre la peur, le dégoût et le désir que l'ambivalence fait constamment changer de place et de nature. Il ne s'agit plus de stabiliser et de fixer ce qui est queer, mais d'en exacerber l'étrangeté grâce à une performativité littéraire elle aussi queer. Ainsi, dans le corps et dans l'écriture de Guibert, le *queer* n'est pas qu'un motif, il est une force performative qui essaime dans les abîmes organiques et scripturaux, qui met en scène autant qu'en mouvement les éléments qu'il contamine.

Midas monstrueux, Guibert transforme sa laideur – non pas objective, mais névrotique – en beauté dont la puissance performative réside justement dans les tensions contraires qu'il fait cohabiter en lui-même, dans son corps comme dans celui de son écriture. Guibert, dans la nouvelle « Sur une manipulation courante », se donne à penser comme un manipulateur tautologique – voire autotélique ou réflexif? –, un manipulateur monstrueux de sa propre monstruosité, un sujet manipulateur se manipulant lui-même. En d'autres termes, le corps et l'écriture de Guibert deviennent exponentiellement queers par leur incorporation réciproque. La démarche créatrice guibertienne semble ainsi pointer vers l'effort de théorisation du « monstre humain » que propose Foucault dans son cours sur *Les Anormaux* du 25 janvier 1972, au Collège de France, portant sur « [les] trois figures qui constituent le domaine de l'anomalie³⁷ ».

Dans ce cours, Foucault affirme que « [l]e monstre est paradoxalement – malgré la position limite qu'il occupe, bien qu'il soit à la fois l'impossible et l'interdit – un principe d'intelligibilité³⁸ ». Cependant, suivant le philosophe, « ce principe d'intelligibilité est un principe proprement tautologique, puisque c'est précisément la propriété du monstre de s'affirmer comme monstre, d'expliquer en lui-même toutes

36. Voir à ce titre l'article de J.-P. Boulé (2001), « Hervé Guibert : Création littéraire et roman faux », *French Review*, vol. 74, n° 3.

37. M. Foucault (2009), *Les Anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*, (éd. par Valerio Marchetti), Paris, Gallimard, collection Seuil, p. 51.

38. *Ibid.*, p. 52.

les déviations qui peuvent dériver de lui, mais d'être en soi inintelligible³⁹ ». Le monstre signifierait donc à travers un processus paradoxal, aporétique : un processus d'intelligibilité tautologique d'une inintelligibilité fondamentale. Seul le monstrueux peut donner à comprendre le monstrueux, en le gardant paradoxalement incompréhensible. Car rendre le monstre intelligible, ce serait lui enlever son statut de monstre et donc, dénaturer sa contenance.

Chez Guibert, ce principe d'intelligibilité tautologique du « monstre humain » est non seulement paradoxal – en ce qu'il fait de sa propre inintelligibilité le fondement impossible de son intelligibilité – mais aussi variable dans l'espace-temps. En effet, tandis que Foucault affirme que « c'est précisément la propriété du monstre de s'affirmer comme monstre⁴⁰ », cette affirmation n'est pas toujours aussi tranchée chez Guibert. Dans le cas de son *pectus excavatum*, par exemple, le sentiment de Guibert passe tour à tour des remontrances à sa mère l'ayant « cassé, déformé, enfoncé » (MA, 81), à la caresse que cette difformité deviendra des années plus tard sur la table d'examen de Dumouchel, en passant par la honte de se mettre torse nu. Dans la nouvelle « Sur une manipulation courante », le narrateur Guibert nourrit toujours une certaine dénégation face à cette difformité, tandis que « [son] corps [nu] se multipliait dans les arceaux de réflexion » (SMC, 117) du palais de Palagonia seulement pour redevenir une « horreur » dans la réalité de Paris.

Cependant, dans la nouvelle, la manipulation tautologique de Guibert, se croyant monstre et désirant contrefaire sa monstruosité en coquetterie, ne réussit pas. Tandis que H. G. (Hans Georg) réclame au narrateur Guibert une photo prise au palais de Palagonia pour illustrer un article qu'il désire publier sur « Bagheria » (SMC, 118), Guibert « demande à un ami, qui avait une chambre noire, de tirer avec [lui] ces photos pour les envoyer d'urgence à H. G. » (SMC, 118). C'est alors que l'ami renverse le stratagème guibertien visant à « trahir » sa monstruosité. Par une manipulation non plus « courante » mais « magique », il fait émerger envers et contre Guibert sa monstruosité, de nouveau digne d'être une offrande à donner en sacrifice, plutôt qu'une honte dont il faudrait occulter le négatif.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

Toute la manipulation du jeune garçon, qui ne connaissait pas mon corps, visait à le découvrir, et surtout, par une conjuration inverse, à défier ma trahison, et par son ivresse à lui retrouver mon ivresse passée pour reconstituer mon sacrifice. Mon corps n'avait pas été sauvé par la lumière comme je l'avais cru ; au contraire, la lumière, par l'intermédiaire de l'appareil photo, avait enregistré toute la substance du réel. Mon corps dans sa vérité apparaissait lentement entre ses mains, dans ses gestes de sorciers. Toute sa manipulation me parut proprement magique [...]. (SMC, 120)

Le rapport de Guibert à sa monstrosité humaine diffère de la propriété caractéristique qu'en esquisse Foucault, non seulement puisque Guibert ne l'affirme pas sans dénégation, mais aussi par le fait que la « manipulation [...] proprement magique » de l'autre conjure le principe d'intelligibilité tautologique qui la refermerait sur elle-même, sur sa propre logique.

Ainsi, Guibert n'est pas un monstre affirmant sa monstrosité par lui-même et en lui-même, mais un monstre transformant sa monstrosité en finesse par l'Altérité qu'elle craint et désire en même temps. Guibert serait un monstre « barbare, délicat et désirant », qui embrasse son étrangeté en laissant l'étranger devant lui la manipuler, métamorphoser l'objet de son dégoût en désir. La chute de la nouvelle « Sur une manipulation courante » semble aller dans le sens de cette interprétation :

Observant l'opération, j'étais à côté de lui, torturé et heureux à la fois. Enfin la monstrosité apparut, et le jeune garçon abandonna sa manipulation, en sueur, comme après un combat, un corps à corps, une extraction, un interrogatoire forcené. On me dit plus tard, lorsque je racontai l'histoire avec ébahissement que cette manipulation était courante et même ordinaire dans les procédés de tirage. Du coup j'en aimais davantage les photographes, et les tireurs de photos. La photo, malgré toutes mes stratégies de recul, de dénégation, était une statue supplémentaire élevée par le prince Palagonia dans le temple de la monstrosité. (SMC, 120-121)

La dysmorphophobie de Guibert relève d'une peur paradoxale, d'une sorte de dégoût désirant qui réconcilie le corps avec sa propre difformité à travers celle de l'Autre. Elle ne relève pas d'une névrose clinique psychotique refermant son corps sur une monstrosité qui n'aurait d'autre principe d'intelligibilité que sa tautologie, comme le disait Foucault, mais d'un sentiment à la fois « du », « pour » et « envers » les corps qui métamorphosent leur monstrosité en lieux d'accueil d'altérités et d'ailleurs, en sources de désirs et de survivances. Cette mouvance esthétique déviante semble à plus d'un titre s'apparenter à « l'art queer

de l'échec», car elle n'est plus seulement écueil et perdition, mais possibilité de recreation de soi grâce à ce qui le déforme, la force qui le pousse vers une autre forme. Halberstam écrit : « L'art queer de l'échec attise l'impossible, l'improbable, l'in vraisemblable, et le banal. Il perd silencieusement, et en perdant il imagine d'autres buts pour la vie, l'amour, l'art, et l'être⁴¹ ». C'est un peu ce qui arrive au narrateur Guibert dans cette nouvelle : grâce à la manipulation de son ami, la honte, le dégoût et l'horreur qu'il ressentait à la vue de sa monstruosité se transforment en sentiment d'admiration, lui faisant peut-être s'exclamer en silence devant les clichés, « regarde là comme c'est beau ! », en un écho anachronique avec l'expression de sa médecin, devant sa déconfiguration interne exceptionnelle.

En janvier 2021, Mathieu Lindon publie *Hervelino*, un texte émergeant, trente ans après la mort de Guibert, de son amitié hors normes avec lui. Dans ce texte, Lindon parle aussi du rapport ambivalent que Guibert avait à son torse qu'il détestait, mais qui, au fil de sa vie, était devenu davantage un appel d'amour qu'une pulsion de mort. Le creux thoracique de Guibert, suivant Lindon, n'était pas une douleur sans fond, mais plutôt un appel au comblement par l'autre, en écho avec cette « [pensée] que la douleur est en soi la manifestation de l'être aimé » (MA, 371), que Guibert collige dans son journal intime. Lindon écrit :

Mon admiration pour *Mes parents*, le choc que me causa la lecture du texte était aussi dû à ce qu'Hervé en avait d'abord publié un extrait dans la revue *Masques*, où il racontait son premier amour, évoquant le creux qu'il détestait avoir sur le torse et que je connaissais bien, car il n'avait pas cessé de le détester s'il avait moins de scrupule à le laisser voir, et qu'il se trouvait que comblait une excroissance sur le torse de l'autre⁴².

Là est sans doute l'une des forces capitales de l'esthétique et de la démarche créatrice de Guibert : elle transforme la monstruosité en coquetterie capable d'attiser le désir de l'Autre. Si Guibert est un monstre, il est un monstre queer, car son ouverture à l'altérité lui permet de ne pas se refermer sur la honte de sa difformité, mais de constamment la faire changer d'aspect – d'horreur elle devient délica-

41. J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, *op. cit.*, p. 88. Citation originale : « The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being ».

42. M Lindon, *Hervelino*, *op. cit.*, p. 128.

tesse – et de place – d'un palais italien du XVIII^e siècle, elle voyage en se transformant vers une chambre noire parisienne du XX^e. La monstruosité queer devient ainsi capable d'attirer l'Autre malgré le sentiment d'abjection que Guibert ressent, à combler le creux douloureux de son *pectus excavatum* par les soins de l'altérité, à faire de sa difformité un lieu où une récréation amoureuse (re)devient possible. En cela, Guibert propose une autre conception de la beauté qui n'est pas parfaite, lisse et pleine, mais difforme, raboteuse et creuse. Une beauté queer constellée de trous à combler, de blessures à caresser. C'est en se déformant que le corps guibertien trouve la force vitale de toujours se (re)former, qu'il est poussé en avant vers une fusion inédite avec l'Autre.

Mises en obscène des corps souffrants

Pour cette dernière section, deux scènes extrêmes de soin et d'examen dans *À Rebours* et *À l'Ami* seront comparées : celle de l'arrachage de dent de Des Esseintes et celle de la fibroscopie de Guibert. Dans un premier temps, la blessure en tant que « champ opératoire » clinique, esthétique et artistique, sera explorée. Dans un second temps, la « mise en obscène » des corps souffrants des esthètes, leur expulsion, leur poussée hors des limites de l'humanité et du temps présent sera analysée, dans le théâtre de la relation de soin, devenue cruelle.

Les champs opératoires de la blessure

À la fois chez des Esseintes et chez Guibert, l'expérience de la douleur intenable occupe une place prépondérante dans les rapports synesthésiques, spatiotemporels et (re)créatifs qu'ils entretiennent avec leurs corps et avec leurs psychés. Chez les deux personnages, la blessure irradie des sensations, des langages, des savoirs, des souvenirs et des visions. Leur expérience et les réminiscences qui en émanent deviennent des moteurs de (re)création de soi, au-delà des limites organiques et spatiotemporelles des corps souffrants.

Au cours de l'entretien « Hervé Guibert et son double », qu'il a accordé à Eribon en juillet 1991, Guibert affirme qu'il a « eu ce qu'on appelle le choc opératoire⁴³ », alors qu'il devait être opéré d'urgence pour éviter la péritonite, soit l'inflammation extrêmement douloureuse

43. H. Guibert et D. Eribon, « Hervé Guibert et son double », *op. cit.*

du péritoine, la « membrane séreuse qui tapisse les parois de la cavité abdomino-pelvienne⁴⁴ ». Il raconte :

Je me suis réveillé trop tôt après l'opération et j'ai fait l'expérience d'une douleur intenable. J'ai écrit ce qui allait devenir le premier texte de *La Mort propagande*. Un texte un peu délirant où je disais : « Qui voudra filmer mon suicide, ce best-seller ? » C'était un texte un peu prémonitoire. Je parlais du « poison qui pénètre avec le baiser »⁴⁵.

L'expérience d'une douleur outrepassant les limites physiologiques du supportable devient pour Guibert l'élément déclencheur d'un geste d'écriture ouvrant, au même titre que la blessure littérale, le corps et l'œuvre. La douleur, pour ainsi dire, devient plus qu'une affliction pour Guibert. Elle devient une opportunité de réfléchir à sa réalité en la déformant au prisme d'autres réalités que la sienne, les potentialités infinies de la littérature. Il ne s'agit pas là d'une complaisance ni d'une glorification de la douleur, mais plutôt de quelque chose comme un masochisme queer, c'est-à-dire une transformation de la douleur en moteur, un décalage de la catalepsie dans laquelle elle plonge celui qui souffre en mouvement de (re)création de soi. Dans son essai *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* publié en 2006, Butler soutient : « Être blessé signifie que l'on a la chance de réfléchir à la blessure, de découvrir les mécanismes de sa distribution, de découvrir qui d'autre souffre de la perméabilité des frontières, de la violence inattendue, de la dépossession et de la peur, de quelque manière⁴⁶ ».

La blessure guibertienne ouvre une brèche dans la frontière séparant le corps organique du corps textuel, stimule les passages réciproques entre le corps et la littérature. Ce faisant, elle permet à différents

44. Définition du « péritoine » : <https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9ritoine>. Les exemples littéraires par ailleurs convoqués par le CNRTL, dans la définition de la « péritonite », font tous état de l'extrême douleur qu'elle fait ressentir aux corps qui en souffrent : « *Les morsures d'une péritonite : un des plus effroyables, un des plus ingénieux supplices inventés pour débarrasser l'homme de son existence* (Du Camp, *Mém. suic.*, 1853, p. 33). *La femme eut une fausse couche (...) Et mourut en d'affreuses douleurs, d'une péritonite* (Mirbeau, *Journal femme ch.*, 1900, p. 323). *Des agrafes enlevées trop tôt, un éventrement. Ça a fait une péritonite. Le type a passé pendant qu'on l'opérait d'urgence* (Aragon, *Beaux quart.*, 1936, p. 400). ». <https://www.cnrtl.fr/definition/p%C3%A9ritonite>.

45. H. Guibert et D. Eribon, « Hervé Guibert et son double », *op. cit.*

46. J. Butler (2006), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London ; New York, Verso, p. XII. Citation originale : « *To be injured means that one has the chance to reflect upon injury, to find out the mechanisms of its distribution, to find out who else suffers from permeable borders, unexpected violence, dispossession, and fear, and in what ways* ».

espaces-temps de communiquer et de s'interpénétrer anachroniquement. La blessure, bien que douloureuse, rend perméables les frontières du corps guibertien. Elle lui permet de dépasser les limites de son cadre organique et de déjouer de l'avancée linéaire et unidirectionnelle du Temps, en créant de nouvelles voies permettant au corps et à l'écriture de communiquer. Ces chemins deviennent des passages ouverts dans la chair par la douleur, des faux-fuyants physiologiques et scripturaux, par lesquels le corps guibertien sort de lui-même, fuit la douleur à même l'expérience mise en mots, devient autre en devenant langage. La douleur fait de la blessure un champ opératoire et exploratoire queer, en ce qu'elle fait de sa rupture une possibilité de détournement de la souffrance organique en une performance esthétique.

Guibert poursuit, dans l'entretien au *Nouvel Observateur*, alors qu'Eribon le questionne au sujet des écrivains qu'il admire le plus : « Évidemment, ça change beaucoup. Je suis passé de Jules Verne à Sartre. Pour ces textes-là, je ne lisais que des choses sexuelles. Alors je n'écrivais que des choses sexuelles. Mais c'est la découverte de la douleur qui m'a donné cette violence⁴⁷ ». La violence expérientielle d'une douleur intenable devient le *modus operandi*, original et originaire, de l'expérimentation littéraire du corps guibertien blessé. Au-delà des frontières spatiotemporelles de leurs contextes initiaux respectifs – celui de la blessure et de l'écriture –, ce *modus operandi* enclenché et galvanisé par la douleur permet au corps de reprendre le dessus après son expérience traumatisante.

Le corps fuit la douleur en se transformant en langage et, ce faisant, il s'approprie la force performative de la douleur elle-même. Le corps incarne et assujettit sa douleur. Il ne l'annihile pas, il vit au-dessus d'elle en la faisant sienne. C'est en s'appropriant la douleur que le corps, écrivant, parvient à devenir autre et à la fuir : c'est dans la douleur que la porte de secours scripturale pour sortir doit être creusée et ouverte. Pour le dire simplement, il s'agit pour Guibert de passer par le trou de la blessure, laquelle, en gravant la douleur dans le corps et dans la psyché, permet d'accéder à des espaces-temps à la fois « hors du corps » et « hors du temps », où une survie queer devient possible.

Un siècle plus tôt, et dans l'ailleurs de la fiction plutôt que dans l'espace biographique, des Esseintes se remémore également, lors d'une

47. H. Guibert et D. Eribon, « Hervé Guibert et son double », *op. cit.*

nuit passée cloîtré au château de Fontenay à contempler sa tortue-bijou en dégustant un whisky, l'expérience d'une douleur intenable éprouvée des années auparavant. La suggestion synesthésique et onirique d'un whisky au « fumet prononcé de créosote » (AR, 125), un « liquide huileux, incolore, jaunissant à l'air, de saveur brûlante, d'odeur forte [...] utilisé, en thérapeutique, pour ses propriétés antiseptiques⁴⁸ », le replonge dans la violente réminiscence « d'une abominable rage de dents » (AR, 125). L'expérience de la douleur intenable n'invite pas son corps à l'écriture, comme c'est le cas de Guibert – des Esseintes n'écrit pas, il ne crée pas d'œuvre à proprement parler. Cependant, la douleur extrême engendrée par sa rage de dents entraîne son corps sensoriel dans le monde suggestif de la pensée et du rêve, dans des espaces-temps alternatifs au cœur desquels sa pensée sensible peut dériver, survivre à la souffrance. Le *modus operandi* de la douleur ne pousse pas des Esseintes à l'action, mais l'entraîne dans les hauteurs sensorielles et spatiotemporelles de la contemplation qui, elle, agit à travers lui et lui offre une possibilité de survie.

Peu à peu, en buvant, sa pensée suivit l'impression maintenant ravivée de son palais, emboîta le pas à la saveur du whisky, réveilla, par une fatale exactitude d'odeurs, des souvenirs effacés depuis des ans.

Ce fleur phéniqué, âcre, lui remémorait forcément l'identique senteur dont il avait eu la langue pleine au temps où les dentistes travaillaient dans sa gencive. (AR, 125)

Tandis que, chez Guibert, la douleur intenable du choc opératoire déchire les frontières du corps pour l'entraîner, ensuite, dans le morcellement centrifuge du « texte un peu délirant » de *La Mort Propagande*, chez des Esseintes, ce *modus operandi* se renverse, se fait justement à rebours de celui de Guibert. Après s'être affalé dans son fauteuil, happé par la réminiscence synesthésique du parfum de créosote de son whisky, le corps de Des Esseintes ne se morcelle pas dans un futur textuel prémonitoire, c'est plutôt son esprit qui se rassemble dans un passé corporel qui irradiait la prémonition des années plus tôt. Des Esseintes revient aux sources corporelles de la prémonition, depuis le futur morcelé dans lequel sa pensée patauge : « Une fois lancé sur cette piste [par la suggestion gustative du whisky], sa rêverie, d'abord éparse sur tous les praticiens qu'il avait connus, se rassembla et convergea sur l'un d'entre

48. Définition de créosote : <https://www.cnrtl.fr/definition/cr%C3%A9osote>.

eux dont l'excentrique rappel s'était plus particulièrement gravé dans sa mémoire» (AR, 125). Ainsi, chez des Esseintes la douleur corporelle passée ne diverge pas dans un futur scriptural, c'est plutôt depuis le futur corporel morcelé que les sensations convergent de nouveau, à rebours du temps, vers elle. La douleur passée se réactive en un *punctum* performatif dans sa bouche avalant le whisky parfumé de créosote, comme le chancre la réactivait aussi dans la bouche de Guibert à chacune de ses déglutitions.

La comparaison des mouvements sensoriels et spatiotemporels de Guibert et de Des Esseintes pourrait s'exprimer en ces termes : la douleur passée fait diverger le corps guibertien dans un futur scriptural, tandis que la psyché éparse de Des Esseintes converge de nouveau, depuis un impossible futur scriptural – et pourtant écrit par Huysmans – vers sa douleur corporelle passée. Au gré de ces mouvements différents, les blessures corporelles de Des Esseintes et de Guibert traduisent les battements contraires d'un cœur irradié de sensations voyageant d'un espace-temps à l'autre. Ces battements sensibles permettent de comprendre des *modus operandi* corporels et spatiotemporels non pas contradictoires, mais complémentaires, alternatifs. Divergence centrifuge du corps douloureux dans un futur scriptural délirant, du côté guibertien, convergence centripète de la pensée éparse dans un passé corporel douloureux, du côté de Des Esseintes.

Ensemble, les deux esthètes donnent à penser la blessure comme un cœur non seulement irradiant, mais aussi pulsatile, battant alternativement entre corps et psyché. Ces battements réciproques entre futur et passé font correspondre, dans les contrepoints sensibles des corps, sensations organiques, souvenirs survivants, projections prémonitoires et visions oniriques. La blessure permet aux corps souffrants de Des Esseintes et de Guibert de devenir autres, de se déplacer ailleurs que leur « moi, ici et maintenant » respectif. Par leur blessure, des Esseintes et Guibert survivent en voyageant sur des chemins spatiotemporels anachroniques, en déployant des dialogues polyphoniques entre les voix de leurs douleurs intenable.

Ce faisant, ces survivances des esthètes semblent remettre en question la conception du corps douloureux et de sa matérialité comme entendu par la critique Elaine Scarry dans son essai abondamment cité, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, publié en 1985. Scarry y soutient : « La douleur physique ne résiste pas simplement

au langage, mais le détruit activement, provoquant un retour immédiat à un stade antérieur au langage, aux sons et aux cris qu'un être humain émet avant que le langage ne soit appris⁴⁹ ». Dans le contrepoint de cette affirmation, les expériences de la douleur même intenable de Des Esseintes et de Guibert tendent à suggérer que la matérialité blessée du corps, plutôt que de se taire dans une inévitable destruction du langage, s'entretient, c'est-à-dire qu'elle survit en même temps qu'elle communique, qu'elle échange avec autre chose qu'elle-même.

Cet argument n'est pas sans rappeler l'éloquent *Entretien de la blessure* qu'Hélène Cixous écrit « Sur Jean Genet », et qu'elle publie en 2011. Dans ce texte, Cixous affirme : « Entretien de la blessure. De page en livre, faire parler la plaie. La blessure parle. Perle. Purule. Écoulements. Exsudations d'or. Exploiter le filon, les fils, la fiction⁵⁰ ». Dans la prochaine section et en guise de coda à ce chapitre sur les corps queers de Des Esseintes et Guibert, il s'agira de faire parler leur plaie respective, mais aussi de les faire dialoguer, de les faire s'entretenir. Il s'agira d'ouvrir les récits de leur blessure respective, celle de la dent pourrie et violemment arrachée de Des Esseintes et la blessure de Guibert lors de sa fibroscopie cauchemardesque. Ailleurs dans son essai, Cixous écrit : « [...] chacun de nous tient sa blessure ouverte, comme une table pour le pauvre ou l'autre⁵¹ ». Dans cette perspective, il s'agira non pas d'asseoir des Esseintes et Guibert autour d'une table de café, mais plutôt de les allonger côte à côte sur une table queer d'examen ou de soin, une table, pour reconvoquer Ahmed, qui permet un contact inédit entre deux êtres, qui, normalement, ne devraient pas se rencontrer. La douleur inhérente à toute blessure ne fait pas que détruire le langage, elle peut aussi l'amener à s'entretenir dans et avec ce qui dépasse la matérialité du corps souffrant, à survivre au-delà de l'instant présent de son expérience.

49. Elaine Scarry (1985), *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, p. 4. Citation originale : « *Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned* ».

50. Hélène Cixous (2011), *Entretien de la blessure: Sur Jean Genet*, Paris, Galilée, p. 25.

51. *Ibid.*, p. 35.

Mises en obscène de la relation de soin

Dans *Cytomégalo*virus, Guibert écrit :

Il se crée, au moment de la souffrance intense exercée par le médecin sur le malade, curieusement, un sentiment d'amour et de respect que je crois réciproque. La souffrance a quelque chose de sacré. Le médecin qui a fait souffrir et le malade qui a souffert deviennent des sortes d'amis, de complices, mais il y a la pudeur. (CMV, 68)

Selon l'expérience guibertienne, la douleur ritualise la relation de soin, à l'aune d'une cruauté jamais gratuite ni infondée, mais dont la pudeur voile et dissimule les zones d'ombre. Ce sentiment paradoxal « d'amour et de respect » donne son souffle sensible à l'expérience relationnelle de la douleur et de la souffrance.

La cruauté du sentiment amoureux pourrait ainsi être qualifiée d'obscène, non pas dans le sens commun de ce « qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité⁵² », mais obscène parce que le sentiment d'amour rend l'expérience douloureuse, anachronique, en la ritualisant, en l'approfondissant. La mise en scène de la relation de soin, où la douleur fait naître l'amour entre le médecin et le malade, la décale du moment présent et d'une éthique de l'expérience. La douleur devient la force performative d'une « mise en obscène » de la relation de soin, qui décale l'expérience de la souffrance dans l'espace-temps. Pour Barthes, « [le] sentiment amoureux est démodé, mais ce démodé ne peut même pas être récupéré comme spectacle⁵³ », car « l'amour choit hors du temps intéressant ; aucun sens historique, polémique, ne peut lui être donné ; c'est en cela qu'il est obscène⁵⁴ ».

Dans la conception barthésienne, le sentiment amoureux se décale de l'actualité intéressante en ce qu'il rejette la transitivité d'une Histoire moderne pudique, qui avance sur un fil linéaire, chronologique et implacable. Le sentiment amoureux est obscène en ce qu'il est historiquement intransitif, dépourvu d'objet téléologique direct dans le déploiement linéaire du temps. Le sentiment amoureux rend l'Histoire sans but, sans point d'arrivée. Il dissout sa prétention transitive vers le Progrès. En cela, les obscénités anachroniques du sentiment amoureux et de la douleur résonnent. Toutes deux fonctionnent selon une intransitivité paradoxale similaire, qui émerge si l'on conjugue le

52. Première définition d'« obscène » : <https://www.cnrtl.fr/definition/obsc%C3%A8ne>.

53. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 210.

54. *Ibid.*

fragment de Barthes avec un propos de Scarry, qui affirme dans *The Body in Pain* que « [l]es philosophes contemporains nous ont habitués à la reconnaissance que nos états de conscience internes sont régulièrement accompagnés d'objets du monde extérieur, qu'il ne s'agit pas tant d'"avoir des sentiments" que d'avoir des sentiments pour quelqu'un ou quelque chose⁵⁵ [...] ».

Cependant, la douleur physique se distingue de toute sensation, de tout sentiment ou état de conscience, puisqu'elle « n'a aucun contenu référentiel⁵⁶ ». En effet, nous n'éprouvons jamais de la douleur « "pour" quoi que ce soit. C'est précisément en tant qu'elle n'a pas d'objet que, plus que tout autre phénomène, elle résiste à son objectification dans le langage⁵⁷ ». En croisant les propos de Barthes et Scarry, il devient possible de penser le sentiment amoureux et la douleur sur un même plan anachronique et queer, c'est-à-dire du point de vue de leur obscénité se mouvant à rebours non seulement de la pudeur, mais de l'Histoire, leur permettant ainsi de survivre malgré les tentatives de les expulser de l'actualité présente.

Pour Guibert, l'échange douloureux comme le sentiment amoureux ne sont cependant pas intransitifs. Au contraire, ils dynamisent les transitions vers l'Autre, les mouvements d'oscillation réciproque vers et entre les altérités. L'expérience guibertienne distend son corps – sensible comme textuel – suivant une complicité constante entre soi et l'Autre, et ce, même si ce dernier le blesse, le fait souffrir, ou menace de le tuer. En embrassant les mouvements de réciprocité et de complicité entre soi et l'Autre, Guibert redonne une « transitivity » à la douleur et au désir. Cette oscillation transitive constante, vers et par les altérités, ne cristallise jamais le corps guibertien dans une Histoire à la linéarité pudique. Au contraire, elle le garde en mouvement perpétuel dans l'impudique profondeur du Temps, dans l'interpénétration de ses anachronismes. Si l'on suit la conception de l'obscénité de Barthes, le corps souffrant et désirant de Guibert est obscène, car il est anachronique. Il se meut et s'émeut toujours en décalage du moment présent. Véritable force queer,

55. E. Scarry, *The Body in Pain*, op. cit., p. 5. Citation originale : « [c]ontemporary philosophers have habituated us to the recognition that our interior states of consciousness are regularly accompanied by objects in the external world, that we do not "have feelings" but have feelings for somebody or something [...] ».

56. Ibid. Citation originale : « has no referential content ».

57. Ibid. Citation originale : « for anything. It is precisely because it takes no object that it, more than any other phenomenon, resists objectification in language ».

son obscénité le garde toujours d'être en adéquation statique et éthique face au Temps. Conséquemment, le corps guibertien «choit hors du temps intéressant», pour reprendre l'expression de Barthes, non pas pour se taire et s'effacer, mais pour réapparaître ailleurs et autrement, pour survivre *queer*.

Une analyse comparative entre les « mises en obscène » de deux opérations subies par des Esseintes et Guibert permettrait de comprendre et de nuancer cette performativité anachronique du théâtre de la relation de soin, à la fois douloureux et désirant. En effet, l'arrachage brutal de la dent infectée de Des Esseintes par «Gatonax», «un mécanicien qui s'intitulait dentiste populaire» (AR, 126), semble entretenir plusieurs similitudes, mais aussi plusieurs différences, avec la première et violente fibroscopie subie par Guibert dans *Le Protocole compassionnel*, aux mains du docteur Domer, un médecin «au physique de sadique de film de nazis» (PC, 69) accompagné de son «commando des égorgeurs» (PC, 66). Durant ces deux opérations, les corps de Des Esseintes et de Guibert sont entraînés dans des devenirs-viande, aux mains de leurs soignants transformés en bourreaux. Sous l'égide de soins dentaires et de soins médicaux, les expériences de la douleur intenable se gravent dans les corps et dans la mémoire de Des Esseintes et de Guibert, deviennent vectrices de dérives anachroniques dans l'espace-temps.

Trois années avant sa réclusion esthétique à Fontenay, des Esseintes est happé de plein fouet, «au milieu d'une nuit, d'une abominable rage de dents» (AR, 125). La douleur qu'il ressent foudroie son corps d'une agitation physique et psychique extrême, frôlant le délire : «il se tamponnait la joue, butait contre les meubles, arpentait, semblable à un fou, sa chambre.» (AR, 125) La rage de dents dont souffre des Esseintes à cet instant, et dont le souvenir ressurgit dans sa mémoire par le goût du whisky au parfum de créosote, n'est pas un mal nouveau pour lui. Plutôt, il s'agit de la réactivation douloureuse d'«une molaire déjà plombée», et pour laquelle «aucune guérison n'était possible» (AR, 125). Cette survivance esthétique et queer de la douleur, en ce qu'elle réapparaît, depuis le passé, dans le présent de Des Esseintes à travers sa synesthésie, est engendrée par deux télescopages spatiotemporels qui s'emboîtent. En effet, la réminiscence gustative de Des Esseintes fait converger sa mémoire vers sa rage de dents nocturne d'il y a trois ans, et dont la survivance incorporée dévie à son tour vers celle d'une douleur passée de «molaire déjà plombée» (AR, 125).

De multiples mises en abîme spatiotemporelles se télescopent dans l'ouverture psychique créée par la blessure de la dent, et la douleur physique qu'elle engendre. En se rompant organiquement, le corps blessé de Des Esseintes accède à d'autres plans spatiaux et temporels, comme le faisait le chancre dans la bouche de Guibert, qui l'entraînait sur des abîmes scripturaux étourdissants. Le vertige s'empare de l'esthète souffrant. L'effroi de demeurer à jamais prisonnier de ces douleurs insupportables le gagne. Aux grands maux les grands moyens, pense peut-être des Esseintes en traversant cette nuit abominable, « [attendant], tout enfiévré, le jour, résolu à supporter les plus atroces des opérations, pourvu qu'elles missent fin à ses souffrances » (AR, 125).

Dans le cas de Guibert, ce n'est pas une douleur intolérable qui le conduit à subir sa fibroscopie cauchemardesque, d'ailleurs prescrite par le docteur Chandi, mais « un amaigrissement de douze kilos » (PC, 68) d'origine inexpliquée. De fait, Guibert a dû subir deux fibroscopies : la première, d'une extrême violence, pratiquée par un « apprenti affolé » (PC, 67) sous les ordres distants du docteur Domer ; la seconde, « exactement cinq mois plus tard, alors que [Guibert s'était] juré de ne plus jamais en faire » (PC, 72), laquelle fut « un enchantement » (PC, 72) qui passa « comme une lettre à la poste » (PC, 76). Les chapitres respectifs de ces deux fibroscopies antagoniques s'enchaînent dans *Le Protocole compassionnel*, exacerbant ainsi la violence de la première dans sa juxtaposition chronologique avec la seconde dans le roman. Cependant, ce qui attise la curiosité sur les plans temporel et scriptural de l'expérience traumatisante est le fait que Guibert, sous le choc de l'opération, est incapable d'écrire. Tout juste après sa fibroscopie et non sans rappeler les postulats de Scarry, qui disait que la douleur détruit activement le langage, Guibert soutient :

Chez moi, j'ouvris mon journal, et j'y écrivis : « Fibroscopie. » Rien d'autre, rien de plus, aucune explication, aucune description de l'examen et aucun commentaire sur ma souffrance, impossible d'aligner deux mots, le sifflet coupé, bouche bée. J'étais devenu incapable de raconter mon expérience. (PC, 71)

Le télescopage temporel de l'expérience de Guibert diffère de celui de Des Esseintes. Dans son cas, il ne s'agit pas d'une réapparition soudaine d'un traumatisme passé, survenant des années plus tard au gré d'une survivance synesthésique qui en réactive le souvenir. C'est l'acte d'écriture subséquent, à une date indéterminée, qui lui permet

de revivre son expérience, et de l'oublier dans un même geste. L'une des fonctions de l'écriture pour Guibert ne relève pas de la remémoration, mais plutôt d'un désir d'oublier, de délester la mémoire du poids de la douleur vécue par le corps. Il écrira le 25 septembre 1991, dans *Cytomégalo*virus, alors qu'il est hospitalisé à Béziers : « J'ai cru que je ne pourrais plus du tout écrire dans ce journal, par traumatisme, mais c'est la seule façon d'oublier » (CMV, 64). Le télescopage temporel de l'écriture guibertienne ne converge pas vers un passé qui ressurgit par la synesthésie, comme chez des Esseintes, il diverge plutôt dans une mise en abîme spatiotemporelle que creusent ensemble la douleur et le geste d'écriture. Écrire recrée l'expérience douloureuse dans l'abîme du temps, pour ensuite le refermer et y enfermer la douleur. Guibert écrit comme il creuse par anticipation son tombeau. Il enterre ses souvenirs traumatisants dans ses livres, fait correspondre le labeur de l'écrivain à celui d'un fossoyeur de douleurs, la littérature à une oubliette où enfermer ses malheurs.

Là où l'expérience douloureuse de Des Esseintes se télescopait dans deux temporalités dans sa psyché – sa survivance entraînant celle de la « molaire déjà plombée » (AR, 125) –, l'expérience douloureuse de Guibert, elle, opère autrement. Plutôt que de le soulager ou de trouver la cause de son amaigrissement de douze kilos, la fibroscopie frappe Guibert de mutisme. Plus tard, la résurgence de cette douleur, plutôt que d'arriver par une réminiscence causée par une sensation physique, survient au gré d'une écriture entremêlant onirisme glauque et anecdote quotidienne de ferme porcine. Le chapitre relatant la première fibroscopie débute ainsi : « La première fibroscopie avait été un vrai cauchemar : l'abattage du cochon à la campagne. Hôpital Rothschild, service de gastro-entérologie du professeur Bihou, salles de torture du rez-de-chaussée. » (PC, 66). L'expérience de la douleur intenable ne revient pas à Guibert par son corps sensible, elle le quitte au moment du geste d'écriture par lequel il devient non plus la victime du traumatisme, mais son personnage survivant dans le contrepoint anachronique du réel. Par l'acte d'écriture, il décale l'espace-temps de l'expérience douloureuse de son corps, en fait un théâtre anachronique de la cruauté, où se (re)joue la scène d'un cauchemar grotesque. L'écriture guibertienne s'approprie l'expérience douloureuse et l'expulse en même temps. C'est en cela qu'elle met la douleur en obscène : elle la rend anachronique et, de ce fait, plus supportable au présent. L'impudeur créatrice de Guibert

lui permet de faire choir sa douleur « hors du temps », et ainsi de lui survivre esthétiquement.

Dès leur abord par des Esseintes et Guibert, la maison de Gatonax et l'hôpital Rothschild semblent habités par des survivances de cris de douleur et de souffrance y ayant résonné bien avant que les esthètes n'y arrivent. Devant la maison de Gatonax, une « transe horrible » (AR, 126) afflige soudainement des Esseintes tandis qu'il observe, en se tamponnant la joue devant la vitrine, les « deux petites armoires vitrées où des dents de pâte étaient soigneusement alignées dans des gencives de cire rose, reliées entre elles par des ressorts mécaniques de laiton » (AR, 126). Ces dents de pâte transcendent les artefacts publicitaires inertes et sans vie, et présagent en fait du supplice inhumain qui bestialisera bientôt des Esseintes. Malgré cet horrible pressentiment, sa douleur intenable force des Esseintes à l'ascension de l'« escalier obscur » (AR, 126) qui doit le mener « devant une porte où une plaque d'émail [répète], inscrit avec des lettres d'un bleu céleste, le nom de l'enseigne » (AR, 126). Cependant, ce n'est pas au paradis du soin que des Esseintes entre après avoir gravi les escaliers de ténèbres, mais dans un enfer s'enflammant sitôt qu'il signale sa présence aux gens l'habitant :

Il avait tiré la sonnette, puis, épouvanté par les larges crachats rouges qu'il apercevait collés sur les marches, il fit volte-face, résolu à souffrir des dents, toute sa vie, quand un cri déchirant perça les cloisons, emplît la cage de l'escalier, le cloua d'horreur, sur place, en même temps qu'une porte s'ouvrit et qu'une vieille femme le pria d'entrer. (AR, 126)

Crachats sanguinolents sur les marches, cris de souffrance, tentatives de fuir le cadre de ce lieu de torture... Autant de signes visibles et audibles pour des Esseintes, de présages sensibles de la douleur extrême que Gatonax lui infligera. De son côté, lorsque Guibert met les pieds dans le « service du professeur Bihou » (PC, 66), entre les murs de l'hôpital Rothschild où le docteur Domer pratique ses fibroscopies, d'autres rumeurs suspectes, mais silencieuses et invisibles celles-là, assaillent son intuition :

Au guichet on vous regarde avec apitoiement quand vous venez pour une fibro, les secrétaires savent de quoi il retourne, derrière les portes elles ont entendu les hoquets, les cris de protestation, les crises d'étouffement, de larmes ou de nerfs, les vomissements, les déglutitions syncopées, les spasmes. Dans la salle d'attente, une jeune femme demande si ça fait mal. « Non, ce n'est pas douloureux, a-t-on coutume et l'ordre de répondre parmi les infirmières, mais c'est un peu désagréable. » Un peu, tu parles,

c'est atrocement douloureux, oui, c'est insupportable, c'est le cauchemar, la violence de cet examen fait immédiatement surgir la nécessité du suicide. (PC, 66-67)

Comme il en a été question plus tôt, le corps guibertien attire les douleurs d'autrui, lesquelles agissent comme des présages de celles qui seront un jour les siennes, ou des survivances de douleurs passées ressurgissant dans son présent. Le rapport de Guibert à la douleur opère en cela sur le mode d'une altérité anachronique. Elle n'a pas à lui appartenir au présent pour l'affecter, pour agir sur son corps et sur son écriture. Dans une entrée de son journal d'hospitalisation datée du 20 septembre 1991, Guibert écrit : « Les hurlements du voisin. Ou il est très douillet, ou c'est très douloureux. Je penche malheureusement pour la deuxième hypothèse. Peut-être bientôt c'est moi qui crierai. » (CMV, 23)

Les corps sensibles de Des Esseintes et de Guibert deviennent ainsi des lieux non pas seulement de sensations, mais de pressentiments : tous deux semblent dotés du pouvoir de pressentir, ou encore de revivre à rebours, des sensations appartenant à d'autres corps que les leurs, et dont les expériences ont eu lieu, ou non, dans d'autres spatiotemporalités.

Les « soignants » infligeant des sévices aux esthètes sous couvert de soins dentaires et médicaux, semblent s'inscrire dans une lignée iconique de bourreaux. En effet, « Gatona » apparaît aux yeux de Des Esseintes comme « un terrible grenadier, vêtu d'une redingote et d'un pantalon noirs, en bois » (AR, 126). Guibert décrit quant à lui le docteur Domer comme ayant un « physique de sadique de film de nazis » (PC, 69), tandis que le groupe d'apprentis médecins sous ses ordres forme sous sa plume un « commando des égorgeurs de cochons » (PC, 70). Dans les deux scènes, ce n'est pas le sarrau qui fait le soignant, mais plutôt le képi, la redingote, la grenade. Même si le narrateur Guibert se garde d'y voir une métonymie de la vraie vie – « Je ne dis pas que le docteur Domer, malgré son physique de sadique de film de nazis, ne soit pas un homme bon, je ne peux pas savoir [...] » (PC, 69), – les allures physiques des soignants évoquent néanmoins, aux yeux de Des Esseintes et du narrateur Guibert, la violence du front, des survivances incorporées des champs de bataille passés. Les corps des « soignants » font survivre en silence les bruits éteints des corps se déchiquetant sous les grenades, dans le cas de Des Esseintes, ou encore la cruauté indicible des charniers de la Shoah, dans le cas de Guibert. Certes, les personnages de Gatona

et du docteur Domer sont décrits de manière très outrée, presque caricaturale dans leurs habits de bourreaux sanguinaires. Cela semble avoir un double effet sur l'esthétique scénique qui décale la violence des gestes posés et l'apparence des soignants-bourreaux dans une certaine ironisation. Conséquemment, les textes se gardent de fixer le sens des scènes. Ils les maintiennent dans une ambivalence oscillante entre un effet d'incorporation de leur cruauté et celui d'une mise à distance grâce à l'ironie.

Cependant, l'inquiétude et la cruauté inhérentes à ces deux scènes opératoires vont toujours croissant. Aucune parole de la part des soignants n'annonce ni n'explique aux patients ce qui va se passer, ce qui exacerbe leur angoisse. On les garde dans l'appréhension affligeante de l'inconnu. Tandis que des Esseintes tentait de rapporter à Gatonax que sa molaire était déjà plombée et sans doute perdue, l'«homme avait immédiatement supprimé ces explications, en lui enfonçant un index énorme dans la bouche ; puis, tout en grommelant sous ses moustaches vernies, en crocs, il avait pris un instrument sur une table» (AR, 127). Le corps de Des Esseintes n'est pas digne d'intérêt pour Gatonax, tandis que du côté de Guibert aussi, la préparation de la fibroscopie s'effectue sans explication de la procédure. Seules quelques paroles évasives de l'infirmière tentent de le reconforter :

«Détendez-vous, [...], ouvrez la bouche et tirez la langue, je vais vous mettre quelques gouttes de Valium, c'est mauvais au goût, c'est très amer vous allez voir, mais c'est ce qui est le plus désagréable dans l'examen, après, tout se passera bien, vous verrez, je reviens tout de suite.» (PC, 67)

Les cadres théâtraux de la maison de Gatonax et du «service de gastro-entérologie du professeur Bihou», où le docteur Domer pratique à Rothschild, transmettent dès leur abord de sombres pressentiments à des Esseintes et Guibert. À ces funestes pressentiments s'ajoute la confusion des sensations de Des Esseintes : «Ses sensations devenaient, dès ce moment, confuses» (AR, 127) ; et l'angoisse persistante de Guibert : «Je ne sens pas mon angoisse partir» (PC, 67) ; et ce, malgré les réassurances, feintes, de l'infirmière. Le théâtre de la relation de soin devient cruel en ce qu'il ne tente pas de stabiliser, de rendre plus claires et prévisibles les opérations qui s'ensuivront.

La confusion sensorielle et l'angoisse phobique croissante, que ni le silence de Gatonax ni le mensonge de l'infirmière n'apaisent, mettent en obscène de la relation de soin. Les corps de Des Esseintes et de Guibert

n'y sont plus des sujets actants, mais des objets passifs à la merci d'une conception qui bestialise et réifie les corps douloureux, les transpose dans la cruauté de l'abattage sanglant d'une bête, ou encore d'actes de torture et d'humiliation dignes des plus abjects totalitarismes. Voici comment débute la scène de l'arrachage de dent de Des Esseintes :

Alors, la grande scène avait commencé. Cramponné aux bras du fauteuil, des Esseintes avait senti, dans la joue, du froid, puis ses yeux avaient vu trente-six chandelles et il s'était mis, souffrant des douleurs inouïes, à battre des pieds et à bêler ainsi qu'une bête qu'on assassine. (AR, 127)

Le corps douloureux se transforme, entre les mains de Gatonax, en « bête qu'on assassine ». En outrepassant les limites du tolérable, son corps humain devient animal, il se bestialise comme celui de Guibert, couché avec sa bavette sur le côté, alors que les rideaux s'ouvrent sur sa « grande scène » à lui :

Aussitôt la porte s'ouvre, et le commando des égorgeurs entre en scène et se jette sur moi. L'infirmière me dit, en me tenant une poire avec un vaporisateur : « Je vous ai anesthésié avec ça, non ? » Je réponds : « Non. — Ah, j'ai oublié, ça ne fait rien, ouvrez la bouche, ouvrez bien. » Elle me vaporise quelques jets de Xylocaïne au fond de la gorge, et aussitôt un apprenti affolé, auquel le docteur Domer donne des ordres à distance, une grimace de dégoût sur le visage, me bourre la bouche avec ce gros tuyau noir et force le passage de la luette pour le pousser à l'intérieur. (PC, 67)

Des Esseintes et Guibert subissent « à froid » une pénétration brutale de leur bouche, le premier par le bras de Gatonax et le second par le « gros tuyau noir » ; une pénétration qui déchire leurs frontières organiques. Les corps douloureux des esthètes s'animalisent entre les mains de leurs soignants-bourreaux et, dans les deux cas, les « outils » utilisés par Gatonax et par « l'apprenti affolé » – respectivement le « davier » et le « gros tuyau noir » – deviennent les objets par lesquels l'humanité est arrachée des corps. Voici comment se poursuit « la grande scène » de Des Esseintes :

Un craquement s'était fait entendre, la molaire se cassait, en venant ; il lui avait alors semblé qu'on lui arrachait la tête, qu'on lui fracassait le crâne ; il avait perdu la raison, avait hurlé de toutes ses forces, s'était furieusement défendu contre l'homme qui se ruait de nouveau sur lui comme s'il voulait lui entrer son bras jusqu'au fond du ventre, s'était brusquement reculé d'un pas, *et levant le corps attaché à la mâchoire* [je souligne], l'avait laissé brutalement retomber, sur le derrière, dans le fauteuil, tandis que, debout, emplissant la fenêtre, il soufflait, brandissant au bout de son davier, une dent bleue où pendait du rouge ! (AR, 127)

À mesure que le corps de Des Esseintes est foré, sa molaire plombée, en se cassant, devient la métonymie du corps supplicié tout entier. L'arrachage de dent à froid devient décapitation, fracas du crâne et perte de raison. Le processus clinique et scriptural renverse le rapport causal entre le corps douloureux et la source de sa douleur. Ce n'est plus la dent pourrie que Gatonax arrache de la mâchoire de Des Esseintes, c'est son corps métamorphosé en bête qu'il arrache de la dent, à son tour transformée en son trophée de charlatan. Le corps de Des Esseintes est mis en obscène en ce qu'il choisit hors du temps de l'expérience, mais aussi de son humanité. Ce n'est plus la douleur qui déshumanise son corps, mais plutôt la relation humaine de soin qui, en voulant éradiquer la source de la douleur, éradique l'humanité du corps au complet.

La « grande scène » de Guibert entraîne aussi son corps dans un processus brutal de déshumanisation.

J'étouffe, je ne supporte pas ce tuyau dont on bourre ma trachée jusqu'à ce qu'il arrive dans l'estomac, j'ai des spasmes, des contractions, des hoquets, je veux le rejeter, le cracher, le vomir, je bave, je gémis. L'idée du suicide revient, et celle de l'humiliation physique la plus absolue, la plus définitive. J'arrache d'un seul coup le tuyau de plusieurs mètres qu'on a fourré jusqu'au fond de mon ventre et je le jette par terre. C'est à ce moment-là que j'ai dû me blesser, ce qui m'empêche maintenant de déglutir toute nourriture solide. (PC, 67-68)

La fibroscopie de Guibert par le docteur Domer et son « commando des égorgeurs de cochons » devient un pharmakon, un remède empoisonné basculant du côté du poison. L'ambivalence du soin que Guibert présentait avant l'opération, même si son angoisse grandissait, fait place à une brutalité clouant son corps sur la table d'examen, menaçant de le tuer sur place. Alors que Gatonax brandissait dans les airs la dent pourrie arrachée à Des Esseintes, après avoir laissé son corps inhumain retomber sur son fauteuil, Guibert, suffoquant, arrache le tuyau de son ventre dans un ultime effort de sauvegarde de son humanité.

L'arrachage de la dent de Des Esseintes et la fibroscopie de Guibert entraînent leurs corps dans l'expérience de la douleur intenable. La cruauté des opérations, par l'humiliation et le processus de bestialisation qu'elle entraîne, fait choir leurs corps hors de leur humanité et du temps, les réduit à des matériaux animaux forcenés : des corps bestiaux à décapiter, à pénétrer, à fracasser, à arracher, à poinçonner, à laisser retomber inertes... Des Esseintes et Guibert expérimentent les « circuits » de désobjectivation, de déshumanisation et de désidentification

dans lesquels les corps malades sont souvent lancés. Foucault parlera à Guibert de ces « circuits », alors qu'il est hospitalisé, sept années avant lui, pour traiter les maladies opportunistes d'un sida qu'il aura tu jusqu'à la fin. Guibert rapporte ainsi les paroles de Foucault, à travers le personnage de Muzil dans *À l'Ami*:

Muzil passa une matinée à l'hôpital pour faire des examens, il me raconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité. (AA, 32)

Muzil décrit ici parfaitement les circuits sur lesquels les corps de Des Esseintes et de Guibert sont lancés. Même si un siècle les sépare, les processus de perte – ou d'arrachage – de l'identité et de l'histoire des corps deviennent des opérations anachroniques et intemporelles, des mises en obscène en tant que chutes hors de l'humanité et du temps présent. Dans les « grandes scènes » de l'arrachage de dent et de la fibroscopie, des Esseintes devient une « bête qu'on assassine » et Guibert un « cochon » qu'on égorge vif à la campagne. Ces opérations ne leur arrachent pas leurs maux, mais leur dignité, ce qui rend leur corps « humain ». Gatonax n'a aucun intérêt pour des Esseintes en tant qu'humain, tandis que le docteur Domer, lui, met doublement à distance le corps guibertien, son « intérêt » en tant qu'être humain. En effet, durant la fibroscopie, les positions corporelles et spatiotemporelles réciproques de Domer et Guibert ne cessent de s'éloigner l'une de l'autre. Le docteur Domer démultiplie et télescope les mises en obscène du corps guibertien, et le narrateur d'écrire :

Pour le docteur Domer, je n'étais qu'un petit pédé infecté de plus, qui allait de toute façon crever, et qui lui faisait perdre son temps. Il faisait d'une pierre deux coups : il réalisait la fibroscopie, pour quoi il touchait des honoraires à l'hôpital, mais il ne la faisait pas lui-même, puisque j'étais personne, pour ne pas en avoir les inconvénients, n'en recevoir ni les hoquets ni les éclaboussures des éructations, et il enseignait en même temps son métier à un débutant maladroit, paniqué et horrifié par ma souffrance. (PC 68-69)

La bestialisation, voire l'annihilation de Guibert par Domer – « puisque j'étais personne » – légitime aux yeux de ce dernier la chute de son corps hors de l'espace-temps de la relation humaine de soin. En effet, le docteur Domer « avait regardé à l'œilleton, à distance » (PC, 69) la

scène brutale de la fibroscopie, effectuée sous ses ordres par le « débutant maladroit, paniqué et horrifié par [la] souffrance » du patient. En agissant ainsi, le médecin se positionne en porte-à-faux radical de ce qu'écrira Guibert dans *Cytomégalo*virus, cité en entrée de section : « Il se crée, au moment de la souffrance intense exercée par le médecin sur le malade, curieusement, un sentiment d'amour et de respect que je crois réciproque » (CMV, 68).

Dans la scène de la fibroscopie, le médecin et le malade ne sont en relation ni physique ni psychique, et de surcroît leurs corps n'existent même pas dans la même dimension spatiotemporelle. Pour Domer, le corps guibertien est littéralement une perte de temps : non pas un corps humain à sauver, mais du temps perdu à regretter, un corps à mépriser. Le corps guibertien n'est plus humain, il est un anachronisme obscène qui excède, dans tous les sens du terme, les limites de la scène de la relation de soin.

Mais [le docteur Domer] était excédé par ma souffrance, lassé au dernier degré et dégoûté par cette douleur à laquelle il n'en finissait pas d'assister, puisqu'elle était son travail, à ce moment il perdait toute sensibilité, et il regrettait avec amertume le cheminement entier de son existence. (PC, 69)

Ce que Domer désire aux yeux de Guibert n'est pas de le sauver, de le garder parmi « ses » vivants, mais de le voir disparaître hors de « son » espace-temps. Le corps de Guibert devient une obscénité poussée à son paroxysme, face à laquelle le médecin « ne pronon[ce] aucune de ces paroles de réconfort dont [il avait] ultra besoin, il ne disait pas : "Tout va bien, le plus dur est passé, respirez bien, c'est bientôt fini" » (PC, 69). La position et le silence du docteur gardent le corps guibertien dans la violence de son anachronisme : celui d'un anonyme « petit pédé infecté de plus », au sujet duquel le « temps intéressant » n'a littéralement rien à voir, ni à dire, ni à faire.

Le dénouement des mises en obscène des corps souffrants n'est pas le même chez des Esseintes et Guibert. Sur le plan spatiotemporel de leur post-traumatisme, des Esseintes n'en a plus aucune conscience dès sa sortie de chez Gatonax – « [...] il s'était retrouvé, dans la rue, joyeux, rajeuni de dix ans, s'intéressant aux moindres choses » (AR, 127) –, jusqu'à ce que le goût amer de créosote réactive l'expérience trois ans plus tard. Guibert, quant à lui, sait que son expérience traumatisante survivra en lui, et qu'elle brisera un jour le silence de ses sensations et de ses souvenirs.

[Docteur Domer] disparut avec l'ensemble du commando des égorgeurs de cochons par la porte où ils étaient entrés, me laissant seul sur la table couverte de papier dans la grande salle vide. C'était fini, je n'avais plus mal, je pouvais dire que c'était derrière moi, mais je savais à quel point cet examen tel qu'il s'était déroulé avait pu me traumatiser. (PC, 70)

Cette conscience immédiate du traumatisme injecte une angoisse dans le corps de Guibert qui, peu à peu, sombre dans le mutisme. La douleur intenable pousse le corps guibertien au-delà des limites d'un espace-temps « humain », le pousse aussi dans la bouche béante d'un silence d'autant plus cruel qu'il n'est pas celui de l'oubli. À l'instar du livre *À l'Ami*, l'expérience de la douleur intenable referme sa mise en abîme sur le corps guibertien, mais seulement pour un certain temps. « La mise en abîme de mon livre se referme sur moi » (AA, 284), écrit le narrateur à la toute fin d'*À l'Ami*. « La mise en abîme de ma douleur se referme sur moi, mais elle se rouvrira », aurait-il pu écrire après la fibroscopie. Les mises en obscène des corps souffrants de Des Esseintes et de Guibert auraient ce point en commun : celui d'agir comme des expériences incorporées de survivance esthétique, car si les corps sont expulsés, un temps, de l'humanité et du temps présent par l'expérience de la douleur intenable, cette expulsion n'est pas définitive. Tôt ou tard, l'expérience passée renaîtra de ses cendres silencieuses dans l'espace-temps présent : elle survivra de manière décalée et son obscénité, queer et anachronique, reviendra frapper aux portes sensibles des corps et des langages.

Du corps souffrant au corps dansant

L'hypersensibilité, la douleur et le désir sont des phénomènes d'une grande importance dans les expériences de Des Esseintes et de Guibert. En mettant en tension comparative différentes singularités de leurs corps au-delà des seuls cadres nosographiques et médicocientifiques de la syphilis et du sida, il devient possible de comprendre comment le caractère exceptionnel de leur physionomie et de leur physiologie respective impacte directement leurs rapports à eux-mêmes, aux autres, aux langages, au monde et au temps.

De même, une approche heuristique dansante, prenant ici la forme d'un pas de deux entre les esthètes, aura permis à leurs corps de bouger l'un par rapport à l'autre, mais aussi de (re)mettre en mouvement les savoirs à leur sujet. Les corps queers de Des Esseintes et de Guibert

ne sont pas des « représentations » littéraires fixes, mais des matériaux expérimentaux spectaculaires, dont l'esthétique conflue dans et diverge depuis les particularités de leur anatomie, de leurs sensations et de leurs sentiments. En cela, les corps des esthètes ne sont pas des artefacts anatomiques inertes à disséquer, mais des œuvres dynamiques dont il s'agit de ressentir le fonctionnement de l'intérieur d'elles, pour ensuite en déployer, hors d'elles, des tensions à la fois attractives et répulsives. Les corps queers du duc des Esseintes et du narrateur Guibert sont faits d'une matière en mouvement, qui les rend aptes à survivre au-delà du cadre de leurs représentations, de leurs douleurs ou de leur mort effective. La matière queer de leurs corps les anime de sensations et d'émotions qui ne les cristallisent pas dans une unité propre à une seule époque, mais qui diffractent plutôt leur unicité dans moult espaces-temps différents.

Dans *Ces corps qui comptent*, Butler écrit, au sujet de la temporalisation transformative et dynamique de la matière, qu'« [a]ussi bien en latin qu'en grec, la matière (*materia* et *hylè*) [...] est toujours en un certain sens temporalisée⁵⁸ ». La philosophe soutient que « [cela] est vrai aussi chez Marx, où la "matière" est comprise comme un principe de transformation, qui suppose et induit un futur [...], qui inaugure et informe le développement d'un organisme ou d'un objet⁵⁹ ». Elle syntonise enfin la pensée aristotélicienne, pour qui « la matière est puissance [*dynamēos*], alors que la forme est réalisation⁶⁰ ».

Dans ces perspectives, il s'agit de ne pas faire de la temporalisation un synonyme de stricte contextualisation, mais plutôt un principe de transformation dynamique des corps non seulement dans leur présent, mais aussi dans les brèches anachroniques que leurs singularités ouvrent à leurs sensations et leur sensibilité, leur permettant de voyager d'un espace-temps à un autre. Les corps queers des esthètes ne les temporalisent pas dans leur actualité. Au contraire, leurs caractéristiques singulières tendent à les décontextualiser, à les rendre aussi exceptionnels qu'anachroniques, à la fois hors normes et hors du temps.

L'analyse croisée de deux scènes brutales de « soin », en l'occurrence l'arrachage de dent de Jean des Esseintes par Gatonax et la violente fibroscopie de Guibert par le docteur Domer, aura permis d'explorer

58. J. Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 43-44.

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

différentes mises en obscène des corps. À travers les expériences des esthètes aux mains de leurs soignants bourreaux, la mise en obscène est devenue cette force performative par laquelle on tente de pousser les corps queers hors de leur humanité, mais aussi hors du temps intéressant de l'Histoire, suivant Barthes.

Ainsi, les mises en obscène des corps de Des Esseintes et du narrateur Guibert se rapprocheraient des tentatives d'«occulturation», suivant l'expression de Chambers abordée en introduction, en tant qu'expulsion des corps souffrants de la culture contemporaine refusant de les voir en face. Plus qu'un jeu de mots pointant le caractère abject ou choquant de leurs opérations respectives, les mises en obscène des corps de Jean des Esseintes et du narrateur Guibert visent à exprimer en quoi ils sont cruellement poussés non seulement hors de la bienséance éthique du soin, mais aussi hors de l'humanité et du Temps. Les mises en obscène des corps sont des processus les rendant à la fois inhumains et anachroniques, telles des bêtes n'appartenant plus au présent, du bétail inintéressant, voire déjà mort aux yeux cruels et pudiques de l'Histoire.

Enfin, par ces différents mouvements analytiques, le devenir-queer des corps des esthètes est apparu non pas comme un état d'être *a priori*, et qui fonde leur identité, mais comme de constants processus de différenciation relationnelle de soi par rapport à soi, aux autres, aux langages, au monde et au temps. Suivant les expériences des corps singuliers du duc des Esseintes et du narrateur Guibert, les devenirs-queers semblent en effet agir comme des processus transformatifs dynamiques, et dont la temporalisation n'est pas synonyme d'une identification dans un contexte présent, mais plutôt de perpétuels mouvements de devenirs-autres, intemporelles danses de devenirs-anachroniques.

CHAPITRE IV

Décors et fenêtres hétérotopiques : théâtres de survivances queers

Dans le court essai tiré de sa conférence *Les Hétérotopies*, prononcée le 14 mars 1967 au Cercle d'études architecturales de Paris, Foucault soutient que ces « espaces absolument autres¹ » étaient au XIX^e siècle « en général réservés aux individus “en crise biologique”² ». Cependant, on ne considérait pas la crise biologique affligeant ces individus comme étant fermée sur leurs corps atteints. On croyait les crises dotées d'un pouvoir de contagion, de surcroît lorsqu'elles étaient le fruit d'une « déviance » sexuelle, à l'instar de la syphilis et de sa force entropique. Conséquemment, le XIX^e siècle entreprend de pousser les hétérotopies biologiques de crise vers les périphéries des villes, à les faire dévier vers ses marges littérales, telles les déviances non seulement physiques, mais morales des individus qu'elles hébergeaient. Foucault analyse que les hétérotopies biologiques de crise « disparaissent de plus en plus, et sont remplacées par des hétérotopies de déviation³ ». Ces lieux, à la fois marginaux et des marges, « sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée⁴ ».

Ces hétérotopies de déviation, au nombre desquelles figuraient les maisons de prostitution et les cimetières, étaient poussées hors des limites de la ville parce qu'on voyait leurs occupant-e-s, mort-e-s ou vivant-e-s, comme des vecteurs de contagion à la fois sexuelle et mortelle. Des corps dont les déviances hors des normes – de la vie sexuelle comme de la vie

1. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 25.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

tout court – étaient contagieuses. Au même titre que les prostituées, les cadavres étaient ainsi considérés comme potentiellement contagieux, et les maisons closes et les cimetières les accueillant étaient expulsés des frontières urbaines, comme si ces lieux étaient des « centre[s] et [des lieux] d’infection et, en quelque sorte, de contagion de la mort⁵ ».

Dans *À Rebours*, à n’en pas douter, des Esseintes est un individu vivant de multiples crises : « crise de la chair » (AR, 133), « crise de névrose » (AR, 186), « crises célestes ou maudites » (AR, 195), etc. Cependant, des Esseintes embrasse les pouvoirs expérimentaux et performatifs de ses crises. La contagion qu’il redoute n’est pas celle des déviances, mais plutôt celle de « l’incessant déluge de la sottise humaine » (AR, 77). En quittant Paris pour se réfugier dans l’hétérotopie de crise de Fontenay, située dans « les environs de la capitale [...] en haut de Fontenay-aux-Roses, dans un endroit écarté, sans voisins, près du fort » (AR, 79), des Esseintes renverse le présupposé dix-neuviémiste faisant de la déviance le mal du siècle à fuir et duquel se protéger. Pour l’esthète queer, la ville saine et ses habitants normaux sont précisément les fléaux fin-de-siècle dont il faut se tenir loin, dont il faut s’extraire pour éviter la contamination d’une sottise aussi vile que virale. Pour des Esseintes, Fontenay devient ainsi une hétérotopie de crise paradoxale, puisqu’elle n’a pas pour but de guérir la crise et ses déviations, mais plutôt de les cultiver, d’optimiser leurs potentiels queers de détournement de l’ordre des choses, de galvaniser les possibilités de se recréer à volonté dans leurs survivances esthétiques contagieuses.

Au courant des XIX^e et XX^e siècles, Foucault analyse aussi un certain processus de « surdétermination de l’hétérotopie⁶ », c’est-à-dire d’une exacerbation de son altérité spatiale par l’altérité des individus qui la peuplent. Le philosophe mentionne à juste titre « les cimetières pour tuberculeux⁷ », dont on croyait les cadavres d’autant plus dangereux qu’ils étaient morts d’un fléau contagieux. Ainsi, on considérerait en quelque sorte la contagion comme une puissance survivante, c’est-à-dire une puissance dont la propagation se poursuit bien au-delà du terme de la mort. Cette volonté d’expulser les individus déviants et malades des limites de la cité a certes ressurgi, d’une fin de siècle à l’autre, à la faveur de la crise du sida. Rappelons-nous la volonté de l’extrême droite fran-

5. *Ibid.*, p. 28.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

caise de construire des « sidatoriums » où les séropositifs et les sidéens pourraient être isolés et confinés⁸. Même si ces établissements n'ont pas vu le jour comme tel, il n'en demeure pas moins que les espaces censés accueillir les séropositifs et les sidéens, au plus fort de la crise, n'ont pas été établis en plein cœur des villes. À plus d'un titre, on a fait de ces espaces des hétérotopies de crise situées en périphérie des zones habitées et habitables, des endroits isolés, aux confins géographiques et temporels de l'hospitalité. Par exemple, le pavillon Chantemesse de l'Hôpital Claude-Bernard, où Guibert doit se rendre dans un chapitre d'*À l'Ami* pour des prises de sang, se présentera à ses sens comme un « hôpital fantôme du bout du monde » (AA, 53), une hétérotopie de crise expulsée, avec ses patient·e·s et soignant·e·s, en dehors des limites de la vie comme de la ville.

Cependant, les hétérotopies de crise, même si elles tendent à isoler littéralement les lieux et les individus qui y passent ou y résident, ne sont pas des espaces unidimensionnels et fermés sur eux-mêmes. Au contraire, ils sont des lieux où convergent des éléments disparates en tous genres et, suivant Foucault, « [e]n général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles⁹ ». Il y aurait donc une certaine dimension queer aux hétérotopies, car elles sont distendues par plusieurs espaces qui entrent en contradiction, leur permettant de ne pas être des lieux fixes et fermés, mais constamment mouvants et ouverts aux différences spatiales qui les fondent en s'y juxtaposant. Le théâtre ferait partie de ces lieux où confluent et se superposent des espaces aussi divers que divergents, lesquels à leur tour se décalent dans les abîmes de « découpages singuliers du temps¹⁰ ». Ainsi, les altérités spatiales des hétérotopies se conjugueraient aux altérités temporelles des hétérochronies, formant ensemble des « contre-espaces-temps » queers de la réalité et de l'actualité : des « hétérochronotopies » agissant comme « la contestation de tous les autres [espaces-temps]¹¹ ».

Cette contestation spatiotemporelle des hétérochronotopies performerait de deux manières principales, selon Foucault, lesquelles étonnamment ne semblent pas sans rappeler l'expérience de Des Esseintes

8. J.-P. Boulé, *HIV Stories*, op. cit. p. 9.

9. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 28-29.

10. *Ibid.*, p. 30.

11. *Ibid.*, p. 33.

à Fontenay, d'une part, et celle de Guibert à Claude-Bernard d'autre part. En effet, l'une des deux méthodes de contestation des hétérochronotopies implique de « cré[er] réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon¹² », ce qui n'est pas sans résonner avec le projet de Des Esseintes, qui rêve de faire de Fontenay « une thébaïde raffinée, [...] un désert confortable, [...] une arche immobile et tiède » (AR, 77), et dont « le désordre [serait] apprêté » (AR, 4). Le désordre de l'hétérochronotopie de Fontenay serait en quelque sorte quintessencié. Son aménagement ne serait pas anarchique, mais profondément raisonné et, paradoxalement, cela le rendrait d'autant plus apte à faire exploser la raison de son ermite esthète. La seconde méthode de contestation spatiotemporelle des hétérochronotopies apparaîtrait « en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion¹³ », ce qui n'est pas sans évoquer la déroute étourdissante et confondante dans laquelle les sensations et l'entendement de Guibert seront entraînés, lors de sa visite à Claude-Bernard. En effet, lors de cette visite chaotique, le narrateur expérimentera des sensations et des visions qui mettront à mal son orientation spatiotemporelle. Il doutera d'être dans la réalité ou plutôt dans les dérives d'un cauchemar, ou encore d'être en train d'errer dans les survivances de ses souvenirs d'une visite passée au camp de concentration de Dachau. À la dérive vers et dans l'hétérotopie de crise de Claude-Bernard, Guibert perdra ses repères à la fois sensoriels et spatiotemporels : le lieu déclenchera en lui un processus de survivance esthétique inquiétant, queer, faisant dévier ses perceptions présentes dans des théâtres à la fois passés et virtuels.

Dans les deux prochaines sections seront menées des analyses des processus de détournements, de déviations et de survivances expérimentés par des Esseintes à Fontenay, et par Guibert à Claude-Bernard. Nous explorerons comment les expériences des esthètes font de ces deux lieux – même si le premier est imaginaire et le second réel – des hétérochronotopies de crise où les sens comme les espaces-temps dévient et s'entrecontestent. Explicitant le désordre apprêté de Fontenay et celui de l'hôpital Claude-Bernard laissé à l'abandon, nous verrons comment ces lieux distendent les corps et les décors dans des sentiments et spatiotemporalités contradictoires, faisant ressurgir des sensations et

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

des souvenirs passés en survivances, dans le tourbillon d'un présent vacillant à flanc d'illusion. Ce faisant, nous nous interrogerons, à savoir si Fontenay et Claude-Bernard, dont les expériences (in)hospitalières appellent en quelque sorte à forer des trous dans les décors, à créer de nouvelles « régions de passage¹⁴ » par lesquelles passer d'un monde et d'une époque à l'autre, à survivre dans les contrepoints esthétiques et anachroniques du présent, permettent ensemble de penser les performativités des espaces-temps queers.

Fontenay : un cloître artificiel pour une « crise de la chair »

Tandis que sa névrose et sa misanthropie rongent ses dernières énergies vitales, des Esseintes voit dans l'artifice, dont l'étymologique renvoie au terme latin *artificium* signifiant « métier, état¹⁵ », une façon de reprendre un contrôle sur son corps à la dérive. Grâce à l'artifice, des Esseintes espère transformer son mal en métier, sa névrose en vocation à embrasser. L'artifice devient pour lui une voie non pas rationnelle, mais spirituelle, par laquelle fuir la cruauté de ses douleurs terrestres.

Ainsi ses tendances vers l'artifice, ses besoins d'excentricité, n'étaient-ils pas, en somme, des résultats d'études précieuses, de raffinements extraterrestres, de spéculations quasi théologiques ; c'étaient, au fond, des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les Écritures. (AR, 160)

Tel un aspirant voyant répondant à l'appel rimbaldien de mettre le cap vers un monde inconnu, des Esseintes transforme ses pulsions de mort – mort qu'il est d'ailleurs incapable de se donner au début d'*À Rebours*, « [...] implorant une fin que la lâcheté de sa chair l'empêchait d'atteindre. » (AR, 78) –, en les faisant dévier du côté d'un « goût de l'infini », lequel ouvrirait les portes d'un au-delà de la maladie, de la douleur et du désespoir. À ce titre, des Esseintes s'inscrit de nouveau dans les chemins ouverts par Baudelaire – et plus tard poursuivis par Rimbaud –, dans « Le Goût de l'infini » tel que le poète le conceptualise dans ses *Paradis artificiels*, et plus précisément dans son « Poème du Haschisch » :

14. *Ibid.*, p. 24.

15. Étymologie d'artifice : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/artifice>.

Ceux qui savent s'observer eux-mêmes et qui gardent la mémoire de leurs impressions, ceux-là qui ont su, comme Hoffmann, construire leur baromètre spirituel, ont eu parfois à noter, dans l'observatoire de leur pensée, de belles saisons, d'heureuses journées, de délicieuses minutes. Il est des jours où l'homme s'éveille avec un génie jeune et vigoureux. Ses paupières à peine déchargées du sommeil qui les scellait, le monde extérieur s'offre à lui avec un relief puissant, une netteté de contours, une richesse de couleurs admirables. Le monde moral ouvre ses vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles. L'homme gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent à la fois plus artiste et plus juste, plus noble, pour tout dire en un mot. Mais ce qu'il y a de plus singulier dans cet état exceptionnel de l'esprit et des sens, que je puis sans exagération appeler paradisiaque, si je le compare aux lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière, c'est qu'il n'a été créé par aucune cause bien visible et facile à définir¹⁶.

Fuyant et difficile à définir, telle la nature du mal rongé des Esseintes, l'état de béatitude créé par les « paradis artificiels » fait cohabiter dans un seul terme une sensation et un espace-temps « extraterrestres », à l'image des raffinements qu'il convoite. Ses raffinements paradisiaques ne se situent pas dans l'horizon d'une guérison qui lui ferait reprendre pied sur le chemin de ses contemporains, mais dans une exacerbation méthodique de son mal corporel et psychique au contact du décor dans lequel il se plonge à Fontenay.

Cette exacerbation méthodique du corps vers les extrémités de sa sensibilité menace de le faire basculer non pas dans le vide, mais dans une nouvelle vision de la vie ; quelque chose comme une renaissance ascétique et esthétique. De manière anachronique, le goût de l'infini de Baudelaire, désir tendu vers une vision du monde inédite et paradisiaque, semble étonnement résonner avec l'incipit de *Naissance de la clinique*, l'essai de Foucault publiée en 1963, où le philosophe parle du « rajeunissement de la perception médicale¹⁷ », au courant du XIX^e siècle. Ce rajeunissement perceptuel, rendant plus sensibles et éclatants les éléments perçus, serait dû au fait « que le rapport du visible à l'invisible, nécessaire à tout savoir concret, [aurait] changé de structure et fait apparaître sous le regard et dans le langage ce qui était en deçà et au-delà de leur domaine¹⁸ ». Dès lors, les choses seraient apparues

16. « Le Goût de l'infini » dans *Les Paradis artificiels*, dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 232.

17. M. Foucault (2015 [1963]), *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, p. VIII.

18. *Ibid.*

tellement vives et inédites, que le regard s'en serait vu renouvelé ; redevenu comme neuf, innocent de tout passé expérientiel : comme si le regard découvrait le monde pour la première fois, ébahi. À partir de ce moment, selon Foucault, « une alliance nouvelle s'est nouée [entre les mots et les choses], faisant voir et dire, et parfois dans un discours si réellement "naïf" qu'il paraît se situer à un niveau plus archaïque de rationalité, comme s'il s'agissait d'un retour à un regard enfin matinal¹⁹ ». Ce retour – nostalgique, onirique ou méthodique ? – « à un regard enfin matinal », et donc dénué des *a priori* des savoirs et des habitudes émoussant la sensibilité et les capacités perceptuelles du sujet, rappelle l'aspiration baudelairienne à « un génie jeune et vigoureux²⁰ », à un nouveau « monde moral [ouvrant] ses vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles²¹ ». Sous la tutelle de Baudelaire et celle, anachronique, de Foucault, des Esseintes veut faire de Fontenay l'expérience d'un renouveau de sa sensibilité et, par conséquent, de son rapport aux autres et au monde.

Ce projet hors normes trouvant ses assises dans un goût de l'infini, dans un profond désir d'ouvrir la finitude des corps, des objets, des langages et du temps, des Esseintes le poursuit non pas avec la désinvolture d'un opiomane débauché, mais avec la rigueur du plus éminent alchimiste. L'expérimentation esthétique dans laquelle il plonge à Fontenay, même si ses détracteurs n'y voient que les manies d'un désaxé, relève en fait d'une savante préparation. Dans son essai *Le Négatif*, Cabanès affirme en ce sens que « le sensible [de Des Esseintes est] en quelque sorte préparé²² », et qu'il « est le point de départ d'une déréalisation qui a pour médiation constante des références artistiques. L'illusion rencontre ainsi la mémoire, l'imagination est en partie mnémonique²³ ». L'inventivité de Des Esseintes, même si elle semble émerger d'un capharnaüm mégalomane d'objets, d'œuvres, et de références, relève d'une imagination sensible savamment articulée par les leviers affectifs des souvenirs et des sensations. L'imagination de l'esthète met en scène ses « souvenirs culturels²⁴ », qui deviennent des acteurs dans son

19. *Ibid.*

20. « Le Goût de l'infini » dans *Les Paradis artificiels*, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 232.

21. *Ibid.*

22. J.-L. Cabanès, *Le Négatif*, op. cit., p. 279.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

théâtre tant physique que psychique. En même temps, l'imagination, inventive et mnémonique, transforme la vie de Des Esseintes en un abîme sensible dans lequel il peut à la fois incarner et fuir sa corporéité. Suivant la formule de Cabanès, des Esseintes « fait coup double [par la préparation savante de sa sensibilité]. Il fausse le réel en l'artificialisant, il crée un mirage qui finit par annihiler le préparatif qui autorisait sa venue²⁵ ». Sa démarche pourrait ainsi s'apparenter à un prodigieux et paradoxal processus de « dé-corps », c'est-à-dire : à une désincarnation du corps névrosé dans les visions que le décor, autour de lui, déploie en lui. Le paradis de Fontenay n'est ainsi plus une utopie sans lieu, mais une sensation de béatitude que des Esseintes fait naître en lui, par une (con)fusion de son dedans avec son au-delà, par l'effacement des frontières entre son intériorité et l'extériorité de Fontenay.

En d'autres termes, l'espoir de salut de Des Esseintes ne se situe pas dans la guérison – et donc dans la disparition – de sa névrose originelle, mais dans les métamorphoses artificielles de ses souffrances, au contact expérimental d'un décor surchargé de livres, de visions et d'œuvres d'art. Des Esseintes cherche la matérialisation spatiale d'une poétique de survie qui saurait satisfaire son « goût de l'infini », en écho à Baudelaire, mais aussi au rêve foucaldien du « livre infini » que Guibert mentionne avant de décrire l'agonie de son ami. Fontenay agit dans *À Rebours* comme la matérialisation d'un rêve ouvert par-delà la finitude des corps, des langages, des décors et des espaces-temps. En cela, la performativité d'*À Rebours* et de Fontenay semble palpiter en creux du passage d'*À l'Ami* où Guibert parle de la démarche de création du « livre infini » de Foucault :

De déviation en déviation, axé sur des voies périphériques, des excroissances annexes de son projet initial qui deviennent à elles seules des livres en soi plus que des paragraphes, il se perd [...], engourdi de plus en plus par le rêve d'un livre infini, qui ouvrirait toutes les questions possibles, et que rien ne saurait clore, rien ne saurait arrêter sauf la mort ou l'épuisement, le livre le plus puissant et le plus fragile du monde, un trésor en progrès tenu par la main qui l'approche et le recule de l'abîme, à chaque rebond de pensée, et du feu au moindre abattement, une bible vouée à l'enfer. (AA, 37-38)

La création tentaculaire et hors normes du « livre infini » de Foucault s'apparente à plus d'un titre à la création d'*À Rebours* telle que Huysmans l'expérimenta, quand il affirmait dans sa préface : « [...] à mesure que j'y

25. *Ibid.*

réfléchissais, le sujet s'agrandissait et nécessitait de patientes recherches : chaque chapitre devenait le coulis d'une spécialité, le sublimé d'un art différent [...] » (Préface, AR, 55). De différenciation en différenciation, de déviation en déviation, l'écriture du « livre infini » par Foucault et d'*À Rebours* par Huysmans ouvrait des perspectives qui n'allaient plus se refermer, permettant à leurs œuvres respectives de survivre à l'épreuve du temps.

Il en a été question en introduction de chapitre, des Esseintes choisit de s'installer à Fontenay-aux-Roses à cause de son emplacement excentré de Paris, assez proche néanmoins pour exacerber sa sensation de solitude, pour que la cohue avoisinante de la Ville Lumière mette en relief le calme de ses douces ténèbres :

[...] son rêve était exaucé ; dans ce pays peu ravagé par les Parisiens, il était certain d'être à l'abri ; la difficulté des communications mal assurées par un ridicule chemin de fer, situé au bout de la ville, et par de petits tramways, partant et marchant à leur guise, le rassurait. En songeant à la nouvelle existence qu'il voulait organiser, il éprouvait une allégresse d'autant plus vive qu'il se voyait retiré assez loin déjà, sur la berge, pour que le flot de Paris ne l'atteignît plus et assez près cependant pour que cette proximité de la capitale le confirmât dans sa solitude. (AR, 79)

En s'installant à Fontenay, des Esseintes fait coup double sur le plan hétérotopique. D'une part, il choisit le lieu de sa retraite en fonction de son relatif excentrement, mettant en lumière son isolement du chaos parisien et, d'autre part, sa retraite se fonde sur un désir profond d'organiser une « nouvelle existence », et ce dans un « autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que [Paris] est désordonné, mal agencé et brouillon²⁶ ». Dès la notice d'*À Rebours*, Fontenay se présente comme une hétérotopie à la fois de crise et de déviation, un espace queer de contestation de la réalité dont le désordre apprêté d'une accumulation hétéroclite d'objets, de livres et d'œuvres d'art, permettra à l'esthète névrosé non pas de guérir, mais de découvrir de nouvelles sensations, de faire (re)naître de nouvelles et anachroniques visions du monde.

Pour servir le cérémoniel artificiel de son foyer, des Esseintes emploie un « ménage habitué à un emploi de garde-malade, à une régularité d'infirmiers distribuant, d'heure en heure, des cuillerées de potion et de tisane, à un rigide silence de moines claustrés, sans communication avec le dehors, dans des pièces aux fenêtres et aux portes closes » (AR, 91). La

26. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 33.

présence de ces domestiques se fait quasi spectrale de par le silence total auquel des Esseintes les réduit. Leur présence nimbe Fontenay d'une aura combinée de cloître, d'abbaye et d'hôpital; des hétérotopies des marges pour les esprits dévots comme les chairs en crise. Afin d'optimiser le subterfuge de sa sensation, des Esseintes oblige les domestiques « à porter d'épais chaussons de feutre, f[a]it placer des tambours le long des portes bien huilées et matelasser leur plancher de profonds tapis de manière à ne jamais entendre le bruit de leurs pas, au-dessus de sa tête » (AR, 91). Ce silence de mort et de maladie, de recueillement funèbre et de réclusion méditative, des Esseintes le transpose de l'ouïe à la vue, jusqu'à métamorphoser l'ombre de la femme passant devant sa fenêtre.

Néanmoins, comme la femme devait quelquefois longer la maison pour atteindre un hangar où était remis le bois, il voulut que son ombre, lorsqu'elle traversait les carreaux de ses fenêtres, ne fût pas hostile, et il lui fit fabriquer un costume en faille flamande, avec bonnet blanc et large capuchon, baissé, noir, tel qu'en portent encore, à Gand, les femmes du béguinage. L'ombre de cette coiffe passant devant lui, dans le crépuscule, lui donnait la sensation d'un cloître, lui rappelait ces muets et dévots villages, ces quartiers morts, enfermés et enfouis dans le coin d'une active et vivante ville. (AR, 92)

Grâce aux artifices dont il pare les corps du couple de domestiques, Fontenay devient ainsi un havre de silence dévot, à l'abri de la cohue bruyante et hostile de la ville. En demandant à sa domestique de se costumer en femme de béguinage, des Esseintes accentue son altérité. Il la détourne de l'altérité qu'elle représente déjà à ses yeux pour la faire devenir encore plus « autre » qu'elle ne l'est en réalité. Des Esseintes entraîne ainsi sa domestique dans un devenir-queer qui les désoriente tous deux de l'espace-temps présent, pour les transporter dans un Moyen-Âge dévot et mystérieux. Dans *Queer Phenomenology*, Ahmed conceptualise ce devenir-autre de l'Autre devant soi, lequel agrandit les limites des corps tout en étendant leurs capacités d'action : « L'altérité des choses [et des personnes] est ce qui me permet de faire des choses avec eux. Ce qui est autre que moi est aussi ce qui me permet d'étendre la portée de mon corps²⁷ ». Pour Ahmed, l'altérité n'est pas une négation de l'identité, « elle peut aussi être décrite comme une forme de prolongement²⁸ ». Sur

27. S. Ahmed, *Queer Phenomenology...*, op. cit., p. 115. Citation originale : « *The otherness of things [and people] is what allows me to do things with them. What is other than me is also what allows me to extend the reach of my body* ».

28. *Ibid.* Citation originale : « it can also be described as a form of extension ».

le plan corporel, l'altérité se traduit non par une mise à distance de ce qui n'est pas le corps, mais au contraire, par une incorporation de « ce qui "n'est pas" lui, où ce "pas" suppose l'acquisition de nouvelles capacités et directions [...]». Le "pas moi" est incorporé dans le corps, étendant sa portée²⁹». Suivant la perspective phénoménologique d'Ahmed, nous pourrions affirmer que des Esseintes, en demandant à sa domestique de se costumer, ne nie pas nécessairement son identité, mais il la décale vers une altérité et un autrefois qui augmente sa puissance d'action au présent. Dans le même geste, l'artifice de son costume provoque une extension sensorielle du corps de Des Esseintes, lequel devient apte à voyager dans l'espace-temps sans bouger, à se recueillir dans le silence solennel d'un cloître queer et anachronique.

Fontenay est un lieu mouvant qui continue sa dérive hors des murs de Paris. Un havre de mort artificielle où la véritable vie – idéale, littéraire et artistique – peut refluer des cendres de sa crise. Par la force de l'artifice, et à l'instar du *Glossarium* entonnant les plains-chants muets de la décadence sur le pupitre de chapelle de Des Esseintes, le silence démultiplie les potentialités sensorielles et expressives des êtres et des objets, plutôt qu'il ne les tarit. Le silence rend le décor à la fois queer et outré. Il force son expression déviante à sortir de son cadre et de sa contenance, à l'image de ces communautés de béguines, ces « sortes de couvents dont l'origine remonte à la fin du douzième siècle³⁰ », et qui donnaient dans une « dévotion outrée et affectée³¹ », d'où l'expression « donner dans le béguinage ». Les manœuvres de Des Esseintes, en aspirant au génie de l'artifice, rendent Fontenay affecté d'émotions venues d'ailleurs et d'autrefois. Le décor donne dans le béguinage, ressuscite des ombres de survivances médiévales qui l'hystérisent silencieusement, qui l'animent d'une affectation queer.

L'émotion du décor pénètre dans le corps de Des Esseintes. Elle agit comme un mouvement disloquant l'esthète de lui-même, le délocalisant dans des contre-espaces-temps où la dévotion devient sensation, où l'imagination défibrillée par la synesthésie devient religion. À Fontenay,

29. *Ibid.* Citation originale: «*that which is "not" it, where the "not" involves the acquisition of new capacities and directions—becoming, in other words, "not" simply what I am "not" but what I can "have" and "do". The "not me" is incorporated into the body, extending its reach*».

30. J. K. Huysmans (1903), *L'Oblat*, t. 2, p. 144., tel que cité par le CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9guinage>.

31. <https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9guinage>.

les émotions agissent cependant comme des mouvements paradoxalement immobiles.

Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits. À son avis, il était possible de contenter les désirs réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale, et cela par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes. (AR, 95)

Le rapport sensible entre des Esseintes et les objets qui l'entourent semble ainsi relever d'un désir queer, d'une sophistication singulière du désir permettant à ses sujets et à ses objets de devenir autres qu'eux-mêmes, de se déplacer sans bouger, à la fois vers l'ailleurs et vers l'autrefois. Suivant ce désir queer, des Esseintes fétichise les objets pour leur capacité à donner des vies inédites à son ameublement, à l'entraîner hors de lui et hors du monde. En effet, l'esthète névrosé agence Fontenay et ses objets non pas en les conservant selon une méthode muséale où il pourrait les admirer à distance, mais selon une méthode queer qui leur redonnerait plusieurs vies et qui, dans la foulée, propulserait une « perte de place », dans un mouvement de désorientation incorporé de l'espace-temps. Ahmed parle des vertus performatives d'un « *queer furnishing* », expression qui pourrait se traduire par « ameublement queer » ou encore se décliner en « agencement queer ». Ahmed rappelle à juste titre que « le mot “agencer” est lié au mot “performer” et ainsi renvoie à la question même de l'apparition des choses³² ». Suivant ce constat, « [le] queer devient une question de comment les choses apparaissent, comment elles se rassemblent, comment elles performent, pour créer les contours des espaces et des mondes³³ ». Même si des Esseintes semble tout mettre « à sa place » à Fontenay, il ne s'agit que d'un artifice qui camoufle l'ultime subterfuge : celui de faire exploser l'unité et les contours des corps, des objets et du décor. Sa méthode d'ameublement queer transforme Fontenay en une hétérochronotopie de crise faisant dévier la nature des êtres et des choses de leur chemin normal et actuel. Une sorte de théâtre survivant de ses artifices, de leurs immobiles mais constants mouvements de devenir-autre. Fontenay jette un pavé queer

32. S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 167. Citation originale : « *the word “furnish” is related to the word “perform” and thus relates to the very question of how things appear.* ».

33. *Ibid.* Citation originale : « *Queer becomes a matter of how things appear, how they gather, how they perform, to create the edges of spaces and worlds.* ».

dans la mare du corps et de l'espace-temps, lequel crée des « régions de passage³⁴ », éléments capitaux des hétérochronotopies permettant de se mouvoir d'une sensation, d'une époque et d'un lieu à un autre.

Cette méthode d'ameublement, d'agencement queer de Fontenay se révèle donc à la fois synesthésique et anachronique, à l'instar du corps de Des Esseintes analysé au chapitre précédent. En effet, si l'esthète écoute le silence de béguinage avec les yeux, il voyage aussi grâce à lui vers des cloîtres du ^{XI}^e siècle, en plus de parvenir à goûter des plains-chants médiévaux avec sa bouche, de s'enivrer de « breuvages altérés et factices » (AR, 95) dont la puissance d'évocation et de suggestion survit au passage du temps, surpasse les « basses vinasses traitées suivant la méthode de M. Pasteur » (AR, 95). Au cœur des décors de Fontenay, le leurre en puissance dépasse la réalité présente et les artifices sont plus performants que les faits positifs. Ils enivrent les sensations de Des Esseintes se détournant vers des « contre-espace-temps » qui contestent la finitude, et où la survivance redevient esthétiquement possible. La contrefaçon se fait ainsi génie synesthésique et anachronique qui surpasse les pouvoirs de l'authenticité, de la vérité matérielle et de l'actualité. Elle devient en quelque sorte extension queer du corps et du monde, une augmentation, une nouvelle circulation autant qu'une contrefaçon de la nature. La contrefaçon stimule la contrenature des corps et des objets. Elle parvient à faire émerger les forces hétérogènes qui s'entrechoquent en eux, de même que les forces qui les dépassent, qui excèdent leurs frontières et qui, pourtant, en font partie. Le rêve d'infini n'est pas en dehors du réel, il est tapi en lui. Il s'agit de savoir l'extraire, de le ressentir en le faisant ressurgir, survivre au-delà des limites qui le contiennent. L'extension de la contrenature des êtres et des choses n'est cependant pas anarchique, elle est plutôt subtilement méthodique :

En transportant cette captieuse déviation, cet adroit mensonge dans le monde de l'intellect, nul doute qu'on ne puisse, et aussi facilement que dans le monde matériel, jouir de chimériques délices semblables, en tous points, aux vraies. [...] Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même. (AR, 95)

34. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit. p. 24.

L'autre monde que des Esseintes construit, grâce à sa méthode queer fondée sur le génie de l'artifice, oscille entre décomposition corporelle, concentration psychique et émotion spatiotemporelle. Il agit comme un art de l'ivresse par lequel des Esseintes concentre les pièces du château de Fontenay dans des mises en abîme livresques, comme autant de corpus toxiques grâce auxquels il s'enivre, déraisonne, se détourne du présent. De fait, il meuble et décore Fontenay comme un livre idéal. Il se résout « à faire relier ses murs comme des livres, avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse » (AR, 87). Fontenay est un lieu en constantes métamorphoses, un livre idéal qui serait, suivant le goût de Des Esseintes, une « œuvre d'art » (AR, 270) à chérir non seulement « pour ce qu'elle [est] par elle-même » (AR, 270), mais aussi « pour ce qu'elle [peut] permettre de lui prêter » (AR, 270). À la perméabilité queer du corps de l'esthète se surajoutent les altérations queers des objets qui l'entourent, et, dans la foulée, Fontenay devient un décor queer, un théâtre hétérotopique où les crises et les déviations se transmutent en performances à la fois extraordinaires, extrahumaines et extraterritoriales.

Il y a des échanges de faux procédés, des emprunts réciproques entre le corps malade et le décor littéraire et artistique qu'il construit autour de lui. Il y a trafics d'influence en tous genres. Des Esseintes emprunte au décor ce dont son corps manque, et ces emprunts du corps au décor – et par analogie du corps à la littérature et l'art – troublent les rapports qu'ils entretiennent. Cette confusion sensorielle, littéraire et artistique permet au corps de se singulariser, de devenir queer en se désorientant dans le décor. Dans cet esprit, il est loin de concevoir en conservateur l'architecture et l'ameublement de Fontenay. Il agit plutôt comme un chorégraphe queer aspirant à danser avec ses objets, tous plus étrangement suggestifs les uns que les autres.

Puis, au temps où il jugeait nécessaire de se singulariser, des Esseintes avait aussi créé des ameublements fastueusement étranges, divisant son salon en une série de niches, diversement tapissées et pouvant se relier par une subtile analogie, par un vague accord de teintes joyeuses ou sombres, délicates ou barbares, au caractère des œuvres latines et françaises qu'il aimait. Il s'installait alors dans celle de ces niches dont le décor lui semblait le mieux correspondre à l'essence même de l'ouvrage que son caprice du moment l'amenait à lire. (AR, 82-83)

De surcroît, pour être efficace, l'artifice ne doit pas être isolé dans un seul objet ou un seul sujet, mais embrasser, mégalo-manique, leur totalité englobante, les zones d'ombres et de passages entre eux. L'artifice doit tout contaminer : château, meubles, livres, arts, corps, couleurs, fenêtres, fleurs, lumières, parfums... Tout se doit de rayonner le factice afin de danser, vibrer de concert, en contrepoint, en canon ou en silence. Les éléments du décor doivent dialoguer pour créer l'expérimentation sensorielle de la communion entre eux et avec eux, mais une communion paradoxale, car fondée sur les contradictions et les mensonges. Au cloître artificiel de Fontenay, des Esseintes se voue ainsi à sa perversion queer de la dévotion, en ce que son recueillement confiné ne referme ni son corps ni sa demeure sur lui, mais l'entraîne dans d'exponentielles extensions, déviations et différenciations de soi à travers l'altérité du décor. C'est une altérité queer qui bouge toujours, même lorsqu'elle est immobile, et dont l'affectation s'accroît au rythme des corps et des objets dansant ensemble, sur une scène de théâtre devenue piste de décollage vers l'ailleurs et l'autrefois.

Claude-Bernard : dérives, délires et survivances d'un « hôpital fantôme »

Au chapitre dix-huit d'*À l'Ami*, Guibert raconte, dans un désordre chronologique patent, son rendez-vous d'analyses sanguines à l'hôpital Claude-Bernard situé au nord de Paris, aux limites du boulevard périphérique. L'expérience troublante que Guibert y vivra l'éprouvera sérieusement, tout en désorientant de manière importante son rapport à l'espace-temps.

Dans l'après-midi [du 22 décembre 1988], je rappelai le docteur Chandi à son cabinet pour lui dire que l'expérience du matin m'avait très sérieusement éprouvé. Il dit : « J'aurai dû vous prévenir, tout ce que vous dites est vrai, mais moi je ne vois plus rien, je passe là une matinée par semaine, et il faut bien que j'aie la pêche pour que ça continue de rouler. » (AA, 59)

Ce que Guibert voit le matin du 22 décembre 1988, et que le docteur Chandi « ne voit plus » afin de garder « la pêche » pour permettre à l'hôpital de ne pas mourir, est un décor dépassant les limites de la vie et du monde. C'est un « hôpital fantôme du bout du monde » (AA, 53) dont les survivances perturbent et stimulent dans un même geste le regard guibertien, le rendent sensible à des mondes passés et virtuels tapis en creux du décor, et qui resurgissent à la surface visible du présent.

L'hôpital Claude-Bernard apparaît aux yeux troublés de Guibert comme une hétérotopie de crise en crise ; une hétérotopie de mort où le sidéen est exclu tel un « pestiféré » des temps modernes. Dès son abord par Guibert, la seule situation géographique de l'hôpital, excentré dans les marges de la cité, de même que le tumultueux voyage en métro qu'il doit effectuer pour s'y rendre, suffit à faire basculer le lieu dans une aura d'inquiétante étrangeté où l'ailleurs, le passé et le futur s'enchevêtrent et désorientent Guibert. Dans son célèbre essai « L'Inquiétante étrangeté », Freud affirme que « l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté³⁵ ». L'inquiétante étrangeté serait donc, à proprement parler, une sensation de désorientation spatiotemporelle, l'expérience sensible et déroutante d'une perte de repères. À ce titre, elle se rapprocherait de la performativité des survivances telle que la conceptualise Didi-Huberman dans *L'Image survivante* quand il écrit : « Bref, les survivances ne sont que des symptômes porteurs de désorientation temporelle : elles ne sont en rien des prémisses d'une téléologie en cours, d'un "sens évolutif" quelconque³⁶ ». En cela, les survivances permettraient l'expérience d'un rapport étrangement inquiétant aux corps et aux langages, mais aussi aux espaces-temps et, plus précisément, aux forces invisibles qui les désorientent, les rendent queers dans leurs rapports obliques au monde. Dans *Queer Phenomenology*, Ahmed parle du caractère vital de la désorientation, tout en pointant le potentiel de crise³⁷ qui sommeille en elle : la crise qui survient lorsque le monde du sujet bascule, et l'entraîne avec lui dans son effondrement.

Dans le cas de Guibert, son expérience de la désorientation et de l'inquiétante étrangeté à Claude-Bernard s'effectue par l'entremise de ses sens, au gré d'un enchaînement étourdissant des événements, jusqu'à ce qu'il approche du point de rupture de la crise, hilare devant l'incongruité du moment. À plusieurs égards, la journée du 22 décembre 1988 entraîne le narrateur Guibert dans un tourbillon haletant et désordonné de moments queers, lesquels sont incapables de maintenir les êtres et les choses à leur place dans l'espace-temps³⁸. Les incohérences temporelles de cette journée vont en se généralisant, créant dans la foulée une

35. Sigmund Freud (2007), *L'Inquiétante étrangeté : et autres essais*, (trad. par Bertrand Feron), Paris, Gallimard, collection Essais, p. 216.

36. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 65.

37. S. Ahmed, *Queer Phenomenology...* *op. cit.*, p. 157.

38. *Ibid.*, p. 170.

sensation de désorientation qui d'abord inquiète le sujet, puis menace de le faire basculer au-delà des limites de l'entendement. Durant ces moments queers, les corps et les décors ne sont pas en adéquation avec le présent. Des survivances anachroniques, à la fois passées ou fantasmagoriques, émergent à leurs surfaces visibles. Ce faisant, l'expérience de la désorientation en tant que déploiement entropique de moments queers se rapproche de la performativité esthétique des survivances, en ce qu'elle n'est ni abstraite, ni désincarnée, ni figée dans le temps, mais bien matérielle, sensorielle et mouvante.

Le désordre spatiotemporel engendré par l'hôpital fantôme dans le corps de Guibert est tel que l'écriture de cette péripétie en est aussi directement contaminée. L'agitation du corps guibertien, lors de cette journée, survit dans le déploiement narratif chaotique de sa chronologie, au moment subséquent où Guibert la transposera en scène dans son roman. En effet, bien que le chapitre dix-huit d'*À l'Ami* relate l'atroce matinée d'examens du 22 décembre 1988, il débute sur cette précision temporelle: «Aujourd'hui, 4 janvier 89, je me dis qu'il ne me reste exactement que sept jours pour retracer l'histoire de ma maladie, et bien sûr c'est certainement un délai impossible à tenir, et intenable pour ma quiétude morale» (AA, 51). Cependant, à ce chevauchement de deux temporalités s'en ajoute bien vite une troisième, alors que Guibert «[écrit] tout cela en réalité le 3 janvier au soir par peur de [s']écrouler dans la nuit, fonçant féroce jusqu'à [son] but et jusqu'à son inachèvement, [se] ressouvenant avec terreur de cette matinée d'examens d'une brutalité quasi animale» (AA, 51-52).

De fait, Guibert est terrorisé à l'idée de recevoir les résultats de ses analyses sanguines, une semaine après le moment où il écrit son expérience de Claude-Bernard, «car [il doit] appeler le 11 janvier dans l'après-midi le docteur Chandi pour qu'il [le] mette au fait par téléphone des analyses auxquelles [il a dû se] soumettre le 22 décembre, pour la première fois à l'hôpital Claude-Bernard» (AA, 51). Guibert a pleinement conscience, et peut-être est-ce à cause de cette conscience que sa peur est décuplée, du brouillage spatiotemporel terrible que son expérience de la maladie tout comme ces lieux du bout du monde provoquent en lui.

À la fin du chapitre dix-neuf, il écrira cette phrase célèbre: «C'est cette chronologie-là qui devient mon schéma, sauf quand je découvre que la progression naît du désordre» (AA, 62). Le désordre, véritable force queer dynamisant le récit, est tel que la nuit précédant les analyses

du 22 décembre, soit le 21 décembre 1988, se confond dans la prose guibertienne avec la nuit du 3 janvier 1989, où Guibert « écrit tout cela » et anticipe le lendemain, ou plutôt les lendemains juxtaposés dans son esprit du 22 décembre et du 4 janvier. Cette dernière date est celle marquant le compte à rebours d'une semaine vers l'appel fatidique – il le pressent déjà – que sera celui du 11 janvier avec le docteur Chandi. Plongé qu'il est dans ce désordre, Guibert relate au fil d'une phrase interminable :

[...] ne dormant pratiquement pas de la nuit [du 21 au 22 décembre] par peur de manquer ce rendez-vous pris un mois plus tôt pour moi par le docteur Chandi [...], pour rêver cette nuit qui précéda ces atroces analyses où l'on me ponctionna une quantité abominable de sang, que j'avais été empêché pour diverses raisons de me rendre à ce rendez-vous décisif pour ma survie, devant de surcroît traverser de bout en bout Paris paralysé par la grève semi-générale, et écrivant tout cela en réalité le 3 janvier au soir par peur de m'écrouler dans la nuit, fonçant féroce jusqu'à mon but et jusqu'à son inachèvement, me ressouvenant avec terreur de cette matinée [du 22 décembre] où j'ai dû sortir à jeun dans les rues glacées, où régnait à cause de la grève un affolement anormal, pour me faire soutirer une quantité astronomique de sang, voler mon sang dans cet institut de santé publique aux fins de je ne sais quelles expériences, et lui ôter en même temps ses dernières forces valides, sous le prétexte de contrôler le nombre de T4 que le virus avait massacré en un mois dans mon sang, de capturer une dose supplémentaire de mes réserves vitales pour les envoyer aux chercheurs, les transformer en matière désactivée d'un vaccin qui sauvera les autres après ma mort, d'une gammaglobuline, ou pour en infecter un singe de laboratoire [...]. (AA, 51-52)

Cette longue citation, qui est cependant largement tronquée, fait partie de la première phrase du chapitre et s'étend sur plusieurs pages avant qu'un point ne ralentisse un peu son déploiement haletant et étourdissant. Ainsi, la désorientation n'est pas isolée dans la sensation et dans le souvenir de Guibert, elle essaime de manière entropique au-delà de leurs frontières, contamine son écriture qui ne fait pas que représenter des moments queers, mais qui les (re)performe en les faisant ressentir au lectorat entraîné dans son tourbillon. La désorientation du corps guibertien propulse l'écriture dans une désorientation exponentielle des corps, de l'espace et du temps. Dans la foulée, l'acte d'écriture de Guibert transforme son insomnie du 3 janvier 1989 en insomnie du 21 décembre 1988, tandis que la matinée d'atroces analyses du 22 décembre se confond avec cette autre matinée d'enclenchement

du compte à rebours d'une semaine vers l'appel décisif du 11 janvier. L'entropie de son expérience emporte Guibert et son écriture. Elle contamine à son tour le lectorat dans une progression haletante où le désordre fouette la phrase qui n'en finit plus, faisant survivre esthétiquement la course effrénée du narrateur dans les marges de la ville, les sensations de son corps à bout de souffle vers le bout du monde.

Cette contamination, mise en abîme, du désordre – de l'espace-temps au corps jusqu'à l'acte d'écriture – tient sans doute au fait que ces trois moments ne sont jamais vraiment séparés chez Guibert, ils performent ensemble, bien que de manière décalée, déformante et parfois, en apparence erratique, voire anarchique. Il y a collusion spatiotemporelle et corposcripturale dans la confusion de l'expérience guibertienne, par le fait que le narrateur devient, dans les fils mêlés de l'écriture, à la fois le singe de laboratoire, l'expérimentateur et le laboratoire lui-même. Transportée par son délire contagieux, l'écriture fond ensemble les objets, les sujets et les espaces-temps de l'expérience. Cette performativité, Guibert en a conscience, et, même si elle est source d'incertitudes et d'inquiétudes, il ne la combat pas. Au contraire, il la fait sienne, voire se délecte de son ivresse, du décalage qu'elle agite en lui, dans les êtres et dans les choses qui l'entourent. Guibert se joue de la cruauté du désordre autant que le désordre joue avec lui, le fait (re)glisser dans la peau de son personnage, galvanise son jeu d'acteur de malheurs. Dans un passage de *Fou de Vincent*, Guibert soutient, dans cet esprit : « Oui, l'attendre est délicieux ; me soûler en l'attendant est délicieux (je suis, comme toujours dans l'écriture, à la fois le savant et le rat qu'il éventre pour l'étude) » (FV, 52). En se rendant à Claude-Bernard, Guibert, aussi confus que s'il était ivre de bon matin, devient à la fois le singe, le savant fou et le laboratoire où l'on infectera le primate de son sang contaminé.

Durant cette matinée de décembre, tout se passe dans le désordre pour Guibert, dans le mauvais ordre et cela déshumanise son corps, ses sens comme son orientation spatiotemporelle. Le sujet ignore qui il est, et où il est. Il devient « paquet de chair involontaire » (AA, 32). Muzil/Foucault avait porté à l'attention de Guibert, avant sa mort le 25 juin 1984, ce processus des circuits hospitaliers animalisant le corps humain. La destinée de Muzil, également séropositif, a en quelque sorte agi comme une prémonition vivante du chemin de désordre bestialisant qui attendait Guibert. Cependant, la métamorphose de son corps malade en paquet de viande qui sera broyé dans « la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité » (AA, 32) dans

les réseaux déshumanisant des « circuits médicaux » (AA, 32), Guibert la subit avant même d'arriver à l'hôpital Claude-Bernard, cette terrible matinée du 22 décembre 1988. En effet, alors que son voyage vers l'hôpital se déroule sous l'égide d'un « affolement anormal » (AA, 52), à cause d'une grève semi-générale dans Paris, le mouvement déréglé de dérive qui doit le mener à Claude-Bernard a déjà pulvérisé le corps de Guibert : « mais auparavant j'avais dû m'écrabouiller dans la masse puante et résignée qui bondait un compartiment de métro déréglé par la grève, en ressortir suffoqué et remonter dans la rue [...] » (AA, 52). Son voyage dans Paris vers Claude-Bernard oscille entre la surface de la rue et les souterrains suffocants du métro bondé. Se généralisant, son affolement provoque une désorientation spatiotemporelle qui s'entremêle à une désintégration corporelle. Guibert n'avance pas en droite ligne rassurante vers l'hôpital : c'est tout le contraire. Il dérive vers son hétérotopie de crise, il incorpore la déviation, le devenir-autre indésirable, contagieux que l'on poussait dans les marges de la cité à la fin du XIX^e siècle.

Toujours au chapitre dix-huit d'*À l'Ami*, Guibert décrit très justement cette propension à la déviation – marginale, perturbante et survivante – des hétérotopies de crise biologique, parmi lesquelles figure à plus d'un titre l'hôpital Claude-Bernard³⁹. En effet, lorsque Guibert y arrive enfin, après son rocambolesque et suffoquant voyage en métro, l'établissement se révèle, à ses yeux abattus, un « hôpital mort » (AA, 55), un lieu ne faisant plus partie du monde vivant comme il va, à l'image des mourants qu'il continue d'accueillir dans son « pavillon Chantemesse », le « bâtiment exclusivement affecté aux malades du sida » (AA, 55). Le pavillon Chantemesse de l'hôpital Claude-Bernard est, au tournant des années 1980-90, une hétérotopie anachronique émergeant d'un XIX^e siècle – bien qu'il « [date] des années 20 » (AA, 55) – où la crise biologique est synonyme non pas seulement de déviation, mais de déviance. Des échos survivants des phobies dix-neuviémistes de la dégénérescence résonnent dans les couloirs de cet hôpital, « devenu insalubre » (AA, 55), et Guibert d'écrire, le 3 janvier 1989, en se remémorant ce matin d'outre-tombe du 22 décembre 1988, alors qu'il vient de sortir du métro chaotique et cherche dans la rue son chemin :

39. Bien ironiquement, puisque nommé en l'honneur du célèbre physiologiste ayant porté aux nues la médecine expérimentale des sciences prétendument « objectives » et « pures », au XIX^e siècle.

[Je] réécoutais pour la centième fois le disque des Taxis bleus [dans la cabine téléphonique], écoeuré par le café noir non sucré que le docteur Chandi m'avait autorisé à ingérer à l'exclusion de toute autre chose, alors que l'infirmière, quand j'atteignis le seul îlot encore vivant à l'intérieur de l'hôpital Claude-Bernard qu'on venait d'évacuer et que je traversais désaffecté dans la brume comme un hôpital fantôme du bout du monde, me souvenant de ma visite de Dachau, le dernier îlot animé qui était celui du sida avec ses silhouettes blanches derrière les vitres dépolies, me demanda en entassant les tubes vides dans la cuvette, un, puis deux, puis trois, puis un grand, puis deux petits, et enfin ça en faisant une bonne dizaine qui allaient tous se remplir dans un instant de mon sang chaud et noir, et qui se chevauchaient dans la cuvette en roulant sur eux-mêmes et en cherchant leur place comme ces voyageurs affolés dans les rames du métro désynchronisé par la grève, si j'avais pris un bon petit déjeuner, que j'aurais pu en tout cas, que j'aurais dû, contrairement à ce que m'avait assuré le docteur Chandi [...]. (AA, 52-53)

La funeste désertion du pavillon Chantemesse, « seul îlot encore vivant » dans le corps marginal de l'« hôpital mort », fait émerger dans les yeux de Guibert des survivances d'une symbolique à la fois violente, spectrale et inhumaine. Les visions de Claude-Bernard s'entremêlent avec ses souvenirs survivants de sa visite au camp de concentration de Dachau, le « “premier camp de concentration [nazi] pour prisonniers politiques” [...] installé dans les bâtiments d'une usine de munitions à l'abandon, dans la partie nord-est de la ville de Dachau, à environ 15 km au nord-ouest de Munich⁴⁰ ». Ainsi, l'arrivée de Guibert à Claude-Bernard ne se fait pas sous l'égide de la stabilisation d'un ici et maintenant rassurant et peuplé de figures humaines bienveillantes, mais de la mise en mouvement d'un ailleurs menaçant, de la survivance dynamique d'un passé se matérialisant de nouveau dans l'errance informe des « silhouettes blanches derrière [des] vitres dépolies » (AA, 53), éveillant des souvenirs de morts dans un brouillard inhumain de génocide. Durant la crise du sida, certains détracteurs d'ACT UP-Paris ont reproché au groupe les liens qu'il tissait entre l'Holocauste et la violente indifférence avec laquelle on laissait mourir les sidéens. Dans son article « *Tactful Encounters: AIDS, the Holocaust, and the Problematics of Bearing Witness* », Caron rapporte que, « [puissant] dans un héritage historique bien connu d'indifférence sociale et de complicité gouvernementale, les groupes activistes du sida, en particulier ACT UP-Paris, ont pu

40. Encyclopédie multimédia de la Shoah. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/dachau>. Consulté le 22 décembre 2020.

dénoncer l'inaction face aux morts massives qui frappaient des communautés spécifiques⁴¹ ». Ces groupes activistes seraient même allés jusqu'à « [réclamer] des procès comparables à ceux de Nuremberg⁴² », les procès contre les nazis et leurs collaborateurs, ce qui ne fut pas sans créer une certaine polémique dans l'espace public. En France notamment, « la rhétorique combative d'ACT UP a été souvent dénoncée par la presse grand public et certains intellectuels comme étant apocalyptique et semblable à celle du Front National⁴³ ». Caron mentionne également qu'on reprochait aux comparaisons entre l'Holocauste et la crise du sida une certaine « trivialisation » de la première, ce que le critique remet en perspective en affirmant : « Le succès politique de ces comparaisons, toutefois, dépendait de leur capacité à respecter, et non pas diluer, le pouvoir de l'Holocauste à évoquer l'exceptionnalité – et de le faire justement en y associant un autre événement historique⁴⁴ ». Selon Caron, la comparaison de ces deux événements historiques exceptionnels, en elle-même, si elle est faite avec tact, relèverait davantage d'un « contact déconstructiviste⁴⁵ », et la médiation entre deux événements différents permettrait de rendre compte des « dynamiques multidirectionnelles de la communauté en jeu dans l'acte de témoigner⁴⁶ ». Caron soutient :

La médiation est ce qui rend de telles dynamiques possibles, puisqu'elle agit à la fois en tant que contours d'une communauté et son interface, suggérant sa vulnérabilité inhérente à la différence – son altérabilité. Le tact, un mode d'indirection dans le langage, fonctionne précisément comme une telle médiation⁴⁷.

41. D. Caron (2010), « Tactful Encounters: AIDS, the Holocaust, and the Problematics of Bearing Witness », *Yale French Studies*, p. 156. Citation originale : « *Drawing from a well-known historical legacy of societal indifference and government complicity allowed AIDS activist groups, in particular ACT UP-Paris, to denounce inaction in the face of mass death striking specific communities* ».

42. *Ibid.* Citation originale : « *called for trials that they compared to the Nuremberg trials* ».

43. *Ibid.* Citation originale : « *ACT UP's combative rhetoric was often denounced by the mainstream press and some intellectuals as apocalyptic and no different from that used by the Front National* ».

44. *Ibid.*, p. 157. Citation originale : « *The political success of these comparisons, however, depended on their ability to respect, not dilute, the power of the Holocaust to evoke exceptionality—and to do so precisely by latching another historical event onto it* ».

45. *Ibid.* Citation originale : « *deconstructive contact* ».

46. *Ibid.* Citation originale : « *multidirectional dynamics of community at play in the act of bearing witness* ».

47. *Ibid.* Citation originale : « *Mediation is what makes such dynamics possible because it acts both as a community's contours and as its interface, suggesting its inherent vulne-*

Il semble que les mouvements de dérive et de délire dans lesquels Guibert est entraîné lors de sa visite à Claude-Bernard ne soient pas évoqués pour « trivialiser » l'Holocauste, loin de là, mais peut-être plutôt pour établir une médiation entre le génocide des Juifs et la crise du sida, pour suggérer que les dynamiques mortifères qui animaient l'Holocauste ne sont peut-être pas mortes avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais survivent de manière sournoise, ressurgissent, déformées, à la surface du visible dans un hôpital parisien des années 1980. Comme l'exprime Caron, la médiation ne s'ancre pas dans l'identité des événements qu'elle met en contact, mais dans le « jeu relationnel des différences⁴⁸ ». En d'autres termes, l'écriture guibertienne rend sensible, et non pas nécessairement compréhensible, le caractère éminemment dynamique des survivances. En cela, le « reconnaître sans connaître » que Caron rapproche de l'écriture du témoignage, comme mise en contact et mouvement des différences, évoque à plus d'un titre l'approche symptomatique des images que Didi-Huberman rapprochait d'une volonté de « voir sans savoir⁴⁹ », laquelle fera « [perdre] l'unité d'un monde clos⁵⁰ », pour égarer le sujet « dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens⁵¹ ». C'est un peu ce qui arrive à Guibert lors de sa visite mouvementée à Claude-Bernard où il voit l'unité du monde visible et présent se fragiliser et s'effriter sous ses yeux : « l'objet du voir [guibertien], éventuellement touché par un bout de réel, disloquera le sujet du savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure⁵² ». La sensorialité de Guibert se déchire au contact du décor. Dans la foulée, sa sensibilité se disloque, se délocalise et se déterritorialise. La vue guibertienne voyage sur des symptômes de survivances, dérive dans les abîmes s'ouvrant dans un décor tout aussi à la dérive. La médiation scripturale de Guibert entre la crise du sida et l'Holocauste ne fait aucunement primer une réalité présente sur une réalité passée, mais anime des interfaces entre elles, les fait dialoguer par des blessures temporelles entaillées par leur fragilité, leur altérabilité.

rability to difference—its alterability. Tact, a mode of indirection in language, functions precisely as this sort of mediation».

48. *Ibid.* Citation originale : « *as a relational play of differences* ».

49. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 172.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

Ainsi, ce phénomène de survivance, qui se manifeste dans le sens visuel de Guibert et qui est déclenché par l'aspect macabre de Claude-Bernard, est certes extrême dans les réminiscences de la Shoah qu'il exhume d'un passé qui n'est pas directement le sien. Cependant, de par la brumeuse désorientation spatiotemporelle dans laquelle elle plonge le narrateur, cette survivance juxtapose réellement ces mondes dans sa vue et dans son présent. Dans cette perturbation hétérochronotopique, la réalité du sidéen du tournant des années 1990 se voile de la réalité du Juif au tournant des années 1940. Dans la vision fantomatique de l'hôpital Claude-Bernard convergent ainsi des hétérochronotopies de morts, mais aussi, plus spécifiquement, une agitation inquiète provenant des mouvements d'exclusion meurtrière d'êtres humains considérés parias, déviants, dangereux, dégénérés par les autorités de leur cité et de leur temps. La comparaison est peut-être extrême, comme ce « bout du monde » dans lequel elle (re)devient possible, mais elle advient tout de même bien réellement dans les yeux de Guibert.

Le spectacle perturbateur de Claude-Bernard engendre un morcellement de l'organicité guibertienne, de même qu'une personnalisation performative de ses organes et de ses fluides, et plus spécifiquement de son sang. Le corps de Guibert devient un personnage se morcelant dans le décor. En effet, alors que l'infirmière du pavillon Chantemesse prépare « une bonne dizaine [de tubes] qui allaient tous se remplir dans un instant de [son] sang chaud et noir » (AA, 53), l'unité du corps guibertien se défait et se désynchronise « dans la cuvette » où roulent les tubes encore vides de son sang, mais déjà remplis de sa subjectivité. Le décor de Claude-Bernard, tel que l'écriture du chapitre le déstructure, désynchronise la temporalité visuelle des événements présents comme du sang maléfique qui sera tiré des veines guibertiennes, vaisseaux sanguins métamorphosés dans ses yeux en « rames du métro désynchronisé par la grève » (AA, 53). Le déplacement des corps dans l'espace-temps se fait selon une perturbation de leur synchronie visuelle, c'est-à-dire que les mouvements des yeux, des corps, du sang et du décor deviennent contrapuntiques. Ils participent à leur confusion arithmétique dans le tourbillon hétérochronotopique du décor comme des corps.

Le décor de Chantemesse n'est ainsi plus un lieu rassurant de parfaites synchronies subjectives et objectives de l'ici et maintenant. Plutôt, il s'expérimente et se performe comme une hétérochronotopie en crise où le funeste futur et les survivances d'un passé finalement pas si mort que cela, se chevauchent dans un désordre désynchronisé, comme

les tubes remplis du sang contaminé de Guibert « dans la cuvette en roulant sur eux-mêmes et en cherchant leur place comme ces voyageurs affolés » (AA, 53). Le désordre entropique du sida entraîne une souffrance sensorielle et spatiotemporelle mise en abîme, et l'hôpital se révèle inhospitalier à la stabilité des corps comme des espaces-temps visibles et présents.

Pour Guibert, cette contagion entropique du chaos viral va jusqu'à prendre, dans le discours émis et dans les dialogues échangés avec ses soignants, une valeur rituelle. On se rappellera que dans la perspective guibertienne, « [l]a souffrance a quelque chose de sacré » (CMV, 68). C'est une force apte à ritualiser la relation de soin malgré la pudeur, et qui fait du « médecin qui a fait souffrir et le malade qui a souffert [...] des sortes d'amis, de complices » (CMV, 68). Au chapitre dix-huit d'*À l'Ami*, c'est la contamination du sang par le VIH qui provoque une ritualisation des mots. La remise en question du temps impacte directement la portée symbolique du langage. Alors que Guibert appelle le docteur Chandi, la veille de son bilan sanguin à Chantemesse le 22 décembre 1988, leur dialogue dévoile à Guibert cette ritualisation des phrases par la remise en question de la densité du temps, dans l'espace de la parole.

Au téléphone, le docteur Chandi, à qui je réclamai des indications sur le chemin à suivre, spécialement en ces jours de grève, pour arriver à Claude-Bernard, car, comme par un fait exprès, j'avais égaré le papier sur lequel je les avais notées en détail un mois plus tôt, me dit seulement : « Ah oui, votre bilan sanguin, c'est déjà pour demain ? Mon Dieu, comme le temps passe vite ! » Je me demandai par la suite s'il avait dit cette phrase intentionnellement pour me rappeler que mon temps était désormais compté, et que je ne devais pas le gaspiller à écrire sous ou sur une autre plume que la mienne, me renvoyant à cette autre phrase presque rituelle qu'il avait prononcée un mois plus tôt, quand, constatant dans mes dernières analyses l'avancée précipitée du virus dans mon sang, et me priant de procéder par une nouvelle prise de sang à la recherche de l'antigène P24 qui est le signe de la présence offensive et non plus latente du virus dans le corps, cela afin de mettre en branle la démarche administrative permettant d'obtenir de l'AZT, qui est à ce jour le seul traitement du sida en phase définitive : « Maintenant, si l'on ne fait rien, ce n'est plus une question d'années, mais de mois. » (AA, 55-56)

À cause de l'action du virus dans le sang, le « décor temporel » n'a plus la même densité, à la fois dans le corps et dans le discours. Par le fait même, ce rétrécissement de l'espace-temps transpose la trivialité d'une locution commune – « comme le temps passe vite » – à la densité d'une

locution rituelle annonçant la mort – « mon temps [est] désormais compté ». Le virus met à mal les frontières entre différentes portées symboliques pour les mots qui, eux aussi devenus voyageurs affolés, expriment des fatalités qui se cachaient jusque-là dans la trivialité du quotidien. Le virus n'arrive plus à contenir le temps dans l'espace et cette explosion, prenant aussi la valeur d'une implosion dans l'épaisseur du langage, le ritualise en le condensant dans des moments queers à la dérive. Dans la foulée, la cohérence déserte les lieux, elle est en grève, comme les rames du métro parisien.

En le traversant ce matin du 22 décembre 1988, Guibert constate la désertion quasi totale du site. Personne n'est présent pour en garder les frontières géographiques et administratives :

Je traversai une seconde bretelle du périphérique pour parvenir au portail de l'hôpital Claude-Bernard, où il n'y avait plus ni gardien ni service d'admission, mais une pancarte indiquant que les malades convoqués au pavillon Chantemesse, celui que m'avait épilé le docteur Chandi, devaient directement s'adresser aux infirmières de ce bâtiment qu'ils trouveraient dans l'enceinte en suivant le parcours fléché. (AA, 56)

Toute vie qui serait susceptible de rendre le lieu accueillant, humain, a déserté Claude-Bernard. Les seuls gardiens de ses frontières deviennent les bretelles du périphérique qui protègent non pas l'intérieur, mais plutôt l'extérieur de l'hôpital des malades contagieux qu'il abrite. Cela accentue l'isolement, voire l'exclusion de l'établissement hors des murs de Paris. Son hétérotopie de déviation est toujours poussée un peu plus vers les marges de lieux connus, habités. Perché au bout du monde, l'hôpital vacille, menace de basculer dans une désertion presque totalement « hors du monde », voire cauchemardesque.

Tout était désert, pillé, froid et humide, comme saccagé, avec des stores bleus effilochés qui battaient au vent, je marchais le long des pavillons barricadés couleur de brique, qui annonçaient sur leurs frontons : Maladies infectieuses, Épidémiologie africaine, jusqu'au pavillon des maladies mortelles, l'unique cellule éclairée derrière ses verres dépolis, et où l'on extrayait sans relâche le sang contaminé. (AA, 56)

Guibert vit la traversée du site de l'hôpital vers le lieu spécifique de ses tests sanguins comme une descente aux enfers. L'enchaînement, en gradation de gravité et de spécificité, des pavillons barricadés des « Maladies infectieuses » au pavillon des « Maladies mortelles », en passant par l'« Épidémiologie africaine », agit comme une avancée de

l'espace-temps en funeste entonnoir, au bout duquel la seule issue est la mort. En effet, la seule qui vient mettre de l'ordre, donner une direction, suggérer un horizon précis dans le tableau frénétique du désordre de cette matinée du 22 décembre 1988, s'entremêlant avec la matinée du 4 janvier 1989 et les soirées du 21 décembre et du 3 janvier, c'est la mort. Le pavillon des maladies mortelles de l'hôpital Claude-Bernard est la seule cellule éclairée vers laquelle converge le voyage fou de Guibert, et cette fatalité, en plus, bien sûr, de l'inquiéter, fait vaciller son affect du côté étonnant de l'hilarité : du côté d'un affect queer, car incompatible avec le théâtre de mort qu'il traverse, et dont il est l'acteur principal.

La configuration digne d'un cirque du pavillon des maladies mortelles stimule l'« état d'horreur proche du fou rire » (AA, 53) dans lequel l'avait plongé la question de l'infirmière sur sa préférence de « bras à saigner » : « Trois infirmières se tassaient, comme empilées pour un jeu de cirque les unes au-dessus des autres, dans un placard à balais en compulsant frénétiquement les pages d'un classeur et en criant des noms » (AA, 57). La vision de l'hôpital Claude-Bernard, aux limites du monde visible, impacte aussi l'affect du sujet qui vacille avec lui. L'émotion de Guibert devient inadéquate pour le moment vécu, en décalage avec l'espace-temps de l'expérience. La montée en absurdité transforme le lieu en jeu de cirque, et cette montée se synchronise avec la chute du masque de l'anonymat de Guibert : « [...] c'est alors qu'elles ont crié [mon nom], mais il est un stade de la maladie où l'on n'a que faire du secret, où il devient même odieux et encombrant, et l'une d'elles parla de son arbre de Noël » (AA, 57). Guibert devient artiste de cirque absurde au moment même où le décor grotesque de Claude-Bernard scande son nom. La vie malade de Guibert, entraînée dans la folie des (non-)lieux qu'elle l'oblige à traverser, est une véritable vie de saltimbanque, une vie queer en marge du monde normal. Et après s'être fait « soutirer une quantité astronomique de sang » (AA, 52), les « artistes de l'empilement dans leur placard à balai [lui donnent] d'office un rendez-vous pour le 11 au matin, avec le docteur Chandi » (AA, 58).

Le théâtre absurde de Chantemesse, où l'œuvre de la mort devient un spectacle de cirque, un théâtre queer de survivances tout aussi queers, car désordonnant l'ordre du lieu et ses activités, contribue à faire sombrer Guibert dans une hilarité radicalement inappropriée, où l'idée de sa mort se matérialisant dans l'insanité du décor pousse sa raison inquiète dans une déraison ricanante. Le désespoir de la fin de vie se transpose ici dans le caractère sinistre et chaotique du décor.

Il provoque une réaction obscène, inappropriée, chez Guibert, une hilarité anachronique, décalée, qui n'est pas sans rappeler celle de Foucault à la fin de sa vie. Guibert rapporte en effet, à un autre moment d'*À l'Ami*, que « Muzil n'a jamais eu autant de fous rires que lorsqu'il était mourant » (AA, 24). Alors que Guibert désire quitter l'hôpital, il craint cependant de ne pouvoir y arriver, d'être à jamais prisonnier de sa mortelle absurdité, et cela le fait rire :

[...] l'idée me faisait rire, m'égarer ou tomber dans les pommes, dans cet unique hôpital au monde, sans doute, où il se pourrait que j'attende des heures que quelqu'un passe par là pour me relever. Malgré tous mes efforts pour ne pas me perdre en suivant le parcours fléché, je m'aperçus bientôt que j'arrivai devant une sortie condamnée, il me fallait refaire tout le trajet en sens inverse, et me mettre en quête d'une autre sortie. Un motard fonça avec un casque qui rendait son visage inidentifiable comme celui d'un escrimeur. Je repassai devant le pavillon des maladies mortelles, puis devant le pavillon d'épidémiologie africaine, puis devant celui des maladies infectieuses, et il n'y avait plus personne pour me demander son chemin. (AA, 58-59)

La réalité équivoque, hétérochronotopique et queer du lieu perturbe l'affect et l'entendement de Guibert. Ce trouble perceptuel impacte à son tour directement sa conscience identitaire. En effet, la vue du « visage inidentifiable » du motard-escrimeur anonyme, alors qu'il revient littéralement sur ses pas vers le premier pavillon des maladies infectieuses, lui fait constater qu'« il n'y [a] plus personne [à qui] demander son chemin ». C'est bel et bien Guibert qui est perdu à présent, à l'instar du « Noir qui ne retrouvait plus la sortie, et [le] supplia de lui signaler une cabine téléphonique » (AA, 56), tandis que le narrateur arrivait au désert pillé de l'hôpital. La traversée de l'hôpital renverse ainsi littéralement la réalité de Guibert : de malade inquiet accroché à son chemin, il devient artiste hilare en déroute. C'est paradoxalement en se retrouvant à Claude-Bernard que Guibert s'est bel et bien perdu, et qu'il a perdu avec lui sa raison :

J'avais toujours cette terrible envie de rire, et de parler, d'appeler au plus vite ceux que j'aime pour leur raconter tout ça, et l'évacuer. Je devais déjeuner avec mon éditeur, et discuter l'à-valoir de mon nouveau contrat qui me permettrait de faire le tour du monde dans un poumon d'acier ou de me brûler la cervelle avec une balle en or. (AA, 59)

À la suite de cette visite du « bout du monde », le futur de Guibert oscille à flanc d'abîme entre l'euphorie et l'effondrement, tout en faisant miroi-

ter le suicide comme une issue potentiellement désirable à ce désordre, mais pas si désirable puisqu'elle représente une fin celle-là indésirable, en l'occurrence celle du livre prenant le pas sur la réalité qui se défile.

[...] 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. (AA, 60)

C'est ainsi que le chapitre ne se clôt pas de manière univoque sur Guibert, mais le distend toujours plus avant dans le doute et l'incertitude, mettant en péril sa vision d'un futur et, par-là même, inscrivant son avenir dans une pulsion de mort queer où le désordre devient à la fois effroyable et désirable. Edelman argumente, dans *No Future*, que le *queer* en tant que pulsion de mort « ne peut jamais définir une identité ; il ne peut que la perturber⁵³ ». Le queer ne consolide jamais les organisations identitaires et sociales, il les perturbe. « *Queerer* » se donne ainsi comme synonyme de « perturber » : la performativité queer, à l'instar de la pulsion de mort, agit suivant une perturbation des identités, une déstabilisation des organisations sociales normatives, touchant autant les corps, les discours que les institutions.

En incorporant, voire en exacerbant l'explosion des « coagulations de l'identité » à l'œuvre dans le chapitre – identité des corps, des lieux et des temporalités – l'écriture guibertienne semble animée de cette pulsion de mort queer qui n'est pas nécessairement nihiliste, mais toute tendue par un désir de perturber l'identité comme mêmeté, de faire exploser la cristallisation des corps différents en des contextes opaques. La pulsion de mort queer, telle que l'écriture guibertienne l'expérimente et la (re)performe, agit comme une pulsion de désordre entropique, une volonté virale de faire imploser tous les ordres établis – organiques, géographiques, chronologiques – qui tendent à isoler les différences dans des lieux hors du monde, alors qu'au fond elles sont à la fois des symptômes et des espoirs de survivances.

53. L. Edelman, *No Future...* op. cit. p. 17. Citation originale : « *can never define an identity; it can only ever disturb one* ».

Fenêtres poétiques sur la cohabitation queer des mondes

Dans cette dernière section, des analyses comparatives du motif de la fenêtre – à la fois poétique et matérielle – dans *À Rebours* et dans l'œuvre guibertienne seront menées. Cette démarche heuristique mettra en lumière la façon dont les fenêtres agissent, à plus d'un titre, comme des « interfaces », pour reprendre le terme de Caron, où se performant des médiations mouvantes entre différentes survivances esthétiques. Comment les fenêtres font-elles (ré)apparaître des symptômes à la fois passés, fantasmatiques, artistiques et imaginaires à la surface visible de leurs croisées ? Comment les fenêtres rendent-elles possible une cohabitation anachronique et queer entre des mondes différents, survivants, dans les regards sensibles que les esthètes portent sur, à travers et au-delà d'elles ?

De différentes manières, le personnage des Esseintes et le narrateur Guibert œuvrent à des appels d'air poétique dans leur vie. Confrontés à l'expérience de la douleur et à la maladie, les esthètes cherchent à s'enfuir de leur présent par l'entremise de la littérature et de l'art. Des Esseintes, on le sait, voue une admiration sans borne à Baudelaire, dont l'un des *Petits poèmes en prose* – « *Anywhere Out of the World* [N'importe où hors du monde] » – constitue l'œuvre centrale d'un triptyque poétique culte, trônant sur sa cheminée dans « un merveilleux canon d'église, aux trois compartiments séparés, ouvragés comme une dentelle » (AR, 88-89), entre deux poèmes des *Fleurs du mal* : « La Mort des amants » et « L'Ennemi ».

Ce poème central de Baudelaire, « *Anywhere Out of the World* », débute ainsi : « Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre⁵⁴ ». Si, pour Baudelaire, « cette vie est un hôpital », pour Guibert, qui sera admis en 1991 à l'hôpital Béchère à Clamart, cent vingt-deux ans après la publication des *Petits poèmes en prose* en 1869, « [l']hôpital, c'est l'enfer » (CMV, 20). Conséquemment, toute entreprise pour sortir de la vie comme « enfer » se révélerait être éminemment orphique. Genon affirme que Guibert est « une figure orphique, [un] être morcelé, ne pouvant se représenter que dans la fragmentation de son corps soumis aux assauts des maladies

54. « *Any Where Out of the World* - N'importe où hors du monde » dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 208.

opportunistes⁵⁵». Selon la critique, l'esthétique guibertienne transpose la fragmentation orphique de son corps au décor. À travers ce morcellement diffractant, le réel se déforme tandis que se forment, à l'envers du visible présent, des possibilités de fuite vers l'altérité et vers l'ailleurs.

Dans l'enfer de l'hôpital Bécclère, cette fragmentation du lieu semble s'expérimenter à travers la performativité esthétique des fenêtres qui, plus que des croisées permettant de voir l'extérieur depuis l'intérieur, agissent comme des interfaces poétiques sur lesquelles se réfléchissent, se diffractent et se superposent plusieurs mondes, espaces-temps et visions. Dans une perspective similaire, le rapport de Huysmans aux fenêtres romanesques du naturalisme et du symbolisme, ou celui de Des Esseintes aux fenêtres matérielles de Fontenay, agissent aussi comme des surfaces d'émergence de contre-espaces-temps où l'ailleurs, l'autrefois et l'imaginaire survivent et ressurgissent.

Ouvrir les fenêtres du naturalisme et du réel : vers un *devenir-queer* « à demeure »

Des Esseintes, à l'image de son créateur Huysmans, désire expérimenter et se (re)créer en dehors d'une démarche positiviste ancrée dans l'observation objective de faits prétendument réels. Dans cet esprit, Huysmans se remémore en 1904 la rupture à la fois contre nature, contre la Nature et contre le naturalisme zolien qu'il visait avec *À Rebours*. Dans sa « Préface écrite vingt ans après le roman », Huysmans reproche au naturalisme zolien d'aligner sa démarche sur les méthodes expérimentales dites « positivistes » :

Il y avait beaucoup de choses que Zola ne pouvait comprendre ; d'abord, ce besoin que j'éprouvais d'*ouvrir les fenêtres* [je souligne], de fuir un milieu où j'étouffais ; puis le désir qui m'appréhendait de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux. (Préface AR, 65)

Paradoxalement, ce besoin d'ouvrir les fenêtres pour « faire à tout prix du neuf » (*ibid.*), éprouvé par Huysmans à l'égard du mouvement naturaliste, prend la forme d'un confinement, voire d'une autoséquestration dans le château de Fontenay. Cependant, par le motif (im)matériel des fenêtres, des Esseintes parvient à développer et à décliner les performativités

55. A. Genon, HERVÉ GUIBERT – *Vers une esthétique postmoderne*, op. cit., p. 205.

de ses visions poétiques, en écho à l'« ombre de cette coiffe passant devant lui, dans le crépuscule, [qui] lui donnait la sensation d'un cloître », « lorsqu'elle traversait les carreaux de ses fenêtres » (AR, 92). En cela, l'ouverture des fenêtres à laquelle il s'astreint dans son confinement à Fontenay est équivoque : elle n'est ni naturelle ni naturaliste, elle est artificielle et symboliste. Les fenêtres les plus éloquentes, les plus éblouissantes ne sont pas celles que l'on ouvre littéralement sur le dehors des êtres et des choses, mais celle que l'on parvient à ouvrir littérairement sur leur dedans ; leur intériorité sensible, autant que celle du poète, géniale et occulte.

Grâce aux réverbérations que les fenêtres artificielles, littéraires et artistiques créent depuis l'extérieur à l'intérieur du corps de Des Esseintes, des survivances émergent à même les cinq sens physiologiques de l'esthète. Des contre-espaces-temps distendus entre intérieur et extérieur, entre soi et l'autre, entre l'ici et l'ailleurs, surgissent comme autant de symptômes esthétiques dans son corps. Ces symptômes esthétiques de survivances ne sont pas utopiques, mais plutôt pénétrés de tout ce qui fonde et conteste la réalité de Des Esseintes. Ces réverbérations imbriquées les unes dans les autres transforment le corps de l'esthète en un espace « surréel », au sens littéral d'espace plus que réel, constellé des sensations que font entrer en lui les fenêtres de Fontenay, de la littérature et de l'art confondues. Ainsi, il ne s'agit plus d'ouvrir des fenêtres pour s'enfuir, mais pour faire entrer des choses en soi (sensations, visions, arts, sciences, savoirs, etc.). L'ouverture des fenêtres d'*À Rebours* agit comme la convocation d'altérités et d'ailleurs en soi, chez soi. Un espoir poétique de se différencier, de devenir Autre et, donc, queer « à demeure ».

« Les Fenêtres » de Baudelaire, de Mallarmé et de Fontenay

À travers le prisme visionnaire des fenêtres, en tant que frontières poreuses entre le dedans et le dehors, mais aussi à travers les reflets déformants dans lesquels les êtres et les mondes se juxtaposent en se diffractant, des Esseintes et Huysmans alignent une fois de plus leur démarche sur Baudelaire, qui écrit dans son poème en prose « Les Fenêtres » :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant

qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie⁵⁶.

Le début du poème en prose de Baudelaire génère une certaine confusion, puisqu'il n'est pas aisé de déterminer si « celui qui regarde une fenêtre fermée » la regarde « du dedans » ou « du dehors », comme il le précise pour celui qui regarde « à travers une fenêtre ouverte ». À la lecture rapprochée du poème, il apparaît que les deux perspectives oscillent, s'interchangent. Le poète peut ainsi regarder les « fenêtres fermées » autant du dehors que du dedans, car l'objet poétique le plus fécond n'est pas celui que l'on mire directement – l'intérieur ou l'extérieur de la « maison » – mais la fenêtre elle-même. La fenêtre est un poème juxtaposant l'intériorité et l'extériorité sur une même interface qui n'est pas plate, mais profonde, vertigineuse. La puissance de la poésie et de l'art n'est jamais à la surface directement visible des êtres, des choses et de la Nature, mais dans leurs déformations dans les reflets vitreux, dans la superposition visionnaire des deux côtés de la fenêtre.

En cela, « Les Fenêtres » de Baudelaire se diffractent à leur tour dans « Les Fenêtres » de Stéphane Mallarmé – autre poème culte de Des Esseintes⁵⁷ –, où le poète, « las du triste hôpital et de l'encens fétide », s'exclame devant sa fenêtre fermée :

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
À renaitre, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté⁵⁸ !

56. « Les Fenêtres » dans *Petits poèmes en prose* dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 198.

57. « Ces pages, au nombre de neuf, étaient extraites d'uniques exemplaires des deux premiers Parnasses, tirés sur parchemin, et précédées de ce titre : *Quelques vers de Mallarmé*, dessiné par un surprenant calligraphe, en lettres onciales, coloriées, relevées, comme celles des vieux manuscrits, de points d'or. Parmi les onze pièces réunies sous cette couverture, quelques-unes, *les Fenêtres*, *l'Épilogue*, *Azur*, le requéraient » (AR, 287).

58. « Les Fenêtres » dans Stéphane Mallarmé (2014), *Poésies* (éd. par Bertrand Marchal et Yves Bonnefoy), Paris, Gallimard, collection Poésie, p. 10.

« Que la vitre soit l'art, soit la mysticité » à travers et dans laquelle le poète non seulement se mire, mais se métamorphose et se transsubstantialise – ici, en ange – rend l'artiste et le malade visionnaires. Dans le « verre » où converge, reluit et se diffracte l'Infini qui n'est pas celui de la Nature, mais de la poésie, des mondes toujours à renaître apparaissent. En plus de vouer un culte à Baudelaire, des Esseintes admire Mallarmé, dont il rassemble les poèmes fétiches dans un recueil qu'il intitule « *Quelques vers de Mallarmé*, dessiné par un surprenant calligraphe, en lettres onciales, coloriées, relevées, comme celles des vieux manuscrits, de points d'or. Parmi les onze pièces réunies sous cette couverture, quelques-unes, *les Fenêtres*, *l'Épilogue*, *Azur*, le requéraient [...] » (AR, 287). Suivant la sensibilité de Des Esseintes, la poésie de Mallarmé relève d'un art littéraire à la fois quintessencié et hors de son temps. Selon l'esthète névrosé, Mallarmé, « [dans] un siècle de suffrage universel et dans un temps de lucre, vivait à l'écart des lettres, abrité de la sottise environnante par son dédain, se complaisant, loin du monde, aux surprises de l'intellect, aux visions de sa cervelle, [...] » (AR, 288).

Aux yeux de Des Esseintes, la poésie de Mallarmé n'est pas seulement un art à admirer, mais un mode de survie à incorporer. Qui plus est, même si elle permet la fuite dans un ailleurs azuré, éthéré et loin du monde, cela ne veut pas dire que la poésie mallarméenne est diffuse, qu'elle s'épanche en se diluant dans l'espace-temps de la langue. Au contraire, et comme chaque chapitre d'*À Rebours* qui « se condensait en un "of meat" de pierreries, de parfums, de fleurs, de littérature religieuse et laïque, de musique profane et de plain-chant » (AR, 55), chaque poème de Mallarmé « devenait une littérature condensée, un coulis essentiel, un sublimé d'art [...] » (AR, 289). Ainsi, Huysmans écrivant les chapitres d'*À Rebours*, et des Esseintes aménageant chacune des pièces de Fontenay, ont-ils cherché à créer, dans leurs mondes respectifs étouffants, des fenêtres esthétiques dont la concentration poétique est apte à faire ressentir et cohabiter « les analogies les plus lointaines » (AR, 288), à « [concentrer] sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, un aspect unique et complet, un ensemble » (AR, 288-289).

Cette méthode poétique quintessenciée qui fait se (con)fondre les éléments les plus différents et les plus éloignés dans l'espace-temps, et ce dans le cadre à la fois concentré et illimité d'une fenêtre, permet à Huysmans d'ouvrir les fenêtres du naturalisme, et à son alter ego de se perdre dans les *punctums* esthétiques des croisées de Fontenay, devenues

par ses artifices des tableaux vivants ouvrant sur un infini de sensations et de visions.

À Fontenay, la vitre de la fenêtre devient une hétérotopie poétique dans laquelle convergent et s'entrechoquent l'ailleurs, l'altérité et l'archaïsme des « lieux antérieurs ». La fenêtre fait office de *punctum* poétique dans les yeux sensibles du poète, elle donne lieu à cette « [juxtaposition] en un lieu réel [de] plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles⁵⁹ ». Dans la foulée de ces jeux de reflets juxtaposant les mondes, transsubstantialisant le poète en ange volant dans l'azur artistique de sa vitre, s'insinue une (con)fusion sensible des devenir maladifs, littéraires et artistiques. Les fenêtres font partie de ces interfaces permettant au malade de faire corps avec sa fantaisie poétique grâce à la confusion de son sens visuel plongeant dans la vitre. Comme chez Mallarmé, et à l'image du personnage de Des Esseintes, le poète est un malade aspirant à fuir ses souffrances en s'envolant dans les hauteurs azurées du poème :

Le moribond sournois y redresse un vieux dos,
Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de la maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,
Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis ! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or⁶⁰.

Cette fuite poétique baudelairienne et mallarméenne à laquelle Huysmans et des Esseintes aspirent à l'unisson, même si le premier est réel et le deuxième fictif, s'effectue à rebours de la volonté de Zola de s'arrimer à l'observation objective du réel. La défenestration poétique de Huysmans dans *À Rebours*, laquelle se transpose à la défenestration esthétique de Des Esseintes à Fontenay, agit en cela comme un refus radical « de rentrer dans la route frayée, [de s']atteler à une étude de mœurs » (AR, 65) sans reflet juxtaposant, sans diffraction confondante de la réalité dans l'esthétique littéraire et artistique. Le but de Huysmans, et à sa suite de son esthète névrosé, est justement de faire exploser la frontière opaque séparant la réalité de la littérature et de l'art.

59. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 28-29.

60. *Ibid.*

Tous les deux aspirent à une perméabilité entre la vie et la poésie, une perméabilité queer en ce qu'elle n'entraîne pas le reflet lisse et parfait de l'identité de l'une dans celle de l'autre, mais leur confusion déformante dans leurs différenciations, leurs déviations réciproques.

Paradoxalement, l'ouverture des fenêtres du naturalisme par Huysmans équivaut à une fermeture symboliste des fenêtres, une fermeture qui n'obstrue pas la vue sur les vérités de la vie, mais qui en démultiplie plutôt les visions, les potentialités. L'écriture poétique relève d'un réel diffracté et démultiplié, à la fois déformé et transsubstantialisé. Elle permet au poète de fuir la domination du « réel naturel » sur la puissance poétique des symboles qui outrepassent les cadres normatifs de l'apparente « réalité ». De même, *À Rebours* remet radicalement en question la conception naturaliste du roman, qui voudrait que ce dernier ne soit qu'un « cadre pour y insérer de plus sérieux travaux » (Préface AR, 65). Pour Huysmans, s'inspirant de Mallarmé, la pierre n'est pas à lancer aux poètes symbolistes pataugeant dans leur limon lyrique – Zola écrira dans *Le Roman expérimental* que « [nous] sommes actuellement pourris de lyrisme⁶¹ » –, mais plutôt aux tenants d'une approche naturaliste pataugeant dans leur limon littéral, et dont les parfums sont loin d'être capiteux, suggestifs et féconds, mais plutôt nauséabonds. La pourriture n'est jamais que lyrique, elle est aussi naturelle, et Mallarmé d'écrire dans « Les Fenêtres » :

Mais, hélas ! Ici-bas est maître : sa hantise
vient m'écoeurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur⁶².

Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, le débat entourant la quête de « vérité » n'est pas seulement littéraire et poétique. C'est aussi un débat physique et épistémologique. Les mouvements littéraires – du moins le naturalisme et le symbolisme – ne s'entendent pas sur le sens auquel s'atteler, le rôle central du visuel dans la recherche d'une « vérité », ou plutôt la nécessité de le « décentrer » pour faire émerger d'autres réalités, d'autres savoirs.

Il y a conflit dans le champ de la méthode et, dans la foulée, le concept même de vérité vacille. De quelle vérité parle-t-on ? De la vérité de la nature à contrôler par la science ? De la vérité des corps malades à guérir par la médecine expérimentale et par la littérature naturaliste ?

61. Émile Zola (1971 [1880]), *Le Roman expérimental* (éd. par Aimé Guedj), Paris, Garnier-Flammarion, p. 93.

62. « Les Fenêtres » dans S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit., p. 10.

Zola s'interrogera, toujours dans *Le Roman expérimental* : « Puisque la médecine, qui était un art, devient une science, pourquoi la littérature elle-même ne deviendrait-elle pas une science, grâce à la méthode expérimentale⁶³ ? » Parle-t-on de la vérité de l'humanité à observer et à écrire – et non à transcrire comme l'écriture poétique transforme le réel vu et vécu ? La question de la vérité est vaste et complexe, mais suivant Baudelaire, elle n'est pas aussi cruciale que Zola aimerait le croire, et encore moins le seul apanage du sens visuel, d'une démarche d'observation positive du monde. Baudelaire écrit, toujours dans « Les Fenêtres » :

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? »

Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis⁶⁴ ?

Ce qui émane de cette tension entre naturalisme et symbolisme est la différence qu'il s'agit d'exhumer entre réalité et vérité, mais aussi entre soi et l'Autre. Baudelaire, Mallarmé et Huysmans n'ont peut-être que faire de la vérité positiviste, mais cela n'empêche pas leur démarche poétique d'influer sur la réalité, de transformer les relations entre les sujets et le monde qui les entoure, fût-ce en usant d'artifices mensongers, de procédés poétiques « pourris de lyrisme ». En cela, leurs rapports diffractés, mouvants et multiples à la vérité semblent se rapprocher, de manière anachronique, de la performativité d'une esthétique queer. Dans un chapitre justement intitulé « *Queer Aesthetics* », la critique Claire Colebrook exprime comment une esthétique queer brise l'unité des corps, de leurs perceptions et du monde – tels des symptômes de survivances –, donnant à penser leurs « vérités » non pas comme uniques et encore moins opaques, mais comme un emboîtement virtuellement infini de leurs ouvertures réciproques. L'esthétique queer, en tant qu'expérience perceptuelle dynamique de différentes réalités, qui s'ouvrent les unes aux autres, s'entrechoquent, s'interpénètrent, ne relativise pas pour autant la « vérité ». Plutôt, l'esthétique queer diversifie la vérité, ouvre à ses multiples facettes, à ses innombrables altérités. Au confluent des perspectives et des expériences, « la vérité est composée de séries relatives, qui ne sont pas situées dans "un" point, mais dans un ensemble ouvert de points convergents et divergents. La vie est tout

63. É. Zola, *Le Roman expérimental*... *op. cit.*, p. 81.

64. « Les Fenêtres » dans *Petits poèmes en prose* dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 198.

simplement cette quantité de mondes divergents⁶⁵». Ainsi, l'esthétique queer en tant qu'expérience incorporée d'une multiplicité d'ouvertures, mouvantes et réciproques, des sens et du sens, est à rapprocher de la conception de la maladie selon Canguilhem. Pour le philosophe, on se rappelle que la maladie ouvrait à « une nouvelle dimension de la vie⁶⁶ », et non à une condition à réduire à un état altéré de santé.

Sur le plan de la création littéraire, des Esseintes semble donc agir selon une esthétique queer, selon un rapport perceptuel queer aux êtres, aux objets et au monde, puisque leur contact avec sa sensibilité détraquée déploie leurs potentialités, ouvre de nouvelles dimensions dans sa vie. Ce faisant, des Esseintes brise l'unité de la vérité en tant qu'objet de connaissance univoque et, du même coup, il s'élance et se disperse dans « l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens⁶⁷ ». L'esthète névrosé aurait donc beau avoir le corps hétérotopique d'un personnage fictif de roman, vautrant ses nerfs hypersensibles et déréglés dans « Les Fenêtres » de Baudelaire, de Mallarmé et de Fontenay, l'aporie qu'il donne à expérimenter n'est pas moins vraie pour autant, des vérités ouvertes par lui et en lui. Huysmans se rappelle : « Mais l'idée que des Esseintes pouvait être aussi vrai que ses personnages à lui, déconcertait, irritait presque Zola » (Préface AR, 66).

Avec *À Rebours*, Huysmans ne nourrit pas une fin téléologique de la littérature qui aboutirait à la vérité, laquelle apporterait une « conclusion » aux problèmes physiques, esthétiques, épistémologiques et moraux. La fin qu'il convoite avec son antihéros est une fin tautologique : une fin de la fin, une fin de la finitude par l'artifice poétique. Le moyen de la littérature ne saurait justifier aucune fin, sinon le désir d'en finir avec la nécessité – pessimiste et négativiste ? – de conclure en empêchant le sens de bouger, de fuir, de danser. Huysmans et des Esseintes renversent ainsi l'adage commun selon lequel « la fin justifie les moyens », et affirmeraient peut-être que ce sont au contraire les moyens – ici les mouvements de la littérature et de l'art reflétés, diffractés et dispersés par « Les Fenêtres » – qui invalident l'idée de la

65. Claire Colebrook, « Queer Aesthetics » dans E.L. McCallum et Mikko Tuhkanen, dir. (2011), *Queer Times, Queer Becomings*, Albany, State University of New York Press, p. 32. Citation originale : « truth is composed of relative series, not located in "a" point, but an open whole of converging and diverging points. Life just is this quantity of divergent worlds ».

66. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, p. 122.

67. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 172.

fin. Huysmans écrit dans sa préface, au sujet de cette répulsion pour toutes les formes de conclusions arrêtant les sens, dénouant les énigmes :

[...] le besoin de conclure ne me tentait pas ; la route tracée par Schopenhauer était carrossable et d'aspect varié, je m'y promenais tranquillement, sans désir d'en connaître le bout ; en ce temps-là, je n'avais aucune clarté réelle sur les échéances, aucune appréhension des dénouements. (Préface AR, 57)

Le confinement de Des Esseintes au château de Fontenay est donc (au moins pour le moment) une double ouverture. D'une part, l'ouverture des frontières entre son corps et ses corpus poétiques et artistiques cultes, à travers et dans lesquels il prend le large, et, d'autre part, l'ouverture des fenêtres d'un mouvement naturaliste borné dans le cadre positiviste du visible et du vrai.

Par son confinement symboliste à Fontenay, des Esseintes crée une illusion d'exclusion, d'isolement, de fermeture, mais cet enfermement donne lieu à des ouvertures exponentielles, tant au niveau sensoriel, symbolique que mythique. En se cloîtrant à Fontenay, il multiplie les moyens poétiques comme autant de fenêtres, de créations de « régions de passage⁶⁸ » vers les hétérotopies littéraires et artistiques. En cela, il incorpore l'idéal du poète baudelairien et mallarméen, amer dans sa réclusion d'hôpital ici-bas, se bouchant le nez devant la Nature et hésitant, devant la vitre fermée de la littérature, entre (s'y) mirer ou se défenestrer, pour chuter éternellement dans son azur immense.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
— Au risque de tomber pendant l'éternité⁶⁹ ?

L'écriture, en tant qu'art poétique, se doit de pénétrer au-dedans et au-delà de la superficialité du sens de la vue, en même temps qu'elle doit se laisser pénétrer par des réflexions, des diffractions et des juxtapositions, tant physiques que psychiques. L'ouverture des fenêtres du naturalisme, ardemment désirée par Huysmans étouffant dans ces limites, se révèle ainsi un artifice hétérotopique et poétique où des Esseintes se cloître en hauteur comme en profondeur, au risque, ou plutôt dans l'espoir, de s'y élever ou d'y « tomber pendant l'éternité ».

68. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 24.

69. « Les Fenêtres » dans S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit., p. 10.

Cette chute poétique dans l'éternité suggestive des fenêtres de Fontenay s'expérimente et se performe aussi de manière littérale. En plus de la coiffe de béguinage de sa domestique, dont le passage silencieux à la fenêtre lui donnait « la sensation d'un cloître » (AR, 92), des Esseintes met sur pied un autre subterfuge de fenestration. En effet, l'esthète désire transformer sa salle à manger en vaisseau sensoriel et spatiotemporel, afin qu'elle puisse « [ressembler] à la cabine d'un navire avec son plafond voûté, muni de poutres en demi-cercle, ses cloisons et son plancher, en bois de pitchpin, sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu'un hublot dans un sabord » (AR, 92). Il configure sa salle à manger comme un agencement de poupées gigognes, ou comme « ces boîtes du Japon qui entrent les unes dans les autres » (AR, 93). En effet, « cette pièce était insérée dans une pièce plus grande, qui était la véritable salle à manger bâtie par l'architecte » (AR, 93). Habile architecte artificiel, des Esseintes tire profit de l'emboîtement singulier de sa cabine à manger, et plus spécifiquement de l'alignement de son hublot dans un sabord avec les deux fenêtres de la véritable salle à manger l'englobant :

Celle-ci était percée de deux fenêtres, l'une, maintenant invisible, cachée par la cloison qu'un ressort rabattait cependant, à volonté, afin de permettre de renouveler l'air qui par cette ouverture pouvait alors circuler autour de la boîte de pitchpin et pénétrer en elle ; l'autre, visible, car elle était placée juste en face du hublot pratiqué dans la boiserie, mais condamnée ; en effet, un grand aquarium occupait tout l'espace compris entre ce hublot et cette réelle fenêtre ouverte dans le vrai mur. Le jour traversait donc, pour éclairer la cabine, la croisée, dont les carreaux avaient été remplacés par une glace sans tain, l'eau, et, en dernier lieu, la vitre à demeure du sabord. (AR, 93)

Les reflets aqueux, mouvants et colorés, traversés par les rayons de jour s'y diffractant, allaient compléter le subterfuge donnant la sensation à des Esseintes de voguer sur des flots lointains, en ne bougeant pas d'un iota. Par le jeu des fenêtres de sa cabine à manger, il se métamorphose en matelot imaginaire, en albatros poétique contemplant la valse des lumières sur la fantaisie des flots de son aquarium, transformé en océan de légende.

Au moment où le samovar fumait sur la table, alors que, pendant l'automne, le soleil achevait de disparaître, l'eau de l'aquarium durant la matinée vitreuse et trouble, rougeoyait et tamisait sur les blondes cloisons des lueurs enflammées de braises.

Quelquefois, dans l'après-midi, lorsque, par hasard, des Esseintes était réveillé et debout, il faisait manœuvrer le jeu des tuyaux et des conduits qui vidaient l'aquarium et le remplissaient à nouveau d'eau pure, et il y faisait verser des gouttes d'essence colorées, s'offrant, à sa guise ainsi, les tons verts ou saumâtres, opalins ou argentés, qu'ont les véritables rivières, suivant la couleur du ciel, l'ardeur plus ou moins vive du soleil, les menaces plus ou moins accentuées de la pluie, suivant, en un mot, l'état de la saison et de l'atmosphère.

Il se figurait alors être dans l'entre-pont d'un brick, et curieusement il contemplait de merveilleux poissons mécaniques, montés comme des pièces d'horlogerie, qui passaient devant la vitre du sabord et s'accrochaient dans de fausses herbes ; ou bien, tout en aspirant la senteur du goudron, qu'on insufflait dans la pièce avant qu'il y entrât, il examinait, pendues aux murs, des gravures en couleur représentant, ainsi que dans les agences des paquebots et des Lloyd, des steamers en route pour Valparaiso et la Plata, et des tableaux encadrés sur lesquels étaient inscrits les itinéraires de la ligne du Royal Mail Steam Packet, des compagnies Lopez et Valéry, les frets et les escales des services postaux de l'Atlantique. (AR, 93-94)

Sans bouger son corps, mais en le plongeant plutôt dans les sensations poétiques de ses fenêtres, des Esseintes devient en quelque sorte le héros du « seul livre, relié en veau marin » (AR, 94) présent dans ce décor artificiel, « les aventures d'Arthur Gordon Pym, spécialement tiré pour lui, sur papier vergé, pur fil, trié à la feuille, avec une mouette en filigrane » (AR, 94). Ce livre de Poe, présidant à la levée des voiles poétiques de Des Esseintes dans sa cabine, est de manière à la fois étonnante et anachronique le même livre qui inspirera Guibert, un siècle plus tard, l'écriture de son roman d'aventure *Les Lubies d'Arthur*, qu'il publiera en 1983. Dans un texte intitulé « L'Ours » et figurant en appendice du recueil posthume de nouvelles *La Piqûre d'amour et autres textes : suivi de La Chair fraîche*, publié en 1994, Guibert parle en ces termes des *Lubies d'Arthur*:

Ce livre est parti de rien : d'une absence d'aventure, d'écriture. C'était en septembre 82. Je n'avais rien écrit depuis avril : [...]. Je me retrouvai sans amour et me demandais si cette activité de l'écriture, à laquelle je l'avais tant lié, n'était pas morte à jamais. Je devais partir quelques jours à Bastia : j'emportai *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, qui était le seul texte de Poe que ma frayeur m'avait empêché de lire quand j'étais adolescent. Et ce livre me redonna, en bloc, le sentiment de l'aventure. J'avais sans le savoir encore tout à fait un nouveau personnage, il s'appelait Arthur⁷⁰.

70. « L'Ours » dans H. Guibert, *La Piqûre d'amour et autres textes*, op. cit., p. 159-160.

Comme elles le font pour des Esseintes dans sa cabine de Fontenay, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* agissent en quelque sorte comme un gouvernail de navire, pour Guibert, embarqué dans un voyage littéraire au long court. Un livre permettant d'attiser, de faire survivre le désir moribond et de (re)mettre le cap sur l'aventure. Qui plus est, toujours dans «L'Ours», Guibert mentionne de manière étonnante qu'un de ses amis trouvait son œuvre, à l'image de Fontenay, construite comme «une maison» dont chaque pièce serait un livre accueillant l'Autre à demeure :

Les livres sont liés les uns aux autres, bien sûr. Un jour un ami me dit : «Ce que je préfère dans ce que tu fais, c'est le lien que tu donnes à tes livres. C'est comme une maison : il y a ta chambre, et puis il y a la chambre de l'ami, la chambre de tes grands-tantes, et puis des corridors qui relient toutes les pièces.» *Les lubies d'Arthur* serait alors la bibliothèque de la maison, et la chambre d'un enfant qui n'adviendra pas⁷¹.

Il y a ainsi un jeu d'échos et de réverbérations anachroniques entre la démarche d'écriture d'*À Rebours* par Huysmans, l'ameublement artificiel et littéraire de Des Esseintes à Fontenay, et les créations guibertienues, liées comme autant de pièces hospitalières d'une maison qui, loin de l'enfermer tristement entre des murs opaques, attise son désir, fait cohabiter Guibert avec les autres qu'il aime à métamorphoser, ouvre en lui des fenêtres vers des aventures littéraires par-delà les limites de son quotidien. Dans «*Queer Aesthetics*», Colebrook parle de la conception deleuzienne du désir dont le potentiel résiderait tout entier dans sa performativité relationnelle : «[...] la notion de désir selon Deleuze [...] possède un potentiel pour les Idées seulement en relation. Le désir est la capacité de créer des relations par les rencontres, des relations qui sont externes aux potentialités ou aux pouvoirs différentiels dont elles émergent⁷²». Suivant ces considérations et tissant des liens entre le personnage de Des Esseintes, le narrateur Guibert et le désir deleuzien, il serait possible d'avancer qu'*À Rebours* et l'œuvre guibertienne se construisent non pas comme des maisons closes – quoique? –, mais plutôt comme des maisons à la fois ouvertes et désirantes : des sortes de

71. *Ibid.*, p. 169.

72. C. Colebrook, «*Queer Aesthetics*», *op. cit.*, p. 28. Citation originale : «[...] Deleuze's notion of desire [...] bears a potential for Ideas only in relation. Desire is the capacity to create relations through encounters, relations that are external to the potentialities or differential powers from which they emerge».

Fontenay anachroniques où l'esthétique queer ne fait pas que désordonner les altérités, mais les fait se lier, les fait correspondre, comme autant de pièces livresques qu'il s'agit d'ouvrir pour en dégager non pas un seul sens, mais différentes lignes de fuite.

Pour revenir plus spécifiquement à des Esseintes, les fenêtres littérales de Fontenay deviennent des fenêtres poétiques où l'esthète peut fuir sa réalité présente, se laisser emporter par des flots suggestifs et ondoyants, et ce dans la plus parfaite immobilité. Les fenêtres de Fontenay sont des poèmes permettant au corps immobile de voyager grâce à sa sensibilité, de se mouvoir en s'émouvant du spectacle se jouant dans ses yeux.

[Des Esseintes] se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d'un voyage au long cours, et ce plaisir du déplacement qui n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent, à la minute même où il s'effectue, il le humait pleinement, à l'aise, sans fatigue, sans tracas, dans cette cabine dont le désordre apprêté, dont la tenue transitoire et l'installation comme temporaire correspondaient assez exactement avec le séjour passager qu'il y faisait, avec le temps limité de ses repas, et contrastait, d'une manière absolue, avec son cabinet de travail, une pièce définitive, rangée, bien assise, outillée pour le ferme maintien d'une existence casanière. (AR, 94-95)

Par un effet expérimental et performatif analogue à l'architecture en poupées gigognes de la cabine de la salle à manger, l'artifice des fenêtres, tel que configuré par des Esseintes, agit en incorporant des sensations mouvementées de l'imagination dans le corps immobile. Le corps de Des Esseintes devient une cabine au « désordre apprêté » (AR, 94), un corps à la névrose optimisée dont les yeux sont des hublots admirant un océan de chimères. Dans le subterfuge sensoriel, le corps de Des Esseintes se déleste du souci de se mouvoir. En se laissant emboîter, absorber dans l'artifice de la cabine et dans l'œil du hublot masqué d'un aquarium, les sensations de Des Esseintes lèvent les voiles de son imagination vers l'ailleurs.

Les fenêtres de Fontenay parviennent ainsi à performer littéralement la force poétique des fenêtres mallarméennes et baudelairiennes. Elles permettent à des Esseintes de contempler des cieux chatoyants sur des flots océaniques condensés dans l'espace clos d'un aquarium. Grâce aux fenêtres de Fontenay, l'imagination devient une émotion mouvementée, dansante, et le corps une cabine voguant dans l'espace-temps, grâce à l'emboîtement de sensations truquées, de subterfuges sensibles. Dans les fenêtres de Fontenay cohabitent des hétérotopies poétiques, où des

mondes en apparence incompatibles se juxtaposent pour créer des effets d'ailleurs, des miroitements de voyages au long cours sur un océan sans borne, pourtant contenu entre les vitres d'un aquarium domestique.

Les fenêtres poétiques et hétérochronotopiques de l'Hôpital Bécclère à Clamart

Durant l'hospitalisation de Guibert à Clamart, à l'automne 1991, des fenêtres à la fois matérielles et poétiques animent des jeux dans et entre les espaces-temps des corps, des choses et du décor. Les fenêtres de l'hôpital agissent aussi comme ces « régions de passage » foucaldiennes entre les hétérochronotopies. De part et d'autre de leurs vitrages se reflètent, se diffractent et cohabitent différents mondes pour Guibert, tels que l'intimité de sa chambre entourée par la cohue collective des couloirs hospitaliers, ou encore son mélancolique isolement de malade en marge de la frénésie voisine de Paris... À Bécclère, la sédentarité de l'hospitalisation guibertienne est mise en tension avec la vue des avions volant dans le ciel parisien, comme autant d'invitations au voyage se butant, comme des oiseaux ailés de tôle, à la cruelle transparence de ses fenêtres.

Guibert écrit : « La chambre d'hôpital est un cocon insidieux qui, petit à petit, rend effrayant l'espace réel de l'extérieur, même le couloir » (CMV, 47). Le mouvement de spatialisation de l'hôpital, indépendamment ici de la nature visuelle du cytomégalo virus dont souffre Guibert, agit sur la perspective du sujet comme une poupée gigogne paradoxale. Plutôt que le réconfort, c'est l'effroi qui croît à mesure que le malade s'enlise, ou plutôt s'isole en s'alitant dans la mise en abîme hospitalière. En effet, la frayeur du malade grandit à mesure que son corps comme son regard se blottissent dans le creux de la chambre, laquelle se recroqueville sur eux et sur elle-même dans le cœur de l'hôpital. L'extérieur qui autrefois était familier devient étrangement inquiétant. Il devient l'Autre, l'ailleurs et l'inconnu qui, jusque-là, étaient le soi, l'ici et le connu. Les mondes sont renversés dans les mises en abîme oculaires et hospitalières. L'« œil droit bousillé » (CMV, 17) de Guibert devient visionnaire de l'invisible comme de son funeste avenir, et l'hôpital se métamorphose, comme le livre *À l'Ami*, en mise en abîme spatiale menaçant de se refermer sur lui : « La mise en abîme de mon livre se referme sur moi » (AA, 284), écrit Guibert au chapitre final d'*À l'Ami*, phrase qu'il aurait pu aussi travestir en « les mises en abîme de mon regard et de l'hôpital se referment sur moi », alité dans sa chambre en

scrutant la fenêtre de sa porte ouvrant sur « l'espace réel de l'extérieur » (CMV, 47).

La fenêtre de la porte par laquelle Guibert, terrifié, voit l'extérieur de sa chambre permet autant à son regard de sortir de la chambre qu'aux regards extérieurs d'y entrer. La fenêtre de la porte de chambre d'hôpital est un judas bidirectionnel : elle permet au patient Guibert de jeter un regard dans le corridor au même titre qu'elle permet aux regards de s'engouffrer du dehors dans son intimité, sans même se donner la peine de frapper. Cette incursion des regards extérieurs sur son intimité accroît d'autant plus l'inconfort de Guibert qui écrit : « La vitre qui permet de voir en permanence du couloir dans la chambre. Je ne dis rien. B. dit : "Il suffit de pousser la porte du placard" » (CMV, 11). Cette entrée de *Journal d'hospitalisation* surprend par sa polysémie, par sa mise en scène littérale des jeux de pouvoir abstraits entre les regards dans l'espace hospitalier. Suivant cette courte entrée, il suffit paradoxalement d'ouvrir son « placard » – lieu emblématique du refoulement de l'identité homosexuelle – pour se protéger de l'incursion des regards extérieurs effrayants sur soi, dans l'espace de son intimité. Dans cette entrée, l'expérience hospitalière de Guibert suggère que l'ouverture de l'intériorité de son espace intime est paradoxalement ce qui le protège le mieux des assauts inquiétants du dehors.

Ces jeux d'ouverture et de fermeture des yeux, des fenêtres et des portes dans l'espace hospitalier sont nombreux lors de l'hospitalisation de Guibert à Bécclère. Ils animent le passage des regards entre les espaces-temps et, ce faisant, ils participent du « cinquième principe⁷³ » que Foucault esquisse dans *Les Hétérotopies*, dans l'espoir de penser un système théorique pour son « hétérotopologie », la science dont il rêve : « Enfin, je voudrais proposer comme cinquième principe de l'hétérotopologie, ce fait : que les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant⁷⁴ ». Foucault développe ce qui régirait ce cinquième principe hétérotopologique, en affirmant qu'on « n'entre pas dans une hétérotopie comme dans un moulin, ou bien on y entre parce qu'on y est contraint (les prisons, évidemment), ou bien lorsque l'on s'est soumis à des rites, à une purification⁷⁵ ».

73. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 32.

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*

Dans le cas de Guibert, à l'automne 1991, c'est bien sûr le cytomégalo-virus attaquant son œil qui lui impose une entrée à l'hôpital Bécclère à Clamart. Dans cette hétérotopie de crise biologique, la fermeture de son champ visuel droit s'effectue parallèlement à l'ouverture de perspectives autres, à la fois sur son corps, sur celui des autres malades, sur le décor de l'hôpital, mais aussi, grâce à ses multiples fenêtres, sur l'extérieur et l'horizon... Paris dans le lointain... Les fenêtres de l'hôpital Bécclère agissent durant l'hospitalisation de Guibert comme ce « système d'ouverture et de fermeture » des hétérotopies. En jetant son regard sur et à travers ces fenêtres (in)hospitalières, le regard guibertien expérimente différents spectacles hétérotopiques de « formes extraordinairement variées⁷⁶ », lesquels transforment son rapport sensoriel à la réalité. Par exemple, lorsque Guibert patiente avant son échographie abdominale, la vitre derrière laquelle il attend module son regard sur les corps des autres hommes malades, à moitié dénudés comme lui :

Attente derrière une vitre, avant l'échographie abdominale : on voit les visiteurs de l'hôpital descendre un escalier roulant et se diriger vers tel ou tel service. Beaucoup d'hommes de tous les âges qui parlent tout seuls, avec agitation. Les vieux en pyjama et robe de chambre. Les jeunes souvent torse nu sous une chemise ouverte ou une veste. (CMV, 8)

Guibert ne l'exprime pas directement dans cette entrée, mais il l'explique néanmoins exhaustivement dans son journal intime, à savoir que le regard qu'il porte sur les autres malades est mouvant, agité, transformatif. La vue des autres corps malades renvoie à Guibert soit le présage du devenir-funeste de son propre corps, soit l'image survivante d'un passé révolu où il était mieux portant. Chaque corps malade ouvre une fenêtre hétérochronotopique dans le regard de Guibert, un « contre-espace-temps » du visible présent de son propre corps qui émerge sur les corps des autres. À travers les vitres hospitalières, des survivances du passé et des présages du futur s'entrechoquent dans les yeux guibertiens. Et le corps malade de devenir une surface d'émergence de contre-espaces-temps symptomatiques, dans lesquels survivent et se condensent, grâce aux échanges de regards, tous les espaces-temps de la maladie, tous les stades de la mort à l'œuvre en lui. Guibert écrit dans *Le Mausolée des amants*, au sujet de cette condensation de « tous

76. *Ibid.*, p. 25.

les stades de [sa] maladie » (MA, 510) à la surface visible des autres corps malades, en l'occurrence ici de l'hôpital Rothschild :

Mon regard sur les malades de Rothschild est en train de changer : avant c'était une hantise de les voir parce que c'était se voir soi-même à tous les stades de la maladie ; c'est me voir comme j'étais il y a un an et comme je ne le suis plus – dans cette maladie on vieillit pratiquement de dix ans en un an, on met trois ans à trente ans pour arriver à soixante ans – ; c'est me voir tel que je suis devenu et que je ne voulais pas le réaliser ; c'est assister en même temps à toutes les étapes à venir de la maladie ; c'est la preuve des dégradations terribles ; c'est être assis à côté d'un malade qui n'en a plus pour vingt-quatre heures. (MA, 510)

L'expérience visuelle de l'hôpital, et plus spécifiquement du regard guibertien qui se transforme au contact des autres malades, relève de perspectives spatiotemporelles complexes. En effet, les systèmes d'ouverture et de fermeture des fenêtres hétérochronotopiques sur les autres corps ne sont ni fixes, ni réguliers, ni innocents. Leur mouvance génère la confusion, bouge dans l'espace-temps, et leurs impacts sur les sujets varient en fonction des conjonctures relationnelles dans lesquelles ils évoluent, se désirent ou se dégoûtent mutuellement.

En plus d'observer à travers la vitre les autres malades en patientant pour son échographie, Guibert (se) regarde aussi à plus d'une reprise, durant son hospitalisation, dans et à travers les fenêtres : « 29 septembre// Dimanche matin. Je prends des bains de soleil en région parisienne, derrière de doubles vitrages » (CMV, 75). La fenêtre hospitalière, malgré ses doubles vitrages, laisse passer la sensation de « bains de soleil » qui permettent à Guibert de se transposer dans la lumière et dans la chaleur réconfortantes du dehors. Les fenêtres sont les brèches empêchant le regard guibertien de se refermer toujours plus en profondeur dans ses mises en abîme visuelles, hospitalières et spatiotemporelles. Elles suscitent même la curiosité de Thierry qui s'informe auprès de Guibert du spectacle que les fenêtres de l'hôpital lui offrent :

T. m'a demandé ce que je voyais de mes fenêtres, je me déplace dans la chambre en lui répondant : « Un boulevard périphérique, une petite forêt, une entreprise de location et de réparation de camions, le parking de l'hôpital, quelques arbres. Et, dans le lointain, Paris. » (CMV, 12-13)

Selon Guibert, la perspective sur le « lointain » est précisément la dimension du regard la plus mise à mal par le sida et le cytomégalovirus. Avant son hospitalisation, alors qu'il attend dans une angoisse intenable « les

résultats des dernières analyses [qu'il avait] faites avant [son] départ pour La Coste» (AA, 206-207), en «descendant fiévreusement tous les matins chercher dans [sa] boîte aux lettres cette grosse enveloppe de l'institut Alfred-Fournier⁷⁷» (AA, 206), Guibert ressentait déjà de manière intense cet «appel d'air vital» (AA, 207), ce désir de contrer la fermeture inéluctable du monde visible et de l'espace-temps de la vie sur lui.

Je ressentis, debout devant ma boîte aux lettres, comme un appel d'air vital, un sentiment d'évasion, un élargissement de la perspective générale ; le plus douloureux dans les phases de conscience de la maladie mortelle est sans doute la privation du lointain, de tous les lointains possibles, comme une cécité inéluctable dans la progression et le rétrécissement simultanés du temps. (AA, 207-208)

L'avancée de l'espace-temps guibertien, rythmée par le sida et plus tard le cytomégalovirus, s'effectue selon une dynamique en entonnoir ; comme son thorax. En avançant dans la cécité comme dans la mort, l'espace-temps se rétrécit, se referme sur lui-même. Conséquemment, Guibert recherche désespérément des fenêtres pour fuir son inéluctable devenir-aveugle, la mort du visible, du corps comme du monde. Alors que la perspective du lointain souffre doublement chez Guibert – le sida rapproche la fin de sa vie dans le temps, et le cytomégalovirus la fin de sa vue dans l'espace –, il tente de s'accrocher à ce qui continue de voler dans le ciel parisien, aux objets toujours aptes à décoller, dans le lointain, vers de nouveaux horizons : «Ces avions qui décollent : j'essaie de les voir par la fenêtre» (CMV, 26). En arrimant son regard aux avions décollant de l'ici et maintenant, Guibert cherche à s'évader de l'hôpital dans le spectacle hétérochronotopique que les fenêtres animent dans ses yeux. Mais tel son «œil en jeu» (CMV, 19) attaqué par le cytomégalovirus, il y a toujours un risque dans la contemplation de ces spectacles d'autres dimensions spatiotemporelles, celui de plonger dans leur envers. En effet, en croyant s'accrocher par les fenêtres à des avions décollant vers de lointains voyages, le regard guibertien s'accroche plutôt à des hélicoptères transportant en urgence des blessés graves à l'hôpital :

En fait ce ne sont pas les avions, mais les hélicoptères qui se posent sur le toit de l'hôpital avec leurs blessés graves. Il y a entre quinze jours et trois mois je prenais l'hélicoptère, en bonne forme, à Bora Bora. Décollage et atterrissage d'une sublime douceur, irréaliste, sans parler des dégradés de bleu et de vert de là-haut. (CMV, 31)

77. Célèbre syphiligraphie et hygiéniste du XIX^e siècle.

Par la fenêtre hétérochronotopique de l'hôpital, des survivances esthétiques de son récent voyage à Bora Bora cohabitent avec la fatalité des blessés graves conduits à l'hôpital. La contemplation des fenêtres peut ainsi être source de douceurs et de délices, mais elle fait toujours courir le risque de se renverser d'un coup, comme ces « situations de désespoir telles qu'on les retourne comme un gant » (CMV, 40). C'est ce qui se produit par la fenêtre d'hôpital : l'hélicoptère irréel, paradisiaque, de Bora-Bora se confond dans l'œil guibertien avec l'atterrissage des hélicoptères hospitaliers sur la piste réelle de la mort. Ainsi, le « cinquième principe » foucaldien, sur « le système d'ouverture et de fermeture⁷⁸ » des Hétérotopies, performe cruellement chez Guibert hospitalisé, en refermant sur sa mort réelle la sensation virtuelle du lointain qu'il tentait de produire dans son regard, lequel s'accrochait aux hélicoptères hospitaliers alors qu'il croyait s'envoler dans les hauteurs irréelles de Bora Bora, *Le Paradis*⁷⁹ perdu du Guibert.

Si les fenêtres hospitalières sont des tableaux en mouvements, les regards subjectifs qui plongent en elles sont, quant à eux, mouvementés. En effet, lorsqu'il plonge dans ses croisées, le regard guibertien n'est pas fixe. Il se reflète, se diffracte, bifurque. Il se déforme et se transforme dans le temps. À ce titre, vers la fin du *Mausolée des amants*, Guibert regarde par « [ses] fenêtres » (MA, 513) – que l'on devine être celles de son appartement? – et découvre une nouvelle perspective qui lui avait échappé jusque-là. Si les fenêtres guibertiennes offrent un spectacle inédit, peut-être est-ce à cause de la position inusitée du corps déplaçant sa perspective sur elles, renouvelant par le fait même leur relation esthétique :

Je ne m'étais pas rendu compte que je voyais de mes fenêtres la tourelle du crématorium de l'hôpital Broussais. Soudain, j'ai cru à un incendie, une fumée très noire s'est élevée, puis de plus en plus grise et transparente, j'ai regardé ce corps qui disparaissait dans le ciel. (MA, 513)

78. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 32.

79. Durant son hospitalisation, Guibert parle justement de son livre en chantier, *Le Paradis*, avec la « jeune interne vaguement asiatique, formidablement sympathique et compétente » (CMV, 11). Il écrit : « On blague. Elle me demande si j'ai écrit ces temps derniers, je lui dis oui : "Quelque chose qui n'a aucun rapport avec le sida et que je n'ai jamais fait, une histoire d'amour très physique entre un homme et une femme, du roman très exotique en plus, c'est pour ça que je suis allé à Bora Bora !" » (CMV, 11-12). Guibert a soif de fuite hétérochronotopique à tous les niveaux : son corps, son espace-temps, son écriture. Les hétérochronotopies, même s'il ne les nomme pas explicitement, agissent ainsi comme des espoirs de survivances chez Guibert, ou du moins comme des sources perceptuelles de réconfort dans son bain hospitalier de mort.

Cette vision de ce corps qui, à mesure qu'il s'élève dans le ciel, s'obscurcit en se volatilissant, provoque dans le regard guibertien une vision décalée et transposée de son propre corps, une apparition anachronique de sa propre mort future. À sa fenêtre, Guibert contemple, et il le ressent peut-être ainsi, le spectacle de son propre corps en train de partir en fumée dans le ciel parisien. Et comme « l'énorme araignée noire » (CMV, 50) sortant « d'un trou de tuyauterie du chauffage » (CMV, 50), le jour où il apprit l'attaque de son œil droit par le cytomégalovirus, la fumée noire s'élevant du crématorium de l'hôpital Broussais agit comme un funeste présage.

Des Esseintes et Guibert devant leurs fenêtres hypnotiques et dialectiques

Que ce soit durant la claustration du personnage de Des Esseintes à Fontenay, ou durant l'hospitalisation du narrateur Guibert à Bécélère, il apparaîtrait que les fenêtres de ces deux hétérotopies de crise – même si la première est imaginaire et que la seconde est réelle – ont le pouvoir d'agir de manière à la fois hypnotique et dialectique dans les textes qui relatent les séjours des personnages en ces lieux. En effet, les sensations que les croisées provoquent chez les deux esthètes entraînent des échos soporifiques et narcotiques⁸⁰, au confluent du sommeil et de l'hallucination, mais aussi des dialectiques au sens benjaminien du terme, c'est-à-dire distendus dans « la relation de l'Autrefois avec le Maintenant⁸¹ ». Ces échos esthétiques des fenêtres, où des bribes de passé survivent et ressurgissent dans le présent de la vision, sont d'autant plus grands lorsque les esthètes contemplent les fenêtres durant des moments où la lumière est singulière, ou encore aux limites de la nuit ou dans son cœur de ténèbres, ses cieux équivoques où passent furtivement des halos de lune. Ensemble, ces réponses esthétiques, hypnotiques et dialectiques transforment les fenêtres en tableaux survivants, où flamboient de manière sporadique des souvenirs artistiques, des présages de mort, ou encore des hallucinations renversant la réalité du décor.

Pour Guibert, la picturalité du ciel est indéniable. À Bécélère, il en chérit les beautés et les nuances infinies à travers les tableaux transpa-

80. Suivant l'étymologie du terme « hypnotique » dérivé du latin *hypnoticus* : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/hypnotique>. Consulté le 2 novembre 2021.

81. W. Benjamin (2006), *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (éd. par Rolf Tiedemann, trad. par Jean Lacoste), Paris, Éd. du Cerf, p. 479.

rents de ses fenêtres. Durant sa première semaine d'hospitalisation pour son cytomégalovirus, il écrit :

22 septembre//Ce matin, j'ai essayé de chercher dans le ciel voilé des aquarelles de Turner ou de Constable. Il y en avait parfois. Puis le ciel s'est tellement éclairci, et ce n'est plus devenu qu'un ciel de belle journée en banlieue parisienne. Mais tous les ciels sont beaux. Si j'avais pu, j'aurais tenté de faire une collection de tableaux de ciels, mais ils sont rares. (CMV, 45)

Par ses fenêtres hospitalières, le ciel que contemple Guibert s'irise parfois, à travers les rayons de lumière jouant dans son œil, de voiles d'aquarelles de Joseph Mallord William Turner⁸² – un peintre, aquarelliste et graveur anglais romantique, né en 1775 et mort en 1851, à Londres – et de John Constable⁸³, peintre paysagiste contemporain de Turner, né en 1776 à Suffolk et mort en 1837, à Londres. Du fait de leurs recherches novatrices sur l'expressionnisme de la lumière, des couleurs et des atmosphères, les historiens de l'art considèrent ces deux peintres romantiques comme des précurseurs de l'impressionnisme⁸⁴. L'écrivain britannique John Ruskin écrira au sujet de Turner, en 1848 : « Il est le seul peintre qui ait su rendre la surface calme de l'eau ou sa puissance quand elle s'agite, l'effet de l'espace sur les objets lointains ou la beauté abstraite de la couleur naturelle⁸⁵ ». Guibert tente ainsi de ressusciter, par ses impressions sensibles, ses souvenirs des peintures de Constable et de Turner. Il essaie peut-être de retrouver dans le ciel de la banlieue parisienne des teintes aquarellées des ciels peints il y a deux cents ans. Le romantisme pictural de ces peintres stimule, par la force suggestive et mouvante de leur technique, la puissance d'évocation expressionniste et impressionniste des éléments du paysage contemplé par Guibert. Les effets des tableaux de Turner et de Constable voyagent dans l'espace-temps et, chassés par Guibert à travers ses doubles vitrages, ils transforment le ciel de la banlieue parisienne de septembre 1991 en ciel de l'Angleterre à l'époque romantique. Les mouvements artistiques des sensations créent des brèches impressionnistes et expressionnistes dans l'espace et dans le temps. La vitre de Guibert devient le cadre d'un tableau toujours en train d'être (re)peint, lui permettant de fuir les murs

82. <https://www.britannica.com/biography/J-M-W-Turner>.

83. <https://www.britannica.com/biography/John-Constable>.

84. <https://www.britannica.com/biography/J-M-W-Turner>.

85. <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/jmw-turner>.

de l'hôpital, à l'instar du « moribond sournois⁸⁶ » avec lequel il pourrait scander en silence, à l'unisson du vers mallarméen dans « Les Fenêtres » : « Que la vitre soit l'art, soit la mysticité⁸⁷ ».

Mais la sensation provoquée par la mouvance picturale impressionniste de la fenêtre est évanescence. Elle disparaît à mesure que la lumière du jour se fait trop présente, à l'instar du vol fragile des lucioles que la lumière trop drue chasse des ténèbres. Les visions picturales de Guibert s'éteignent à mesure que le décor s'éclaircit dans une lumière trop « positive », trop éclairante. Le tableau survivant du ciel dans le cadre de la fenêtre guibertienne performe ainsi comme un « art de la fugue ». Sa juxtaposition expressionniste des mondes est fuyante et sa mysticité, de passage, ne performe que pendant de furtifs instants de survivances que l'écriture tente de saisir au vol. Ce caractère fragile, intermittent, saccadé et « de passage » du tableau survivant dans le ciel, que Guibert contemple par sa fenêtre, se rapproche de l'image dialectique de Benjamin, « cette notion précisément destinée à comprendre de quelle façon les temps se font visibles⁸⁸ ». Des espaces-temps anachroniques apparaissent furtivement dans l'espace visuel de Guibert hospitalisé, telles les lucioles de Pasolini célébrées par Didi-Huberman, et brillant d'une « lumière pulsative, passagère, fragile⁸⁹ ».

Grâce à sa sensibilité artistique, Guibert contemple des voiles poreux de ciels survivants de Turner et de Constable, en apparence incompatibles avec l'espace-temps de son hospitalisation, et qui dansent ensemble dans les jeux de lumières et de couleurs. Dans la courte entrée de son journal d'hospitalisation, un ciel d'Angleterre romantique, du XVIII^e siècle, survit un instant dans un ciel de banlieue parisienne, un matin de septembre 1991, durant les « années sida ». Ce moment de survivance est cependant furtif. Fragile, il disparaît lorsque la lumière excessive dissipe le mirage, en rallumant le désir passé – le regret ? – de Guibert de collectionner de rares et magnifiques tableaux de ciels.

À un autre moment de son hospitalisation, Guibert ouvre ses fenêtres pour laisser entrer le dehors, afin que celui-ci vienne enterrer les bruits d'angoisse qui grondent dans ses espaces intérieurs : « Ce soir je laisserai la fenêtre ouverte sur le bruit de circulation du boulevard périphérique,

86. S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit. p. 10.

87. *Ibid.*

88. G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 38.

89. *Ibid.*

dans l'espoir de masquer un peu les hurlements du voisin et le papotage des infirmières de nuit » (CMV, 30). À l'hôpital, les ténèbres nocturnes amènent avec elles leur cortège de frayeurs et de futilités, de douleurs indicibles et vagues, de paroles triviales se perdant dans le caractère insensé de la souffrance. Et les « hurlements du voisin » de chambre de Guibert de se confondre anachroniquement avec ceux parvenant aux oreilles du poète baudelairien, perché à sa fenêtre sur Paris, dans « Le Crépuscule du soir » :

Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule.

Pendant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants, que l'espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille.

Quels sont les infortunés que le soir ne calme pas, et qui prennent, comme les hiboux, la venue de la nuit pour un signal de sabbat? Cette sinistre ululation nous arrive du noir hospice perché sur la montagne; et, le soir, en fumant et en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit: « C'est ici la paix maintenant; c'est ici la joie de la famille! » je puis, quand le vent souffle de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l'enfer⁹⁰.

Ce que Guibert tente de masquer en ouvrant sa fenêtre sur le boulevard périphérique résonne des échos de « cette imitation des harmonies de l'enfer » parvenant aux oreilles baudelairiennes. Guibert, en 1991, pourrait ainsi être hospitalisé dans ce « noir hospice perché sur la montagne », où une nuit baudelairienne de 1869 survit dans le crépuscule qui, plutôt que de le plonger dans un sommeil bienveillant et réparateur, marque l'éveil d'« un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants ». Les fenêtres de l'hôpital ont ainsi de multiples fonctions : ouvrir sur la picturalité céleste du dehors, mais aussi permettre à son vacarme périphérique de venir masquer les « harmonies de l'enfer » qui en jaillissent, d'une fin de siècle à l'autre. Guibert a écrit ce célèbre aphorisme : « L'hôpital, c'est l'enfer » (CMV, 20). Cette affirmation vient en quelque sorte condenser et fondre, dans son laconisme implacable, la terreur du patient cherchant le sommeil dans sa chambre d'hôpital et celle du poète qui, par-delà la nuit anachronique dans laquelle il tend

90. « Le Crépuscule du soir » dans *Les Fleurs du Mal* dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 70.

l'oreille haut-perché, est bercé par les plaintes malades que « [l'espace-temps] transforme en une lugubre harmonie ». À travers les fenêtres de la poésie, l'hôpital se métamorphose en une hétérochronotopie infernale et intemporelle, percée çà et là de brèches sporadiques vers de paradisiaques cieux impressionnistes.

La nuit devient ainsi un moteur ouvrant, par l'intermédiaire du brouillage et du dérèglement de la sensorialité, des fenêtres dans l'espace-temps. À la tombée du jour, les contours comme les frontières des êtres, des choses et des paysages deviennent poreux. À la fin de sa vie, ce sont justement les choses nocturnes, noctambules, comme se dissolvant dans les ténèbres qui attirent le plus l'œil guibertien. Il écrit dans le *Mausolée des amants* : « Les seules choses que j'ai envie de photographier maintenant sont à la limite de la nuit » (MA, 527). Bien avant cet épisode dans la vie de Guibert à Bécclère, des Esseintes tentait lui aussi de (se) jouer de la porosité sensorielle et spatiotemporelle nocturne. Pour lui, la nuit recelait des pouvoirs naturels mimant la puissance de l'artifice par lequel il aspirait à la fuite poétique « *anywhere out of the world* ». Le coucher de soleil – de la lumière positive et positiviste – permet aux visions de l'ombre d'émerger à la surface visible des êtres, des choses et du paysage. Elle rend l'œil visionnaire en le plongeant dans les ténèbres. Et le déclin du jour de se transmuier, dans les yeux et dans les sensations troubles du corps, en survivances de vies noctambules, en visions nyctalopes, renaissantes de la mort du monde visible. En effet, l'obscurité offre à des Esseintes « une satisfaction toute singulière » (AR, 85) de vivre entouré de rumeurs de trépas, non par goût strictement nihiliste et macabre, mais parce que la mort comme la nuit offrent cette possibilité de raviver la tristesse du jour en s'enivrant de sensations de jouissance, donnant son sens à toutes les « petites morts » qui rythment le quotidien. Au chapitre premier d'*À Rebours*, les goûts artificiels de Des Esseintes dérivent et s'animent ainsi de la mort de la lumière positive du jour :

Ce qu'il voulait, c'étaient des couleurs dont l'expression s'affirmât aux lumières factices des lampes ; peu lui importait même qu'elles fussent, aux lueurs du jour, insipides ou rêches, car il ne vivait guère que la nuit, pensant qu'on était mieux chez soi, plus seul, et que l'esprit ne s'excitait et ne crépitait réellement qu'au contact voisin de l'ombre ; il trouvait aussi une jouissance particulière à se tenir dans une chambre largement éclairée, seule éveillée et debout, au milieu des maisons enténébrées et endormies, une sorte de jouissance où il entraînait peut-être une pointe de vanité, une

satisfaction toute singulière, que connaissent les travailleurs attardés alors que, soulevant les rideaux des fenêtres, ils s'aperçoivent autour d'eux que tout est éteint, que tout est muet, que tout est mort. (AR, 84-85)

Le personnage de Des Esseintes et le narrateur Guibert semblent donc avoir cette capacité sensorielle en commun, celle de trouver dans le spectacle de la nuit la possibilité de fuir leur réalité non pas dans une abstraction idéalisée, mais à même le dérèglement sensoriel que la contemplation nocturne provoque en eux, à travers la vitre mystique et artistique de leurs fenêtres respectives. Suivant les expériences comparées de Des Esseintes et de Guibert, la mysticité de la vitre dont parle Mallarmé semblerait ainsi éminemment incorporée. La nuit provoque une sorte d'hypnose, d'envoûtement du regard qui, bien que ne faisant pas bouger le corps d'un iota, provoque une sensation singulière bien réelle, (re)fleurissante sur les rétines.

Même si l'hôpital le plonge dans une infernale nuit des sens, sa fenêtre s'ouvrant sur l'obscurité du dehors permet à Guibert de s'hypnotiser dans les halos mouvants du couchant, tel Baudelaire. Guibert écrit, le 20 septembre 1991 : « Laissé les rideaux ouverts pour voir la tombée de la nuit, bleutée et rose ce soir, pendant la perfusion, et la lune, voilée dans un halo, hypnotique » (CMV, 32). La lune, voilée dans un halo, voile à son tour les yeux guibertiens admirant les couleurs nocturnes, lesquelles perfusent son regard en même temps que le soluté planté dans son bras perfuse son sang. Les couleurs chatoyantes du couchant deviennent une perfusion capiteuse de visions, passant dans le ciel parisien qui s'obscurcit. Ce spectacle aux frontières des ténèbres nocturnes, de la plongée du monde visible dans l'invisible, s'effectue au rythme lent d'une lune sensationnelle dans le regard de Guibert : « La lune passe lentement d'une fenêtre à l'autre. Une zone entre les deux où elle devient invisible » (CMV, 34). Et la vitre hospitalière de devenir une fois de plus ce tableau mouvant, où le sens visuel se déforme dans la fuite suggestive des lumières nocturnes.

La fuite du sens visuel par les croisées peut aussi prendre la forme d'un renversement hallucinant des éléments du dehors. Par exemple, dans *À Rebours*, la nuit où le lapidaire livre sa prodigieuse et excentrique « tortue-bijou » à des Esseintes, ce dernier s'enferme dans son cabinet « et [fait] apporter par le domestique la tortue qui s'obstinait à ne pas bouger » (AR, 122). L'esthète s'y retrouve comme dans un endroit hors du monde et bercé de ténèbres hivernales : « La neige tombait. Aux lumières des lampes, des herbes de glace poussaient derrière les vitres

bleuâtres et le givre, pareil à du sucre fondu, scintillait dans les culs de bouteille des carreaux tiquetés d'or» (AR, 122). Et c'est à ce moment, dans cette bulle nocturne dans laquelle il se cloître avec sa tortue-bijou, que des Esseintes assiste à un renversement performatif de l'ordre visible du paysage. Dans ses yeux visionnaires de nyctalope, le ciel se transforme, telle sa tortue, en véritable œuvre d'art :

Un silence profond enveloppait la maisonnette engourdie dans les ténèbres.

Des Esseintes rêvassait ; le brasier chargé de bûches emplissait d'effluves brûlants la pièce ; il entr'ouvrit la fenêtre.

Ainsi qu'une haute tenture de contre-hermine, le ciel se levait devant lui, noir et moucheté de blanc.

Un vent glacial courut, accéléra le vol éperdu de la neige, intervertit l'ordre des couleurs.

La tenture héraldique du ciel se retourna, devint une véritable hermine, blanche, mouchetée de noir, à son tour, par les points de nuit dispersés entre les flocons.

Il referma la croisée ; ce brusque passage sans transition, de la chaleur torride aux frimas du plein hiver, l'avait saisi ; il se recroquevilla près du feu et l'idée lui vint d'avaler un spiritueux qui le réchauffât. (AR, 122)

La contemplation nocturne, à rebours de la nature, donne à voir un spectacle contre nature en ce qu'il rend visible son envers artificiel, et donc artistique. Un théâtre queer et de passage qui renverse l'ordre des choses de manière furtive, fragile et momentanée.

Durant son hospitalisation, il se produit également chez Guibert de multiples et curieuses inversions des positions des corps, des décors et des espaces-temps. Dans la fuite visuelle guibertienne surviennent en effet des renversements des sens comme des éléments contemplés : « Cette nuit, le ciel très nuageux éclairé par la lune est comme un champ de neige » (CMV, 50). Dans les fenêtres de l'hôpital, l'enfer se juxtapose au paradis, l'ici de Paris s'envole dans l'ailleurs de Bora Bora, puis revient dans le cruel présent des « années sida » pour s'ouvrir à nouveau, de manière inattendue et en apparence incompatible, au passé romantique et impressionniste des toiles de Turner et de Constable. Cependant, tandis que pour Guibert, « la lune [hypnotique] passe lentement d'une fenêtre à l'autre » (CMV, 34), pour des Esseintes, le renversement de la nuit est un « brusque passage sans transition » (AR, 122). Les effets des renversements visionnaires dans les fenêtres sont ainsi variables, suivant les conjonctures : hypnose lente et passagère pour Guibert, choc brutal et sans transition pour des Esseintes, du moins en particulier dans ces scènes.

Ces passages se donnant en spectacle dans les croisées, juxtaposant ciel de septembre et champ de neige chez Guibert, ciel hivernal et « véritable hermine, blanche, mouchetée de noir » chez des Esseintes, donnent à penser le corps et le décor dans un même mouvement, oscillant, qui permet d'être sensible à ces furtifs instants où l'un devient l'autre.

Des régions de passages entre les espaces-temps

Dans son essai *Ici et là : une philosophie des lieux*, Étienne Helmer affirme, reprenant les notions de « non-lieu » de Marc Augé et d'« hétérotopie » de Foucault, qu'« être dans un lieu, être ici, c'est en même temps se rapporter à d'autres lieux⁹¹ ». Selon Helmer, il n'y aurait pas de lieu sans « hors-lieu », « dehors » avec lesquels le lieu entretient des rapports constamment mouvants, aux frontières poreuses, perméables. Qui plus est, cette mouvance entre « lieu » et « hors-lieu », varie dans le temps. Tout ici-maintenant est inéluctablement lié à un autre-part, à un autre temps, qui forment ensemble un réseau spatiotemporel dynamique, dans lequel le sujet sensible se meut et s'émeut. Pour Helmer, tout lieu « [n'existe] qu'en réseau, par rapport à son ou ses autres, y compris quand il semble isolé⁹² ».

Les décors et fenêtres hétérotopiques du château de Fontenay, de l'Hôpital Claude-Bernard et de l'Hôpital Bécclère à Clamart permettent, ensemble, d'éclairer certains « principe[s] de différenciation, de polarisation différenciée des lieux dans toute société⁹³ », réelle ou fictive, mais aussi dans toute époque. En effet, les expériences esthétiques du duc des Esseintes et du narrateur Guibert dans leurs « hétérotopies de crise » respectives, mettent en lumière comment les lieux, même les plus isolés et les plus reculés, ne referment pas leurs frontières sur les corps qui s'y cloîtent ou s'y aventurent. Il y aurait dans les hétérotopies de crise une « polarisation, qui dans le détail devrait pouvoir être affinée et étendue à tous les types de lieux, [laquelle] engage leur articulation mutuelle en faisant jouer leurs limites matérielles et symboliques [...] ⁹⁴ ». En effet, par différentes « régions de passage⁹⁵ » esthétiques et par différents

91. Étienne Helmer (2019), *Ici et là : une philosophie des lieux*, Paris, Verdier, p. 117.

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*, p. 116.

94. *Ibid.*

95. M. Foucault, *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, op. cit., p. 24.

principes de « [juxtaposition] en un lieu réel [ou fictif de] plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles⁹⁶ », Fontenay, Claude-Bernard et Bécclère deviennent des théâtres hétérochronotopiques, offrant aux esthètes d'expérimenter la performativité d'espaces-temps queers, en contrepoint sensible de l'actualité dominante et productive.

D'une certaine manière, les expériences du duc des Esseintes à Fontenay et du narrateur Guibert à Claude-Bernard et à Bécclère leur permettent d'« [établir] des liens affectifs avec le passé⁹⁷ », suivant la conception de l'altertemporalité de Caron, en « [substituant] la simultanéité à la séquence et la boucle au déroulement⁹⁸ » de l'Histoire. Des Esseintes peut ainsi survivre en pleine fin du XIX^e siècle en désorientant ses sens dans de nombreux artifices, en cohabitant avec les poètes de la décadence latine qu'il vénère, ou encore en se recueillant dans un cloître du XII^e siècle pour regarder passer la coiffe de béguine de sa domestique à la fenêtre. Un siècle plus tard, Guibert dérive vers Claude-Bernard comme un « voyageur affolé », erre inquiet dans ses frontières recluses comme s'il était à Dachau, ou encore délire, hilare, dans son décor devenu celui d'un cirque ambulante. Sa journée étourdissante de prises de sang à Claude-Bernard désoriente profondément Guibert. Dans la foulée, son écriture qui tentera plus tard d'en raconter l'expérience allait « investir le temps de manière à le déranger, le désordonner, l'altérer dans son principe⁹⁹ ».

Les expériences des esthètes, dans leurs différentes hétérochronotopies de crise, permettent de dépasser l'isolement imperméable des lieux les uns par rapport aux autres, et d'investir de plain-pied leur coexistence : la cohabitation queer d'espaces-temps différents s'imbriquant les uns dans les autres, et que les crises permettent de ressentir. Des Esseintes et le narrateur Guibert permettent, ensemble, de penser la « polarisation » des lieux : la force de tension qui les distend dans l'ambivalence signifiante, et menace d'en faire exploser le sens, l'orientation dans l'espace et le temps. À travers leurs sensations déviantes, à la dérive, les esthètes font « jouer [les] limites matérielles et symboliques¹⁰⁰ » des lieux dans lesquels ils évoluent, dans et avec lesquels ils se transforment

96. *Ibid.*, p. 28-29.

97. D. Caron, « Masculinité et altertemporalité [...] », *op. cit.*, p. 183.

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*

100. É. Helmer, *Ici et là*, *op. cit.*, p. 116-117.

lors de moments queers, où leur cohésion avec l'espace-temps échoue, et où « naît la désorientation¹⁰¹. » Les corps des esthètes deviennent autres en s'abîmant dans leurs décors, en embrassant différents processus performatifs de « dé-corps queer ».

Enfin, le duc des Esseintes et le narrateur Guibert ouvrent différentes fenêtres, à la fois littérales et poétiques, sur la cohabitation queer des mondes, des corps et des espaces-temps. Plus que des croisées anecdotiques ouvertes dans les murs des chaumières et des hôpitaux, et grâce à la sensibilité artistique des esthètes, les fenêtres deviennent des interfaces dialectiques où l'Autrefois émerge dans le Maintenant, où les espaces-temps s'entrechoquent dans les reflets diffractants de la vitre transformée en tableau survivant, en œuvre picturale où volent des visions d'autres époques. Plus que des ouvertures réciproques du dedans vers le dehors, les fenêtres de Fontenay et de Bécélère deviennent des interfaces queers où différents mondes se rencontrent, cohabitent en se réfléchissant, en se déformant les uns dans les autres. Cela permet aux esthètes non plus de croupir immobiles dans la cruauté de leur présent respectif, mais de se défenestrer dans l'ailleurs et l'autrefois, de survivre en plongeant dans la danse queer des visions passant sporadiquement sur, à travers, et de l'autre côté des vitres qui les entourent.

101. S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 170.

CHAPITRE V

Et si mourir était un art queer?

La mort occupe une place prépondérante dans *À Rebours* et dans l'œuvre guibertienne. Tandis qu'à la fin du XIX^e siècle, un imaginaire de la décadence survivait à la surface des corps vérolés comme dans les discours hygiénistes, psychiatriques et moraux, insufflant une force funeste aux œuvres nées durant cette période – rappelons le « travail féroce et fécond d'une agonie » (Préface AR, 39) innervant *À Rebours* de part en part, selon Fumaroli –, la fin du XX^e siècle, et plus spécifiquement la crise du sida, ont elles aussi galvanisé une multitude de désirs, à la fois de survivance et de transformation de la mort dans et par la littérature.

Huysmans écrit, dans *À Rebours*, qu'à l'époque où son antihéros avait décidé de se cloîtrer à Fontenay, « la noblesse décomposée était morte » (AR, 311), tandis que « [l]e résultat de [l']avènement [du bourgeois] avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art [...] » (AR, 316). Avec *À Rebours*, Huysmans s'astreint à un travail de survivance artistique envers la bêtise mortifère de son temps, à une sorte d'entreprise lazaréenne de résurrection de l'art par un renouvellement des rapports esthétiques aux êtres, aux choses et au monde. Dans sa préface écrite vingt ans après le roman, Huysmans affirme avoir poursuivi cette entreprise dans ses œuvres subséquentes, notamment dans *La Cathédrale*, publié en 1898, dans laquelle il affirme avoir « animé les pierreries mortes d'*À Rebours* » (AR, 58). Cette entreprise de résurrection serait à comprendre – en dehors des enjeux de la conversion catholique de Huysmans – comme un phénomène de survivance esthétique, idiomatique et symbolique par l'écriture. La littérature est un art de faire parler de nouveau les êtres et les choses mortes. Une esthétique de la survivance, suivant Huysmans, ne relèverait donc pas d'une simple admiration pour la beauté d'un objet

« mort », mais plutôt d'un art de faire ressurgir « l'idiome des symboles, une inconnue, une étrangère avec laquelle on ne peut s'entretenir et qui se tait, elle-même, parce que l'on ne comprend pas ses locutions » (AR, 58). En contexte d'agonie, il s'agirait de créer du langage non pas envers, mais dans la douleur, dans l'inconnu du mourir et de la mort. Cet art de mourir – queer en ce qu'il déforme et transforme l'expérience de la mort en autre chose qu'elle, en l'occurrence en œuvres littéraires et artistiques ? –, des Esseintes l'admire de manière anachronique chez Poe, auquel il voue un culte :

La mort dont tous les dramaturges avaient tant abusé, il l'avait, en quelque sorte, aiguisée, rendue autre, en y introduisant un élément algébrique et surhumain ; mais c'était, à vrai dire, moins l'agonie réelle du moribond qu'il décrivait, que l'agonie morale du survivant hanté, devant le lamentable lit, par les monstrueuses hallucinations qu'engendrent la douleur et la fatigue. (AR, 282)

Ce que des Esseintes admire chez Poe n'est pas la transcription littérale et objective de l'expérience du mourir, mais la transformation littéraire des hallucinations revenant hanter le survivant ; un art queer de la différenciation du mourir qui ne dilue pas son expérience, mais l'aiguisé, jette des lumières nouvelles sur les survivances s'entrechoquant dans le corps et dans la psyché du mourant. À travers la plume de Poe, la mort redevient une expérience unique, singulière et foisonnante ; une expérience humaine et surhumaine qu'il ne s'agit pas de cristalliser dans l'identité de l'agonisant – ou dans laquelle l'agonisant ne doit pas nécessairement figer son identité – mais peut-être, plutôt, d'ouvrir aux altérités et aux ailleurs qui l'assaillent de toutes parts. Il s'agit d'embrasser la force désirante qui, malgré les douleurs et les souffrances, rend l'expérience de la mort toujours singulière dans son universalité, fondamentalement autre et, donc, éminemment queer.

Plus de cent ans après *À Rebours*, dans son roman autobiographique *Cargo Vie* publié en 1993, Pascal de Duve affirme : « Le sida est, du moins au xx^e siècle, la première expression invaincue, concrète, physiologique, de l'association d'Éros et de Thanatos¹ ». Chez Guibert, bien avant sa séropositivité avérée, la mort agissait comme la force désirante de son écriture, de sa création littéraire elle aussi fondée, comme l'*À Rebours* de Huysmans, sur « le travail féroce et fécond d'une agonie »

1. Pascal de Duve (1993), *Cargo vie*, Paris, Jean-Claude Lattès, p. 156.

(Préface AR, 39). À la fin de son journal intime, Guibert cite les paroles de Peter Handke, un autre écrivain autrichien qu'il admire, en écrivant : « l'agonie est la seule épopée possible. » (MA, 474). Chez Guibert, la pulsion de mort n'est pas seulement littérale, elle est littéraire, et relève pour lui du mot d'ordre – ou plutôt de désordre – de son œuvre : « Que l'activité à l'écriture soit le pas à la mort » (MA, 149). Cet aphorisme du *Mausolée des amants* résonne à la fin de la vie et de l'œuvre de Guibert : « Un des rôles de la littérature est l'apprentissage de la mort » (MA, 557).

Les survivances et les déformations de la mort ne s'enfoncent pas seulement dans les profondeurs performatives de la littérature. La mort travaille certes le corps et l'écriture, mais dans ce croisement corporel, elle les transforme aussi en œuvres d'art performant aux limites de leurs cadres, voire au-delà. La mort, les douleurs et les deuils qui lui sont corollaires, dans l'œuvre guibertienne, sont des forces métamorphiques aptes à transformer les corps agonisants en œuvres d'art. Par exemple, dévasté par la mort de Muzil/Foucault, dans *À l'Ami*, la douleur de Guibert le transforme en œuvre d'art expressionniste qui pulvérise les limites de son corps et de son écriture, qui les dispersent en de violents spasmes picturaux :

Dans la cour de l'hôpital éclairée par ce soleil de juin qui devenait la pire injure au malheur, je compris, pour la première fois, car quand Stéphane l'avait dit je n'avais pas voulu le croire, que Muzil allait mourir, incessamment sous peu, et cette certitude me défigura dans le regard des passants qui me croisaient, ma face en bouillie s'écoulait dans mes pleurs et volait en morceaux dans mes cris, j'étais fou de douleur, j'étais le Cri de Munch. (AA, 108-109)

La douleur de l'expérience de la mort, de la sienne comme de celle des êtres chers, devient une puissance de défiguration esthétique, au même titre que l'écriture : « Je sais que quand j'écris mon visage est complètement crispé et ravagé par l'écriture, elle me défigure » (MA, 367). Chez Guibert, le travail de la mort s'effectue au croisement performatif d'une triple défiguration esthétique : celle du corps, de la littérature et de l'art qui, grâce à la mort en eux et entre eux, dansent ensemble en de mouvants tableaux vivants. À la toute fin de sa vie, Guibert songe : « Hier j'ai pensé me faire tatouer une tête de mort sur la joue » (MA, 533). Porté par un désir de mettre la main de l'artiste à la pâte de son corps, Guibert consent, voire contribue à ce que la mort marque son corps, comme elle marquait son écriture depuis ses tout débuts : « Pas d'écrivain sans la mort de l'écrivain » (MA, 546).

Les *devenirs-iconiques* des corps mourants

L'expérience de la douleur, en blessant les corps, crée des brèches dans l'espace-temps. En effet, les blessures et les douleurs, malgré leur cruauté, permettent aux corps de découvrir différents processus de la mort à l'œuvre en eux, d'être lancés sur des « circuits » au cœur desquels s'enchevêtrent plusieurs spatiotemporalités. Les bris des frontières organiques deviennent des possibilités de mouvements anachroniques, tels que la divergence du corps vers un futur incertain, pressenti ou redouté, ou encore la convergence de sensations et de souvenirs à rebours du temps, vers un passé éteint qui se ranime, qui survit dans le corps mourant. Les blessures et les douleurs deviennent des cœurs irradiants qui regorgent de sensations, de langages, de souvenirs, de prémonitions et de visions ; des « noyaux radioactifs », comme l'exprimera Guibert dans son téléfilm *La Pudeur ou l'impudeur*, lors de la scène où il se fait ouvrir la gorge au bistouri pour une biopsie dont la bande devient œuvre d'art, tableau mouvant et luminescent.

L'analyse comparative de scènes d'*À Rebours* et de l'œuvre de Guibert permet d'explorer comment les blessures et les douleurs participent d'un certain devenir-iconique des corps souffrants et mourants. C'est dans la « douleur intenable » du « choc opératoire » que l'œuvre de Guibert s'est ouverte, comme il le confiait à Eribon en 1991, quelques mois avant de mourir. Cette naissance dans la douleur a de surcroît été fortement influencée par les affinités artistiques de Guibert avec l'œuvre du peintre Francis Bacon. Selon Guibert lui-même, il aurait emprunté la brutalité picturale du peintre pour l'injecter dans son écriture, dans *La Mort propagande*. Dans le roman *L'Homme au chapeau rouge*, publié en 1993, où Guibert se transforme en esthète lancé sur les traces d'un faussaire trafiquant de peintures, il raconte comment Bacon « était la première personne à qui [il avait] envie de dédicacer [s]on livre et de le lui apporter, tout chaud » (HCR 56), tout en mentionnant que « *Les Chiens*, un court texte pornographique, [lui] était viscéralement dédié » (HCR, 57).

À plus d'un titre, Bacon est un peintre de la défiguration, de la transformation de la vie blessée. D'une blessure qui ne fige pas le corps, mais lui donne son émotion et son mouvement dans l'espace-temps de la toile, laquelle se transforme en « champ opératoire » qui n'est pas seulement chirurgical, mais esthétique et iconique. Un champ opératoire dans lequel le corps douloureux et mourant peut devenir icône.

Souffrir et mourir insufflent au corps – baconien comme guibertien – la force motrice et émotive pour devenir iconique. Le « corps trafiqué : en instance de mort » (MA, 12) expérimente et (re)crée sa mort dans l'espace-temps anachronique du texte ou de la toile.

C'est en mourant que le corps a le pouvoir de devenir une icône intemporelle. Dans son essai *Logique de la sensation*, portant sur l'œuvre de Bacon, Deleuze explore les procédés par lesquels les corps blessés deviennent des icônes dans l'espace de ses toiles. Même si ces procédés sont somme toute rudimentaires, Deleuze analyse que l'important, pour les devenir-icônes des corps blessés, « est qu'ils ne contraignent pas la Figure à l'immobilité ; au contraire ils doivent rendre sensible une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu, ou sur elle-même² ». Ainsi, le devenir-icône d'un corps blessé « est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec un lieu isolant définit un fait : le fait est..., ce qui a lieu... Et la Figure ainsi isolée devient une Image, une Icône³ ». Le corps peint devient une icône en se mouvant dans la toile, en donnant lieu à l'avènement, à la fois performatif et visible, de son émouvante blessure.

Suivant Deleuze, pour comprendre le devenir-iconique du corps, et en s'inspirant de l'esthétique de Bacon ayant fortement marqué Guibert, il s'agit d'explorer comment la « Figure » se meut, s'émeut et se transforme dans l'espace-temps de la toile. Dérivé vers l'appréhension esthétique et éthique des corps mourants, et plus précisément dans *À Rebours* et dans l'œuvre guibertienne, le devenir-iconique permet de comprendre comment les corps, en mourant, deviennent des images mouvementées en contrepoint du temps, des œuvres anachroniques et queers, à la fois belles et obscènes. Le devenir-iconique des corps mourants a ceci d'obsène : il permet de trouver de la beauté dans la souffrance et d'aimer la mort en train de métamorphoser les corps.

Guibert parlera du « comble ou [de] l'interruption du narcissisme » (MA, 500), quant à la nécessité – peut-être à rebours de l'éthique – de « trouver de la beauté aux malades » (PC, 134), de trouver dans les blessures du corps une force esthétique permettant de transcender l'obscénité de la mort, leur « occultation⁴ », suivant l'expression de

2. G. Deleuze (2002), *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, p. 11.

3. *Ibid.*

4. R. Chambers, *Untimely Interventions*, *op. cit.*, p. 36.

Chambers, du temps intéressant et productif de l'actualité. Le devenir-iconique des corps leur permet de mourir en abîme du temps : dans le contrepoint anachronique d'une mise en obscène qu'ils peuvent détourner et se réapproprier – on se rappellera les cruelles mises en obscène des corps de Des Esseintes par Gatonax et de Guibert par Domer. Dans la foulée de cette entreprise, les blessures et les douleurs (re)deviennent des « champs opératoires » non pas médico-chirurgicaux, mais esthétiques, intuitifs et visionnaires ; quelque chose comme des alterspatiotemporalités où la souffrance de (se) voir mourir donne l'impulsion créatrice de (se) transformer en icône.

La blessure : un « noyau radioactif » de songes, de rêves et de visions

Les devenirs-iconiques des corps à partir des cœurs irradiants de leurs blessures peuvent être analysés et comparés dans différentes scènes d'*À Rebours* et l'œuvre guibertienne. Dans *À Rebours*, la « hideuse blessure » de « la Fleur » survivant dans le terrible rêve de Des Esseintes tandis que sa « manie raisonnante [persiste] dans le cauchemar, [dérive] de même que pendant la journée de la végétation sur le Virus » (AR, 180), donne à penser le devenir-iconique d'un corps, ici inhumain, se désagrégeant de manière mouvementée. La contemplation diurne des fleurs monstrueuses de Des Esseintes entraîne sa raison, la nuit venue, dans une dérive onirique fonctionnant de même que le virus, c'est-à-dire par un enchevêtrement entropique des sens physiologiques et de leurs suggestions métaphoriques, mythographiques et iconographiques. La « hideuse blessure » de « la Fleur » permettrait ainsi à des Esseintes, y frottant son corps en rêve, d'irradier par l'entremise d'une performativité virale outrepassant ses frontières organiques et psychiques en péril.

Dans cette scène, l'image de la blessure devient une figure au cœur de laquelle le corps sensible (s')explore, devient l'icône de la Fleur et, par dérive métonymique, icône du virus. Cette dérive expérientielle et performative du corps sensible de Des Esseintes, dans la contemplation à la fois esthétique et onirique de la blessure de la Fleur, sera comparée dans les prochaines pages à la scène d'une biopsie d'un ganglion guttural qui tend à s'enkyster chez Guibert. Le film que Guibert tire de cette scène, et qui fait partie de *La Pudeur ou l'Impudeur*, donne, lui aussi, à penser, tout en nuancant l'intuition de Des Esseintes, la blessure en tant que « noyau radioactif » esthétique, duquel émanent et vers lequel convergent des songes, des intuitions, des rêves et des visions, autant

de phénomènes qui, même s'ils ne sauvent pas le corps, lui permettent de se (re)créer dans l'abîme esthétique de l'espace-temps qui le rejette.

Dans une scène de *La Pudeur ou l'Impudeur*, Guibert doit se faire ponctionner sous anesthésie locale un ganglion qui tend à s'enkyster dans sa gorge. Pour Guibert, cette ponction organique représente une porte d'entrée dans son intériorité littéraire, la possibilité de mettre une image sur ce qu'il imagine palpiter sous sa peau. Cependant, la médecin devant procéder à l'opération n'accueille pas sans jugement moral le désir de Guibert de voir sa gorge s'ouvrir à travers l'œil de sa caméra. Ces paroles de Guibert dans le film en font foi :

Je demande au médecin si je pourrai voir l'affaire. Non, répond-elle. Grâce au champ opératoire, qui délimite l'intervention, vous ne verrez rien du tout. J'ajoute : « mais sauf si je tiens un miroir ? » Et elle : « vous seriez bien vicieux. »⁵

Ce passage de *La Pudeur ou l'impudeur* confirme, par les perspectives croisées de Guibert et de sa médecin, que la « blessure » performe au-delà de la seule taillade objective de la peau, au-delà des limites stériles du champ opératoire qui la cachent aux regards.

Dans l'extrait du film, l'opération de ponction du ganglion est réalisée rapidement. On cache et on badigeonne le corps de Guibert qui se désole de ne pouvoir « se voir ouvrir » *en live* – « Je ne peux pas voir », dit-il (PI) –, on ne distingue pas les identités et les genres des corps gravitant autour de Guibert – ils sont masqués –, et Guibert finit par quitter la scène « un peu shooté » (PI). Ce n'est qu'*a posteriori* qu'il se rendra compte, en visionnant l'opération filmée, de ce qu'il a subi, de ce que représente la coupure de son cou non pas sur le plan médical, mais esthétique :

Je me suis projeté pour la première fois dans la lancée, juste après l'opération que j'avais filmée, cette bande où l'on m'ouvre la gorge au bistouri, on me coupe un morceau de chair à l'intérieur et on me recoud, sans anesthésie générale, sous adrénaline. J'ai réalisé en voyant le film ce qu'on m'avait fait pour de vrai. Cette lumière chaude, irréaliste, bleue et sableuse à la fois, transforme ce qu'elle touche, à savoir le champ opératoire, ce trou dans la gorge, où affluait et parfois débordait le sang par pulsations, en source de lumière incandescente, qui censurait le sang, y jette des rayons, comme à partir d'un noyau radioactif qui est la blessure. (PI)

5. H. Guibert (1992), *La Pudeur ou l'impudeur*, France, TFi. (Désormais PI dans le texte).

À travers l'œil de la caméra, médiant le regard direct de Guibert sur son propre corps, sa blessure est perçue comme un « noyau radioactif ». Un cœur capital irradiant « susceptible de se transformer, par désintégration, en un autre élément⁶ », suivant la définition scientifique de la radioactivité, phénomène d'ailleurs mis au jour à la fin du XIX^e siècle. En s'ouvrant sous la lame du bistouri, le cou de Guibert devient autre chose qu'un simple support organique, qu'une simple structure physiologique. Il devient canevas pictural vivant dont la vue se transforme en visions à la fois sensorielles et esthétiques, portées par la mouvance des couleurs et des jeux de lumières émanant de la blessure. Dans cette perspective esthétique, le cou de Guibert devient doublement queer : il se déforme en « noyau radioactif » dont le sang censuré ne gicle plus, en « source de lumière incandescente » transformant l'opération en œuvre d'art vivant.

En « censurant » le sang de la blessure, la vision mouvante des couleurs et des lumières censure la violence véritable de la scène. Ce faisant, la scène est artistiquement transposée en déliquescence admirable de l'obscène. C'est en cela que la blessure guibertienne agit tel un noyau radioactif : grâce à son pouvoir performatif à transformer le corps violenté en œuvre d'art à contempler et à (re)créer à volonté dans l'abîme du temps. Guibert nous permet de penser la blessure comme une image devenant icône, comme une Fleur devenant virus, faisant irradier ses rayons visionnaires depuis et vers la blessure corporelle, érigeant la putréfaction en principe universel de (pro)création.

Cette scène chirurgicale de *La Pudeur ou l'impudeur* se retrouve également dans *L'Homme au chapeau rouge* où Guibert, en plus de se fasciner pour la censure de l'image par « la violente douche de lumière sur le champ opératoire, qui transformait la zone saignante et la boucherie en une zone abstraite, incandescente, comme un torrent de lumière qui jetait ses rayons au niveau du cou » (HCR, 44-45), se fascine aussi pour la position des corps dans la mise en obscène. Il écrit :

Avec tout un système de caches improvisé par les blouses des infirmières qui s'interposaient entre l'angle voyeur et qu'on avait envie de regarder ou de ne pas voir une fois pour toutes, l'opération dissimulée de surcroît par le chirurgien et son assistance qui ressemblaient maintenant à des Martiens cannibales penchés sur leur festin, l'image était devenue d'elle-même hitchcockienne, à mort. Je n'avais jamais vu une opération comme ça à la

6. Tiré de la définition de « radioactif » : <https://www.cnrtl.fr/definition/radioactif>.

télévision, parce que, quand on montre une opération, on en montre généralement l'objet, on le centre et on s'en rapproche. Là, cette dissimulation, qui nettoyait automatiquement l'image de son afflux de sang, faisait encore plus peur. (HCR, 45)

Cette proximité inquiétante, hitchcockienne, de la mort dans la scène relève d'une esthétique queer et incorporée, en ce que Guibert met littéralement sa peau sur la table pour la reproduire, pour la transformer. Dans *Hervé Guibert: l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Boulé et Genon analysent cette scène où l'image chirurgicale se diffracte dans sa lumière incandescente, et va jusqu'à hanter Guibert, jusqu'à ressusciter en lui sa douleur survivante par le seul visionnement de la scène. En effet, lorsque Guibert «s'aperçoit en écoutant la conversation entre le chirurgien et son assistante qu'à un moment précis le bistouri évite de justesse l'os ("C'est le moment du danger, de danger suprême, de la menace, où ça pourrait mal se passer d'un seul coup"⁷)⁸», l'entreprise vidéographique, tant pour le sujet filmé que pour le sujet spectateur, devient une expérience «au plus près de la mort⁹».

Plus qu'une coupure dans la chair, la blessure guibertienne agit également comme une ouverture de l'image qui met les scènes en mouvement et les dote d'un pouvoir queer de sortir de leurs cadres organiques et vidéographiques pour se contaminer mutuellement. La blessure du corps, baignée par la lumière incandescente de la mise en obscène, devient puissance hitchcockienne d'une inquiétante étrangeté qui jaillit de l'écran lumineux, et qui entaille de nouveau la cicatrice maintenant fermée. Dans la foulée de cette expérience esthétique décalée du moment présent de l'opération, des survivances de douleurs, mais aussi de potentialités de création se diffractent en se démultipliant. Guibert raconte à ce titre dans *L'Homme au chapeau rouge*: «Quand j'arrêtai la bande, ma douleur avait redoublé, et je me mis à écrire quelque chose de tout à fait inattendu. Même pas sur l'opération ou sur la vidéo, même pas sur cette douleur qui me donnait des ailes, mais [sur] la peinture» (HCR, 45).

Ainsi, l'expérience de la blessure est doublement transposée dans sa performativité esthétique. Elle se déforme d'abord dans la bande

7. Tiré de «Pour répondre aux quelques questions qui se posent...» H. Guibert (mai 1992), Entretien avec Christophe Donner, *La Règle du Jeu*, n° 7.

8. J.-P. Boulé et A. Genon, *Hervé Guibert: l'écriture photographique... op. cit.*, p. 255.

9. *Ibid.*

passante visionnée par Guibert en toile mouvante aux couleurs et aux lumières incandescentes, d'une étrangeté hitchcockienne. Cette déformation esthétique censure dans un premier temps la brutalité sanglante de la scène aux yeux de Guibert, pour, dans un second temps, transposer l'expérience de son visionnement – et donc de sa survivance dans le corps guibertien – en processus de (re)création littéraire non pas réflexif, mais décalé, queer. Au fil de ses transfigurations, la douleur de la blessure guibertienne devient désir de peinture, appel incorporé à se transformer dans l'altérité et dans l'ailleurs esthétiques de la douleur, à même le déploiement déviant de son expérience dans le temps.

L'épreuve fondamentale des jeux de miroirs : diffraction et démultiplication des corps

Dans son court essai *Le Corps utopique*, agissant en diptyque de l'hétérotopologie foucauldienne avec *Les Hétérotopies*, Foucault analyse les rôles du miroir et du cadavre dans leurs capacités à (dé)localiser les corps et, donc, à mettre fin à la « grande rage utopique » dont ils seraient atteints. Foucault soutient que « [c']est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps; [...] qui font taire et apaisent et ferment [...] cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps¹⁰ ». Le philosophe l'affirme sans ambages, « c'est grâce au miroir et au cadavre que notre corps n'est pas pure et simple utopie¹¹ ». Paradoxalement, ce serait ainsi dans le miroir et dans le cadavre que le corps aurait la possibilité de penser la pluralité de ses situations à la fois réelles, mais aussi potentielles et virtuelles. Par l'expérience du miroir, le corps verrait non seulement le reflet exact de son apparence présente, mais aurait aussi la possibilité de contempler, en creux, son cadavre en sursis.

À la fois dans *À Rebours* et dans l'œuvre guibertienne, les miroirs ont une importance capitale dans les processus non seulement autoréflexifs, mais hétérotopiques des esthètes, c'est-à-dire dans leurs expériences corporelles de leurs différents devenirs-autres, voire de leur inéluctable devenir-cadavre. Les miroirs ne sont pas pour des Esseintes et Guibert des surfaces où le présent se réfléchit tel quel, mais plutôt où il se singularise, se diffracte et se déforme. Pensons à cette scène des premières

10. M Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 19.

11. *Ibid.*

pages d'À Rebours où des Esseintes se réfugie dans son boudoir tapissé d'un « jeu de glaces », lui permettant de se singulariser en se démultipliant dans les reflets, tout en se berçant de la danse de la « petite cage en fil d'argent où un grillon enfermé chantait comme dans les cendres des cheminées du château de Lourps » (AR, 82), où il habitait enfant :

D'autres fois encore, quand le spleen le pressait, quand par les temps pluvieux d'automne, l'aversion de la rue, du chez soi, du ciel en boue jaune, des nuages en macadam, l'assaillait, il se réfugiait dans ce réduit, agitait légèrement la cage et la regardait se répercuter à l'infini dans le jeu des glaces, jusqu'à ce que ses yeux grisés s'aperçussent que la cage ne bougeait point, mais que tout le boudoir vacillait et tournait, emplissant la maison d'une valse rose. (AR, 82)

Du côté de Guibert, les miroirs jouent aussi un rôle déformant et diffractant de la réalité du corps. On se rappellera à ce titre la formule éloquente de Genon sur la performativité de l'esthétique guibertienne : « [...] à l'image de son écriture, en même temps autocentrée et ouverte sur l'Autre, la représentation du sujet guibertien s'effectue par le truchement d'un miroir déformant à l'origine d'un "je" devenu Autre¹² ». L'écriture guibertienne aux prismes combinés des miroirs et de la maladie ne fait pas que déformer le corps, elle le morcelle, en crée un « lieu d'aliénation » où le corps devient l'altérité par et vers laquelle il se distendait. Boulé écrit dans *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, publié en 2001, qu'« à cause de la maladie et de ses ravages sur le corps, le moi devient morcelé ; il se produit un phénomène de distanciation par rapport au corps qui devient un lieu d'aliénation. Au paroxysme de celle-ci, le narrateur en arrivera à utiliser la troisième personne du singulier pour parler de lui¹³ ». L'écriture guibertienne, à la fin de sa vie, ne vise pas à transcrire littéralement son expérience, mais à la déformer pour mieux la mettre à distance, pour mieux vivre au-dessus d'elle et donc (lui) survivre. Boulé soutient : « La progression de la maladie menace l'existence même du narrateur et la littérature ne peut plus avoir qu'un rôle de survie et, à la limite, de familiarisation avec la mort¹⁴ ». Sous l'emprise de la maladie progressant inéluctablement, l'écriture du corps mourant devient « thanatographique¹⁵ ».

12. A. Genon, *HERVÉ GUIBERT – Vers une esthétique postmoderne*, op. cit., p. 29.

13. Boulé, *Hervé Guibert*, op. cit., p. 252.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

Ces considérations sur la réflexivité, la diffraction et la déformation du réel de la fin de vie, aux prismes croisés des jeux de miroirs et des regards que l'on porte sur soi et sur l'Autre, sont manifestes dans l'expérience de mourir sidéen, dans les années 1980. Au seuil d'*À l'Ami* et de *La Pudeur ou l'Impudeur*, Guibert pose la question suivante : « Est-ce que ça se voit dans les yeux ? » (AA, 14). Cette question guibertienne est d'une grande complexité malgré sa simplicité apparente. Si elles sont parfois visibles par l'entremise de différents signes – tels que les lésions de Kaposi et l'émaciation des chairs – les souffrances du sida échappent aussi au sens visuel, peuvent devenir invisibles, ou encore être ressenties par d'autres sens, ailleurs que dans l'instant présent de la vue. Il s'agit d'une question de regard, mais aussi de perspective. Le corps mourant peut être vu, mais aussi perçu et (p)ressenti de plusieurs positions différentes, sur les plans à la fois corporel et spatiotemporel.

L'expérience de (se) voir mourir échappe à la cristallisation en un seul sens, tant physiologique, contextuel que sémantique. De même l'écriture qui traduit cette expérience, qui en (re)performe la fuite, ne saurait se cristalliser dans une seule œuvre, mais plutôt palpiter entre les écritures, de la force tapie en secret en elles. La mort s'expérimente en perpétuel décalage avec le corps et le temps : elle représente la limite attirante des deux. « Se voir mort » implique au moins deux enjeux : celui de voir sans les yeux, en un mot d'être visionnaire ; et celui de savoir voyager dans l'espace-temps, car notre mort n'est toujours qu'un anachronisme à nos yeux vivants. Il s'agit là d'une question, mais aussi d'une « expérience fondamentale » à laquelle Guibert se confronte chaque matin, quand il se regarde nu dans la glace :

J'ai senti venir la mort dans le miroir bien avant qu'elle n'y ait vraiment pris position. Il n'y avait pas de jour où je ne découvrais une nouvelle ligne inquiétante, une nouvelle absence de chair sur la charpente, cela avait commencé par une ligne transversale sur les joues, et maintenant l'os semblait sortir hors de la peau, à fleur de peau comme de petites îles plates sur la mer. Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale. (PI)

Pour Guibert, se voir mourir devient une expérience fondamentale, un art de la transfiguration ancrée dans l'inquiétante étrangeté, l'effroi de voir la mort nous transformer en paysage, exhumer le squelette que nous avons depuis longtemps sous la peau, la tête de mort qui n'attendait que le signal du destin pour masquer notre visage. Dans son célèbre essai, Freud affirme que « l'inquiétante étrangeté est cette

variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier¹⁶ ». L'expérience fondamentale du miroir devient pour Guibert l'expérience incorporée de l'*unheimlich*, laquelle s'ancre dans la résurgence de la mort à la surface de son corps. Il s'agit-là d'une survivance esthétique paradoxale, car cette mort survient alors qu'elle n'est même pas encore arrivée. Cependant, même si elle était invisible jusque-là, elle faisait déjà partie intégrante de la vie et de l'œuvre guibertienne. Dans ses yeux qui la traque dans le miroir, la mort agit comme un secret de polichinelle du corps guibertien, (re) devenant sous ses yeux le pantin de la mort qu'il a toujours été. En échos anachroniques, Freud écrit que « [serait] *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti¹⁷ ».

L'expérience fondamentale dont parle ici Guibert équivaut donc, ni plus ni moins, à l'expérience étrangement inquiétante de voir son corps devenir le cadavre en puissance qu'il a toujours été. Bien avant qu'il ne soit séropositif, le miroir était cet écran prémonitoire dans lequel les traits de Guibert étaient défigurés, son visage de cadavre en sursis embaumé. Il écrit, au début du *Mausolée des amants* : « Devant le miroir je me défigure, je tire ma peau de chaque côté de mes joues avec mes paumes, je m'effile les yeux, je me fais un visage de momie... » (MA, 56) Cette vision de soi en cadavre fascine et inquiète, certes, mais elle peut aussi terrifier. Plus d'un siècle avant Guibert, des Esseintes aussi se confronte, un matin, à l'expérience fondamentale du miroir, non pas étrangement inquiétante, mais proprement terrifiante. Alors qu'il se sentait étonnamment bien, des Esseintes crut qu'il était opportun de demander à son domestique de lui apporter un miroir, afin qu'il mire pour la première fois depuis longtemps son reflet.

Un matin, pourtant, ces bruits se calmèrent ; il se posséda mieux et demanda au domestique de lui présenter une glace ; elle lui glissa aussitôt des mains ; il se reconnaissait à peine ; la figure était couleur de terre, les lèvres boursoufflées et sèches, la langue ridée, la peau rugueuse ; ses cheveux et sa barbe que le domestique n'avait plus taillés depuis la maladie ajoutaient encore à l'horreur de la face creuse, des yeux agrandis et liquoreux qui brûlaient d'un éclat fébrile dans cette tête de squelette, hérissée de poils. (AR, 301)

Pour des Esseintes, le choc de se voir mourir, de voir reflétés dans la glace sa « tête de squelette » et son cadavre « déjà là » relève de la plus

16. S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 215.

17. *Ibid.*

terrible des souffrances. Plus horrible que les douleurs physiologiques que lui inflige sa funeste et nébuleuse maladie. Se voir mourir est pire que mourir tout court. Pour des Esseintes, « [p]lus que sa faiblesse, que ses vomissements incoercibles qui rejetaient tout essai de nourriture, plus que ce marasme où il plongeait, ce changement de visage l'effraya » (AR, 301-302).

L'expérience visuelle de (se) voir mourir outrepassa cependant le sens de la vue, comme le suggère le cheminement de Guibert dans la maladie. Tandis qu'il s'avance dans les couloirs des hôpitaux, les visages des autres malades sont autant de miroirs renvoyant à Guibert ses propres reflets, en décalage esthétique et spatiotemporel avec le présent. Les visages des malades diffractent entre eux des reflets de « tête de mort », dans lesquels chacun peut se (re)connaître et voir le visage de sa propre mort en face. Guibert écrit, au sujet de ces jeux diffractants de miroirs lors d'une visite à l'hôpital :

J'e m'avançai dans un couloir en carrelage, transformé en salle d'attente pour de pauvres types comme moi qui se dévisageaient en pensant que la maladie se tapissait tout comme chez eux derrière ces visages qui avaient l'air sains, et qui étaient parfois pleins de jeunesse et de beauté, alors qu'eux-mêmes voyaient une tête de mort lorsqu'ils se regardaient dans la glace (AA, 57).

La perception visuelle des corps malades est toujours en décalage temporel. On se reconnaît malade dans une sorte de contrepoint anachronique diffracté dans et par le regard de l'Autre (malade) sur soi. Dans les yeux brille l'éclat fébrile de la mort en train de prendre possession des visages, de les masquer des reliefs de leur squelette, de les coiffer de leur tête de mort. C'est précisément ce qu'expérimente des Esseintes lorsqu'il regarde droit dans les « yeux agrandis et liquoreux [de son propre reflet] qui brûlaient d'un éclat fébrile dans cette tête de squelette, hérissée de poils » (AR, 301). L'expérience fondamentale de se voir mourir relève d'un jeu de miroirs transcendant à la fois le sens visuel et l'avancée linéaire du temps. Thanatos met en échec à la fois la vue et le présent.

Dans ce jeu de trompe-l'œil et de faux-fuyant, le miroir, telles une blessure visuelle ou une métonymie de l'œil, devient l'interface depuis laquelle irradient, et dans laquelle s'engouffrent les « impressions » de se croire mourir. La Mort s'animalise en souris blanche de laboratoire que l'on se plaît à traquer dans le labyrinthe cruel de ses traits en train de se creuser, comme autant de tranchées sur les visages des autres. Dans la continuité de l'argument central de la thèse de Genon intitulée

« *Dialogues, altérités et je(ux) de miroirs dans l'œuvre d'Hervé Guibert* », (se) voir mourir relève d'un jeu de miroirs à la fois microscopique, stroboscopique et anachronique – « Armé d'une lunette d'ophtalmologiste, jeu de miroirs microscopiques, la science au service de l'érotisme, stroboscooper les chairs distendues » (MP, 16) – un jeu de miroirs dans lequel l'œuvre de la mort relie les corps et les espaces-temps entre eux, au-delà du sens visuel.

Dans « *Death and/as relationality* », McCaffrey et Wilson plaident pour « une nouvelle approche à la thanatologie : une approche qui serait basée sur la relationnalité, et forgée grâce au pouvoir subversif de la connexion, du dialogue, et de l'expérience partagée entre personnes, au moyen de pratiques et de croyances émergentes, à travers le temps et l'espace¹⁸ ». Une telle approche relationnelle du mourir et de la mort ne chercherait donc pas uniquement à recréer ces expériences de manière mimétique et objective, mais aussi à les déployer dans la démultiplication des connexions inédites qu'elles entraînent entre les corps, les langages et les espaces-temps. Il s'agirait en quelque sorte de déconfiner la mort de sa cristallisation dans le seul giron médical, lequel la cloisonne toujours davantage depuis presque deux siècles. En effet, les critiques mobilisent l'ouvrage d'Anne Carol, *Les Médecins et la mort, XIX^e–XX^e siècle*, pour souligner qu'à Strasbourg, « en 1840, 15 % de la population mourait à l'hôpital, [que] ce chiffre est monté à 30 % à la veille de la Première Guerre mondiale, et [qu'il] est de 75 % maintenant, [...] »¹⁹. Cependant, suivant Carol, la France moderne assisterait à une « "révolution récente" des pratiques culturelles de la mort²⁰ », et « [plusieurs] importantes conséquences ont découlé de ce virage culturel vers ce qui est appelé "la mort médicalisée"²¹ ». Dans cet esprit, Wilson et McCaffrey affirment à juste titre que « [la] mort, à plusieurs égards, est devenue un problème technique, [...] »²².

18. E. McCaffrey et S. Wilson, « Introduction : Death and/as relationality », *op. cit.*, p. 6. Citation originale : « [...] a new approach to thanatology : one based on relationality, and forged through the subversive power of connection, dialogue, and shared experience with people, via emerging practices and beliefs, and across time and space ».

19. *Ibid.*, p. 4. Citation originale : « in 1840, 15 % of the population died in hospital, that figure rose to 30 % by the time of World War One and stands at 75 % today, [...] ».

20. *Ibid.*, p. 4. Citation originale : « "révolution récente" in cultural practices of dying ».

21. *Ibid.* Citation originale : « Many important consequences have resulted from the cultural shift towards what is termed a "medicalized death" ».

22. *Ibid.* Citation originale : « Death, in many ways, has become a technical phenomenon [...] ».

Bien avant que la mort n'ait visiblement commencé à travailler son corps, Guibert était tout à fait sensible à cette stérilisation médico-scientifique et à cette réclusion contemporaines de l'expérience de la mort, et s'insurgeait qu'«[o]n la bâillonne, [qu']on la censure, [qu']on tente de la noyer dans le désinfectant, de l'étouffer dans la glace» (MP, 9). À rebours de l'attitude de son temps face à l'expérience de la mort, Guibert souhaitait ancrer la sienne – en cours et future – dans la démultiplication de nouvelles relations à son corps et son langage, de même qu'à ceux des autres le précédant ou l'accompagnant sur le chemin. Guibert a ainsi lutté jusqu'à la fin pour incarner sa mort en tant qu'expérience relationnelle, et ce non pas dans le confinement de son moi, ici présent, mais dans ses diffractions à travers les autres, les ailleurs et les autres temps.

L'épreuve des jeux de miroirs agit en quelque sorte comme une performance expérimentale queer de la diffraction du mourir, de sa déformation dans le visible et dans ses envers. En effet, le sens visuel peut toujours être pris à rebours de son matérialisme présent, de son avancée linéaire dans le temps. Dès lors, le mourir en tant qu'expérience relationnelle ne saurait se cristalliser dans le seul sens de la vue. Par le fait qu'il est précisément la force qui fracasse les miroirs de l'objectivité, l'expérience relationnelle du mourir mettrait en pièce la volonté de réfléchir (sur) la mort en la refermant sur elle-même. Mourir implique en quelque sorte de se diffracter dans le miroir morcelé de sa propre vie, en relation avec les jeux de miroirs renvoyés par les vies des autres. C'est ce que soutient Guibert quand il nuance son observation des échanges de regards entre les malades de l'hôpital :

[D'autres malades] inversement avaient l'impression de détecter immédiatement la maladie dans ces regards décharnés alors qu'eux-mêmes s'assuraient à chaque instant dans un miroir qu'ils étaient encore en bonne santé malgré leurs mauvaises analyses et, en m'avancant dans ce couloir, derrière un de ces verres dépolis qui s'arrêtaient aux épaules, je reconnus de trois quarts la face d'un homme qui m'était familière, à qui j'avais eu affaire, et je m'en détournai aussitôt, horrifié à l'idée de devoir échanger ce regard de reconnaissance et d'égalité forcée, moi qui n'ai que du mépris pour cet homme. (AA, 57)

L'effroi de se reconnaître dans le visage d'un autre mourant tient ainsi à une angoisse polymorphe, laquelle n'engendre pas seulement l'horreur de se voir mourir à travers l'autre, mais celle de se voir aussi, par extension, devenir l'objet de son propre dégoût. Les relations créées

par l'expérience de la mort ne sont pas nécessairement saines; elles surpassent largement leur seule dimension bénéfique de ne pas «être seul à, ou pour, mourir». Cette scène guibertienne le performe à tous les niveaux: la «face familière» de l'homme l'horripile non seulement parce qu'elle le relie à la communauté des mourants, mais parce qu'elle le fait cohabiter avec l'objet de son propre mépris. Au même titre que la contamination et la contagion sont à comprendre comme des «mises en contact» ambivalentes, l'expérience relationnelle du mourir et de la mort est elle aussi à déconfiner et à incorporer dans toute son ambivalence, dans les diffractions de la réalité par ses jeux de miroirs. Car les jeux de miroirs de la mort ont ceci de potentiellement cruel, tranchant et incisif qu'ils font courir le risque de se voir sur un pied «d'égalité forcée» avec l'objet de sa haine. Se voir mourir peut dévier vicieusement, à travers les relations que l'expérience implique, du côté d'un sentiment d'autodétestation, d'autorépulsion, de mise à distance de son propre corps devenu trop obscène à ses propres yeux.

Ces sentiments d'effroi, d'inquiétude et de mépris que partagent des Esseintes et Guibert face à leurs corps mourants, dans le reflet du miroir devenu «expérience fondamentale», les poussent à contempler la mort comme possible porte de secours à ce supplice: celui de se voir mourir. La pulsion de mort devient remède paradoxal à l'effroi de se voir devenir cadavre, comme si la mort devait être devancée pour éviter au corps la souffrance de se voir mourir, pire que les souffrances physiologiques de la maladie, telle que le concevait des Esseintes. Guibert, de son côté, exprime les fondements de la pulsion de mort en ces termes, dans son journal intime: «On se suicide parce qu'on a peur de souffrir» (MA, 59). Les corps mourants sont ainsi entraînés, par les expériences combinées de mourir et de se voir mourir, sur un double chemin expérimental où les sentiments sont soit portés à leur comble, soit interrompus, car dépassant les limites du supportable. Guibert écrit à ce propos, vers la fin du *Mausolée des amants*:

Il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me fait voir comme ne m'appartenant plus, mais déjà à mon cadavre, et il aurait fallu, comble ou interruption du narcissisme, que je réussisse à l'aimer. (MA, 500)

Cette entrée du *Mausolée*, plutôt que de rester cantonnée dans le cadre autobiographique du carnet de journal intime, est transposée presque tel quel par Guibert, dans *À l'Ami*, avec ce préambule: «Je me suis vu

à cet instant par hasard dans une glace, et je me suis trouvé extraordinairement beau, alors que je n'y voyais plus qu'un squelette depuis des mois. Je venais de découvrir quelque chose : [...] » (AA, 259). La beauté extraordinaire que Guibert trouve à son visage cadavérique performe le paradoxe, lui aussi extraordinaire, du « comble ou [de l'] interruption du narcissisme » : celui de réussir à aimer, à admirer, son corps mourant.

Mourir en œuvres d'art queers

Différents cheminements sensoriels et sentimentaux participent à la métamorphose des corps mourants en icônes, en œuvres d'art queers. La critique littéraire actuelle semble largement aborder cet enjeu par le prisme de l'éthique ou d'un engagement bienfaisant, dans les champs des théories du *care* et des humanités médicales, où le rôle réparateur et thérapeutique de la littérature est souvent plébiscité. La présente section prendra le contre-pied esthétique des critiques tentant d'« instrumentaliser » la littérature à des fins éthiques, politiques et médicoscientifiques, en explorant ce que cela implique, sur le plan de la performativité artistique, de mourir en devenant icône ou, plus précisément, œuvre d'art queer.

Il en a été question, Deleuze interprète l'esthétique de violente « boucherie » des corps peints par Bacon comme des devenirs-icônes qu'elle met en obscène, de concert avec « une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu, ou sur elle-même²³ ». La performativité à la fois émouvante et mouvementée dans l'espace-temps de la toile rend sensible cette exploration expérimentale de la Figure. Suivant cette « logique de la sensation », les corps mourants deviendraient icônes non par leur immobilisation dans la représentation, mais par leurs mouvements sensibles dans un lieu – non seulement celui de la toile comme pour les peintures de Bacon, mais aussi de l'espace-temps du texte.

Pour explorer cette hypothèse esthétique, une analyse comparative des devenirs-iconiques et queer de différents corps mourants dans *À Rebours* et dans l'œuvre guibertienne sera menée. La fameuse « tortue-bijou », agonisant en rutilant dans la pénombre d'un coin de la salle à manger de Fontenay, sera comparée au corps à la fois mourant et exubérant de Mapplethorpe, dont la photo avait choqué Guibert et réjouit Jules (Thierry). À leur tour, les reflets iconiques de la tortue-bijou et de

23. G. Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. II.

Mapplethorpe seront diffractés sur les malades des hôpitaux où Guibert apprend à contempler, voire à désirer leurs corps parfois « sublimes », et dans lesquels Guibert « se [voit lui-même] à tous les stades de la maladie » (MA, 510). De ces comparaisons émergera le constat que mourir ne relèverait pas nécessairement d'une fatalité anéantissant la vie des corps, mais plutôt d'un art performatif de la survivance par la transfiguration dont l'esthétique queer et obscène, en ce qu'il est décalé et anachronique, transcenderait l'éthique.

La tortue-bijou : iconographies d'une agonie

Le quatrième chapitre d'*À Rebours* multiplie et télescope les mises en abîme corporelles, esthétiques et spatiotemporelles. En effet, tandis que le chapitre débute avec l'arrivée et la confection extravagante de la tortue-bijou par des Esseintes, il continue son cheminement vers les mélodies synesthésiques et enivrantes de l'orgue à bouche, pour ensuite se déployer, par la blessure mémorielle réactivée par le fort parfum de créosote du whisky, dans la « grande scène » de l'arrachage de dent, agissant comme la blessure centrale, le « noyau radioactif » du chapitre. Cependant, ce quatrième chapitre se clôt sur la mort de la tortue plombée par les bijoux, écrasée sous le poids contre nature de l'œuvre d'art qu'elle est devenue entre les mains maniaques de Des Esseintes. Comment la tortue-bijou permet-elle de penser le processus de la mort comme un devenir-iconique, dont la performativité esthétique queer échappe à la fois aux normes et au temps ?

« [V]ers une fin d'après-midi » (AR, 117), un lapidaire – « celui qui taille et polit les pierres précieuses, y grave ou sculpte des figures, ou celui qui fait le commerce de ces pierres²⁴ » – vint livrer un objet à la nature ambivalente au château de Fontenay. En effet, en ouvrant la porte suite au son rare et intempestif de la sonnette d'entrée, « [les domestiques] aperçurent un monsieur dont toute la poitrine était couverte, du col au ventre, par un immense bouclier d'or » (AR, 117). Or, le bouclier n'en était pas un, évidemment, et bien vite sous les yeux incrédules des domestiques, l'objet « oscilla, se soulevant un peu, allongeant une tête serpentine de tortue qui, soudain effarée, rentra sous sa carapace » (AR, 117).

Tel que Huysmans l'écrit et que des Esseintes le conçoit, cet être vivant n'est ni objet ni animal : « Cette tortue était une fantaisie venue

24. Définition de « lapidaire » : <https://www.cnrtl.fr/definition/lapidaire>.

à des Esseintes quelque temps avant son départ de Paris» (AR, 117). Une fantaisie, étymologiquement, relève d'un «emprunt au bas Latin *phantasia* qui signifie "imagination"; "idée, conception de l'esprit" en Latin classique; [et enfin] emprunt au Grec, φαντασία, *phantasia* signifiant "apparition"²⁵». En croisant les étymologies de «fantaisie», la tortue-bijou relèverait ainsi d'une apparition née de l'imagination de Des Esseintes, qui matérialise esthétiquement son esprit réflexif en agissant comme une œuvre artistique transsubstantiant l'imagination en corps et réciproquement.

Avant de la serti de gemmes précieuses qui allaient jaillir en corolles de fleurs exotiques sur sa carapace, des Esseintes est déterminé, d'abord, «à faire glacer d'or la cuirasse de sa tortue» (AR, 118). Déposée sur le tapis par le lapidaire ayant réalisé le désir de l'esthète, «la bête fulgura comme un soleil, rayonna sur le tapis dont les teintes repoussées fléchirent, avec des irradiations de pavois wisigoth aux squames imbriquées par un artiste d'un goût barbare» (AR, 118). Cependant, des Esseintes ne fut pas entièrement satisfait de l'effet produit par la bête. Malgré ses lumineuses irradiations évoquant les rayons incandescents d'«un artiste au goût barbare» (AR, 118), et donc étymologiquement «étranger (à la civilisation)²⁶», l'œuvre en devenir de sa tortue ne suffit pas à entraîner la vue présente de Des Esseintes à une vision résolument fantaisiste. En effet, le fervent désir de Des Esseintes de fuir la douleur de son corps souffrant, par une médiation flamboyante et sophistiquée à travers le corps de la tortue, n'est pas encore au point. Les carapaces – celle de la tortue métaphorisant celle de ses yeux – ne sont, pour ainsi dire, pas suffisamment blessées. Ce que des Esseintes cherche à faire dans cette scène délicate, même s'il ne l'explicite pas en ces termes, est d'infliger à la tortue des blessures esthétiques par lesquelles il – et cruellement pas elle – pourra fuir les souffrances de son propre présent, vers des altérités barbares, des ailleurs et d'autres temps, étrangers à son actuelle civilisation.

À travers la tortue-bijou, des Esseintes fait en quelque sorte lui aussi une œuvre barbare et délicate – tel Guibert y allant, à la fin de sa vie, de sa canonique affirmation : «J'ai fait une œuvre barbare et délicate» (MA, 530). Dans le cas de la tortue, des Esseintes est fidèle à lui-même et aspire toujours au «comble», à une surenchère esthétique apte à por-

25. Étymologie de «fantaisie» : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/fantaisie>.

26. Étymologie de «barbare» : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/barbare>.

ter le corps aux nues, à le plonger dans l'expérience quintessenciée des sens où il vacille, voire bascule dans sa propre interruption, seulement pour renaître du côté artistique des choses altérées.

Le comble de la sensation permet au corps de s'interrompre dans la fantaisie, de faire corps avec elle. Voilà pourquoi des Esseintes pense que sa tortue glacée d'or, « ce gigantesque bijou [,] n'était qu'ébauché, qu'il ne serait vraiment complet qu'après qu'il aurait été incrusté de pierres rares » (AR, 119). Il fallait pousser le geste artistique plus avant dans les marges du queer, pousser l'artifice contre nature dans ses ultimes retranchements pour parvenir à son au-delà, celui d'une nature plus grande que nature, celui d'une esthétique plus que queer. Dès lors :

[Des Esseintes] choisit dans une collection japonaise un dessin représentant un essaim de fleurs partant en fusées d'une mince tige, l'emporta chez un joaillier, esquaissa une bordure qui enfermait ce bouquet dans un cadre ovale, et il fit savoir, au lapidaire stupéfié que les feuilles, que les pétales de chacune de ces fleurs, seraient exécutés en pierreries et montés dans l'écaille même de la bête. (AR, 119)

Le corps de la tortue servira de cadre, de lieu d'accueil à une œuvre qui l'entraînera plus avant dans l'abîme d'un art contre nature : d'une esthétique plus que queer où les pierres précieuses fleurissent sur la carapace d'or d'une tortue devenue noyau radioactif, blessure attirante et jaillissante de visions. Des Esseintes a ce don démiurgique, à travers l'écriture de Huysmans, de non seulement transformer, mais transsubstantier les corps, les êtres et les objets en autres choses qu'eux-mêmes. Des Esseintes fait « ruisseler entre ses doigts des minéraux plus surprenants et plus bizarres » (AR, 120) ; il liquéfie le solide en contact avec son corps sensible dont le goût dérive vers l'autre et vers l'ailleurs, tandis que les pierreries « trop civilisées et trop connues » (AR, 120) cèdent le passage à « une série de pierres réelles et factices dont le mélange devait produire une harmonie fascinatrice et déconcertante » (AR, 120).

La confection et l'admiration de la tortue-bijou pétrifient des Esseintes en une démultiplication de mises en abîme corporelles, esthétiques et spatiotemporelles. Une fois son œuvre d'art hors normes terminée, il s'arrête pour l'admirer un peu.

Des Esseintes regardait maintenant, blotti en un coin de sa salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre.

Il se sentit parfaitement heureux ; ses yeux se grisaient à ces resplendissements de corolles en flammes sur un fond d'or ; puis, contrairement à son habitude, il avait appétit [...]. (AR, 121)

L'expérience de cette création excentrique entraîne les corps en jeu – celui de la tortue comme celui de Des Esseintes – dans une performance artistique où une « harmonie » paradoxale s'insinue entre eux : une concertation déconcertante. Les deux corps coexistent en constant décalage par rapport à leurs corps et au temps. La tortue devient une œuvre d'art qui la porte au comble de sa nature... et la tue. Elle meurt en devenant iconique et queer, à travers sa métamorphose artistique hors normes entre les mains de Des Esseintes. La tortue, en mourant, devient une œuvre d'art, une icône queer : elle meurt en se différenciant, en devenant autre chose qu'elle-même dans le cadre ondoyant de sa carapace blessée.

Peut-être qu'ici, les « resplendissements de corolles en flammes sur un fond d'or » (AR, 121) émanant de la carapace plombée de la tortue, en grisant les yeux de Des Esseintes, seraient à rapprocher, dans leur effet esthétique, de la vision de Guibert lorsqu'il s'est lancé sur la bande filmique de l'ablation de son ganglion. D'un côté, les yeux de Des Esseintes se grisent devant le flamboiement des rayons d'or censurant la mort à petit feu de sa tortue, sous sa carapace devenant œuvre d'art ; de l'autre, les yeux de Guibert se projettent dans « cette lumière chaude, irréaliste, bleue et sableuse à la fois [qui] transforme ce qu'elle touche, à savoir le champ opératoire, ce trou dans la gorge, [...], en source de lumière incandescente, qui censurait le sang, y jette des rayons, comme à partir d'un noyau radioactif qui est la blessure » (PI).

De cette analyse comparative se détache une conception de la blessure en tant qu'ouverture artistique du corps. La blessure devient un « noyau radioactif » dont les rayons grisent les yeux, censurent la violence de la mort en train de se faire, et enfin transforment le mourir en devenir iconique et queer. Dans cette optique, la carapace plombée de la tortue-bijou et le cou ouvert de Guibert émettent peut-être les mêmes rayons esthétiques. Dans les deux scènes, un corps blessé – celui de la tortue et celui de Guibert – agit comme une image mouvante et lumineuse dans un cadre – la carapace et le champ opératoire. Les corps blessés de la tortue et de Guibert flamboient tous deux dans la pénombre de leur mort à l'œuvre, dans leur chute hors de leurs corps, devenus œuvres d'art anachroniques.

L'appréhension esthétique de l'agonie permet ainsi de la mettre à distance de soi, même si le soi y est inextricablement lié. En effet, c'est bel et bien sa propre gorge que l'on entaille au bistouri, sur la bande filmique. Mais la médiation artistique permet à Guibert de supporter

la scène et, par extension, de supporter le sort de son propre corps. La médiation artistique devient un moyen de s'approprier son destin, de le tenir près de soi en gardant son caractère intenable à distance esthétique de soi. En un sens, c'est un peu ce que fait des Esseintes en transformant – et en tuant – sa tortue en la surchargeant de bijoux : il lui fait tenir son propre destin.

La tortue plombée de bijoux agit comme une métonymie à la fois incorporée et anachronique du destin de Des Esseintes : celui d'un corps inhumain, plus qu'humain, et dont le rapport excessivement esthétique au monde relève d'un mode de survie, de vie au-dessus de la vie qui, au final, le tuera. Cependant, avant de mourir, ce rapport esthétique à son corps, aux êtres et aux choses est ce qui permettra à des Esseintes de supporter la vie ; une vie surchargée du poids à la fois littéral et symbolique de l'art. Pour lui, peut-être, une vie sans art est comme une vie sans blessure ; une vie sans taillade dans la chair pour la transformer en tableau, une vie sans déchirure dans le corps pour y incruster de scintillants joyaux. C'est ainsi que les blessures de l'agonie, à travers sa sensibilité esthétique, se métamorphosent en iconographies de survie, en désirs de survivances iconographiques et queers réinventant les relations entre les corps.

Mapplethorpe et les malades de l'hôpital Rothschild : la beauté des mourants

La performativité esthétique de la blessure dialogue avec l'enjeu, délicat, de la beauté des corps mourants. Bien que la mort soit un choc et une expérience limite pour les corps qui la vivent ou qui en sont témoins, elle peut aussi être source de beauté, de sentiments d'amour, voire de désir. Cette conception de la mort comme performance esthétique semble radicalement opposée à la culture contemporaine que conspue Guibert au commencement de son œuvre : « On la bâillonne, on la censure, on tente de la noyer dans le désinfectant, de l'étouffer dans la glace » (MP, 9), s'insurge-t-il dans *La Mort propagande*. Cependant, même si Guibert soutient dans ce texte de jeunesse : « Moi je veux lui laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante, diva, à travers mon corps. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète » (MP, 9), il apparaît que son verdict de séropositivité rudoie ce sentiment d'admiration et ce désir de possession par la mort. Maintenant que la mort est là pour de vrai, Guibert se désole de l'ironie de ne plus la désirer. Il écrit, à la fin du *Protocole compassionnel*, et donc au seuil de la mort : « 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» (PC, 190).

Autant Guibert écrivait sans équivoque au début du *Mausolée des amants*, dans la chute de la toute première entrée de son journal intime et donc, de sa vie créatrice: «[...] je peux facilement m'imaginer mort [...]» (MA, 10), autant, lorsque la mort le menace véritablement, Guibert semble perdre ou, du moins, réprimer, sa capacité à s'imaginer mort. Le poids de la réalité écrase le pouvoir de l'imagination en fin de vie, si bien qu'il ne tolère plus la vue de ce qui meurt, car cela équivaut à se voir mourir et à recevoir l'image de son corps (presque) déjà mort. À la fin de sa vie, la distance spatiotemporelle entre son corps, sa propre mort et celle des autres tend à s'effacer. La frontière se brouille entre vie et mort, s'abolit entre soi et l'autre. En voyant l'autre mourir, c'est lui-même que Guibert voit devenir cadavre: «Mon regard sur les malades de Rothschild est en train de changer: avant c'était une hantise de les voir parce que c'était se voir soi-même à tous les stades de la maladie» (MA, 510). Le corps mourant de l'autre agit, dans les yeux de Guibert, en vision prémonitoire de son propre corps mourant. Il anticipe la réalisation du désir fondamental de son œuvre: devenir le corps ventriloque d'une mort devenue diva qui le possède.

Il y a cependant une certaine discordance entre les désirs du début et de la fin de l'œuvre: une sorte de concertation déconcertante des désirs. Tandis que, à la fin de sa vie, Guibert éprouve du mal à se voir mourir à travers le corps de l'autre, il affirmait en contrepoint anachronique, dans le premier cinquième du *Mausolée des amants*, qu'il n'a pas de difficulté à se lire comme s'il était déjà mort: «Quand il m'arrive de relire ce journal, j'ai déjà une impression posthume» (MA, 86). La même «impression posthume» relie les expériences de voir l'autre mourir en fin de vie, et celle de se lire mort en début de vie et d'œuvre. Cependant, cette concertation sensorielle entraîne un désaccord entre les espaces-temps: Guibert ressent facilement son corps déjà mort, dans un mouvement à rebours du temps engendré par l'acte de lecture, mais il pressent difficilement son corps en train de mourir, pour de vrai, dans un mouvement projectif provoqué par la vue de l'autre. Il y a renversement à la fois sur le plan de la sensation et de la spatiotemporalité. Les sensations guibertiennes se meuvent comme autant d'espaces-temps en constantes dérives et transformations.

Cette mouvance sensorielle paradoxale, face à l'œuvre de la mort sur son propre corps et sur celui des autres, brille lors d'une scène du *Protocole compassionnel*. Guibert relate un épisode de son dernier été, où Jules et lui avaient réagi différemment devant le portrait que *Libération* avait publié en une de Robert Mapplethorpe, une photo de lui visiblement mourant, apparaissant comme le corps anachronique, obscène et excentrique d'un dandy d'un autre temps. Guibert écrit :

J'avais été très choqué, l'été précédent, à la mort de Robert Mapplethorpe, que *Libération* publie en première page une photo de lui où cet homme d'une quarantaine d'années était devenu un vieillard émacié, ratatiné sur sa canne à pommeau de tête de mort, ridé et vieilli prématurément, les cheveux peignés en arrière, emmené en fauteuil roulant, disait-on sur la légende qui commentait cette ultime apparition en public, et accompagné d'une infirmière avec une tente à oxygène. (PC, 134-135)

Le portrait de Mapplethorpe juxtapose sur son corps de jeune homme celui d'un vieillard rachitique, dont la canne n'agit pas en accessoire supportant son équilibre, mais déséquilibrant plutôt l'image de son corps vers celle d'un dandy fin-de-siècle. Le portrait de Mapplethorpe agit comme un anachronisme obscène. Par son extravagance, l'image du corps mourant de Mapplethorpe oscille dans le cadre de la photo, devient une icône choquant les yeux de Guibert, mourant lui aussi. L'obscénité esthétique et anachronique du portrait de Mapplethorpe scandalise Guibert dans son rapport à sa propre mort.

En d'autres termes, sous les yeux de Guibert, Mapplethorpe meurt à l'image, obscène, anachronique et queer, d'un des Esseintes des années 1980, dont la « tête de squelette [jadis] hérissée de poils » (AR, 310) est maintenant soigneusement coiffée, « les cheveux peignés en arrière » (PC, 135). Plus qu'une simple photo, le corps mourant de Mapplethorpe brille ainsi qu'une fantaisie aux accents fin-de-siècle, une fantaisie queer mûrie dans l'imagination de Mapplethorpe, et rejaillissant dans l'élégance macabre d'une « ultime apparition en public » (PC, 135). En posant de la sorte, Mapplethorpe met son corps mourant en obscène ; il le transforme en icône fantaisiste dont l'irradiation esthétique blesse l'œil éthique guibertien.

En effet, Guibert, à l'instant où il voit la photo, manque de distance, de perspective face à sa propre mort : il n'y a pas de brèche entre son œil et son corps mourant pour fuir dans l'espace-temps de la fantaisie. En d'autres termes, au moment de voir la photo de Mapplethorpe,

l'obscénité anachronique de vouloir faire du « faux beau » avec du « vrai mourant » excède Guibert, dépasse ses capacités du moment à en supporter le spectacle. Guibert écrit :

Cette photo m'avait fait froid dans le dos, j'étais scandalisé que *Libération* la publie en première page, plutôt qu'une de ces nombreuses photos où Robert Mapplethorpe s'était photographié lui-même, jeune et beau, en Christ, en femme ou en terroriste. Mais Jules, qui vit le journal en même temps que moi, commenta différemment la photo et s'étonna qu'elle me fit cet effet déplorable : « C'est absolument splendide, me dit-il, il n'a sans doute jamais été aussi beau. » (PC, 135).

La mise en obscène du corps mourant scinde l'espace-temps en deux. Et les corps de diverger dans cette scission. En effet, la vue simultanée de la photo de Mapplethorpe par Guibert et par Jules entraîne une fracture spatiotemporelle qui crée une diffraction entre leurs sensations et leurs sentiments respectifs. Le même spectacle crée deux réactions corporelles et sentimentales qui divergent l'une de l'autre dans l'abîme du temps : le corps de Guibert s'éloigne de la photo dans l'effroi du choc, et celui de Jules se pâme dans sa splendeur absolue. La blessure repousse et attire les corps comme autant de rayons sensibles.

Cependant, les sentiments guibertiens changent, se transforment toujours. Dans l'année suivant la vue de cette photographie dans *Libération*, la distance continue de s'amenuiser entre le corps vivant de Guibert et son cadavre. Bientôt viendra l'instant présent où ils ne feront plus qu'un seul et même corps. Malgré cette fatalité, une autre scène fait comprendre à Guibert, à rebours du temps linéaire qui l'entraîne dans la mort, la réaction passée de Jules face à la photo de Mapplethorpe, l'été d'avant. Guibert raconte :

Quand la jeune fille de l'autobus m'a vu, je n'étais pas très loin de cet état de décrépitude [l'état de Mapplethorpe]. Mais elle me disait avec cœur et sincérité que j'étais beau, cela me réchauffait, me faisait comprendre la réaction de Jules et me réconciliait avec cette horrible photo. (PC, 135)

À mesure que la mort se fait de plus en plus tangible, au moment où elle frappe à la porte, Guibert réalise et accepte de nouveau la nécessité de trouver de la beauté à la mort, aux corps parfois abjects des malades, des agonisants. Il y a certes une dimension traumatisante à la voir et à l'entendre frapper à notre porte, à celle de voisin-e-s ou d'êtres cher-e-s. Comme si ce qui était hors du monde nous demandait d'ouvrir notre sensibilité pour le laisser entrer, ou encore pour nous faire sortir hors de

notre monde, le suivre sur les chemins parfois obscurs des coulisses de la vie. Dans *Untimely Interventions*, Chambers tisse des liens importants entre les phénomènes obscènes, obscurs et traumatiques. Retournant à l'étymologie commune de l'obscène et de l'obscur, il soutient « que les événements et expériences qui traumatisent, que ce soit collectivement ou individuellement, et deviennent les objets de pratiques testimoniales, ont le statut culturel de l'obscène; [...]»²⁷. La catégorie culturelle de l'obscénité, en sens inverse, définirait « ce que les gens ressentent comme étant traumatisant »²⁸.

Chambers poursuit son argumentaire en ouvrant l'obscène à son ambivalence étymologique, à la fois à sa portée occulte, voire sacrée et spirituelle de « mauvais augures », donc de présages de mort tapis en creux des corps et du culturel, mais aussi de ce mélange de fascination et de répulsion pour ce qui menace de faire basculer la réalité dans ses envers qui, même s'ils ne sont pas encore visibles, palpitent néanmoins sous les surfaces des êtres et des choses. Suivant la pensée de Chambers,

[l']obscène serait donc l'espace « hors-scène » ou dans « l'arrière-scène » qui délimite une scène d'activité sur laquelle l'attention est portée, tout en étant inséparable d'elle. L'obscène culturel est « obscurci » ou « couvert » par rapport à la scène culturelle, sans pour autant rompre la continuité avec elle²⁹.

Cela aurait pour effet de catalyser une tension pulsionnelle oscillant entre la fascination et la répulsion pour ce qui est caché, obscurci, occulturé. Dans la foulée, une aura paradoxale de sacralité émergerait, comme celles finissant parfois par revêtir, historiquement et culturellement, ce qui est ou a été stigmatisé. L'abjection, en rejetant hors de la scène culturelle ce qu'elle juge obscène, finit par stimuler un sentiment d'attirance, de fascination pour ce qu'elle occulte, pour ce qu'elle tente de cacher de l'espace social, mais sans y parvenir totalement. Et l'obscénité de devenir une force à la fois désirante et repoussante, désirée et répugnante. Un désir, distendu, qui stigmatise et sacralise dans un même geste. En cela, l'ambivalence étymologique de l'obscène, même

27. R. Chambers, *Untimely Interventions*, op. cit., p. 23. Citation originale : « *that the events and experiences that are traumatic, whether collectively or to individuals, and become the object of witnessing practices have the cultural status of the obscene [...]* ».

28. *Ibid.* Citation originale : « *what persons experience as traumatic* ».

29. *Ibid.* Citation originale : « *The obscene would, then, would be the "offstage" or "backstage" space that delimits, and is simultaneously inseparable from, a scene of activity on which attention is focused. The cultural obscene is "obscured" or "covered" with respect to a scene of culture, but without being discontinuous with it* ».

si elle peut être remise en doute, « souligne l'idée cruciale que ce qui est connu culturellement n'est pas toujours aisément reconnu³⁰ ».

Dans le cas de Guibert, ce n'est pas qu'il ne « savait pas » qu'il fallait trouver de la beauté aux malades, aux mourants, mais plutôt qu'il refusait de le reconnaître. L'obscénité est en quelque sorte l'abîme creusant une distance sensible entre connaissance et reconnaissance : il ne s'agit jamais seulement de voir et de savoir les phénomènes obscènes pour les reconnaître comme tels, c'est-à-dire des phénomènes qui, même s'ils poussent la vie dans ses derniers retranchements, en font partie vitale intégrante. Pour franchir cet abîme sans y tomber, Guibert a eu besoin du regard de l'Autre, ici celui de la jeune fille lui permettant de reconnaître la source de l'admiration de Jules pour Mapplethorpe, malgré l'obscénité de son portrait. En effet, cette reconnaissance de la beauté de l'agonisant s'effectue par les yeux de la jeune fille, à travers lesquels Guibert parvient à supporter le sentiment obscène de se voir mourir en beauté, en avatar décalé de Mapplethorpe. Le narrateur écrit : « Oui, il fallait trouver de la beauté aux malades, aux mourants. Je ne l'avais pas accepté jusque-là » (PC, 134). Cependant, il importe de noter que ce refus de voir de la beauté aux malades n'a duré qu'un temps chez Guibert. Avant de redevenir une nécessité à travers les yeux de la jeune fille, le sentiment d'admiration de Guibert pour les corps malades animait de nombreuses interactions avec eux, avec notamment le corps de Foucault hospitalisé. Il collige une des visites qu'il lui rend en ces termes : « Michel à l'hôpital. La beauté de son corps mince, sa peau dorée parsemée de grains de beauté. Il s'assied contre la fenêtre, dans le soleil » (MA, 330). La description que fait Guibert du corps de Foucault, dans cette entrée, est tout sauf obscure : l'obscénité de la mort de l'ami est baignée de soleil, à travers la fenêtre, son corps se constelle non pas de lésions de Kaposi, mais de grains de beauté.

Ainsi, lorsque son propre corps est poussé dans ses ultimes retranchements, l'acceptation de soi semble passer par le regard de l'autre, et Guibert parvient à se trouver beau grâce au regard de la jeune fille. Par contrecoup, il parvient aussi à trouver beau Mapplethorpe mourant en dandy fin-de-siècle ravagé, à travers les yeux de Jules. Foucault, alors qu'il était à l'hôpital, peut-être se trouvait-il affreusement obscène. Mais à travers les yeux de Guibert, son corps mourant scintillait de nouveau

30. *Ibid.* Citation originale : « *highlights the crucial idea that what is culturally known may not be readily acknowledged* ».

d'une lumineuse et chaleureuse beauté. Les mouvements réciproques et les échanges entre les regards gardent le désir mouvementé, ému malgré la mort rôdant dans les corps. Les échanges de regards entre les mourants deviennent ainsi des instants furtifs, anachroniques et hors du temps à travers lesquels les désirs réciproques s'attisent, participent des devenirs-iconiques des corps dans les espaces-temps, tant scripturaux que picturaux : quelque chose comme des éclats fulgurants de beauté, des survivants dans les ténèbres de la mort.

La force de l'émotion et du désir représenterait donc l'ultime voie de salut pour le corps à l'article de la mort. Tandis qu'il est hospitalisé à Bécclère, à la fin de sa vie, l'œil de Guibert est attiré par le corps d'un malade :

Hier matin, dans le couloir du service de radiologie, assis nu sur un chariot, le bas du corps voilé par un drap, un jeune homme couvert de sang séché. Un pansement blanc au niveau de la colonne vertébrale. On a dû lui faire une ponction. Il ne veut pas se coucher, il résiste, les bras plantés derrière le corps pour se soutenir. Tout est sublime dans ce corps : sa puissance et sa finesse, l'attache de ses bras à ses épaules... Quand je retrouve une émotion érotique, c'est un peu de vie que je retrouve dans ce bain de mort. (CMV, 86)

Même si, dans cette scène, Guibert tisse une adéquation entre « émotion érotique » et « vie », cette adéquation continuera de se déconstruire, de se défaire à l'arrivée imminente de la mort. « Quand le désir de mort devient le désir » (MA, 505). Thanatos efface la transitivité du désir, et lorsque tous les objets échappent au corps, il ne lui reste que sa force désirante brute, toujours palpitante dans le néant grandissant de la fin de la vie. Tandis que son corps continue de se détériorer, la force désirante de Guibert, elle, palpète jusqu'au dernier souffle et au-delà, bien longtemps après que l'érotisme ne fut éteint. « Ce qui est merveilleux, c'est que le désir, même si l'érotisme disparaît, dure jusqu'à la mort » (MA, 552).

La fin de vie de Guibert donne à penser que le désir permet de transcender la mort par la force d'attraction – même si elle est intransitive – dans laquelle elle garde le corps tendu, ému, mouvementé. Tant qu'il y a du désir, il y a de la vie, même dans la douleur la plus intenable. Le désir, jusqu'à la mort, garde vivante la possibilité de décalage et de fuite vers d'autres corps et espaces-temps. Le désir n'a cependant nul besoin d'être transitif pour survivre. Dans l'absolu de la mort, il devient son propre objet. À la fois intransitif et intemporel, le désir est une force

qui se survit en elle-même et de tout temps. Bersani affirme, dans son essai « *Sociality and Sexuality* » : « Le désir est donc un manque d'être³¹ ». Cependant, ce « manque d'être » n'est pas irrémédiablement négatif, car il stimule justement la formation de nouveaux modes de survie à travers la conjuration de la douleur et du manque par la force désirante. La douleur est un désir n'appelant pas nécessairement la guérison, mais la relation. En écho à Foucault qui soutenait que l'homosexualité n'était pas seulement une pratique sexuelle, mais un mode de (sur)vie, Bersani analyse la présence en tant qu'elle « est toujours relationnelle ; [...] »³². Pour le critique, « le désir serait la reconnaissance affective de quelque chose comme notre dette envers toutes les formes d'être qui définissent et activent relationnellement notre être³³ ». Tandis qu'au XIX^e siècle, la théorie des correspondances créait des ponts entre le matériel et le spirituel, l'organique et le psychique, le symptomatique et le symbolique, le désir, dans ses conceptions au tournant du XXI^e siècle, « mobilise des correspondances d'être³⁴ ». Le désir est une force relationnelle créant des ponts entre les êtres et leurs différents modes de vies, des chemins obliques – et queers? – entre des façons singulières de (sur)vivre, d'habiter le monde.

Dans le cas de Guibert face aux malades de l'hôpital Rothschild, à la photo de Mapplethorpe ou encore à la beauté du corps mourant de Muzil/Foucault, la douleur de les voir mourir et, par correspondance, de se voir mourir à travers eux, devient un moteur désirant éminemment relationnel. La vue de Guibert, entamée par la souffrance d'assister au spectacle de sa propre agonie à travers celle des autres, devient le terrain d'un jeu désirant où de nouvelles relations aux autres et au monde, inédites pour lui jusque-là, surviennent à sa conscience. De nouvelles relations aux malades et aux mourants qui, grâce au manque que leur vue douloureuse crée en lui, permettent à Guibert d'embrasser un désir de les voir autrement, de les trouver beaux, de les aimer et, par extension, de s'aimer à nouveau lui-même malgré la mort qui emporte tout. Et ce désir n'est pas à comprendre comme un choix éthique de la part de Guibert, mais comme une nécessité esthétique : une nécessité

31. « *Sociality and Sexuality* » dans L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, op. cit., p. 112. Citation originale : « *Desire is, then, a lack of being* ».

32. *Ibid.*, p. 113. Citation originale : « *is always relational [...]* ».

33. *Ibid.* Citation originale : « *desire would be the affective recognition of something like our debt to all those forms of being that relationally define and activate our being* ».

34. *Ibid.* Citation originale : « *mobilizes correspondences of being* ».

sensible et artistique de survivre à la cruauté de la douleur, en embrassant ses envers queers et désirants.

L'Homme au chapeau rouge: survivances queers du dandysme

Malgré les difficultés et les douleurs de la fin de la vie, Guibert sera animé lui aussi, tels Des Esseintes et Mapplethorpe, des ultimes soubresauts de l'esthète. En effet, un désir de se mettre en obscène, dans une élégance anachronique de sa douleur, attisera son œil et son imagination. Par exemple, dans *Cytomégalo*virus, Guibert écrit: « Je me vois assez bien avec une minerve blanche, un bandeau noir sur l'œil s'il est fichu, sous un beau chapeau. Alors, de nouveau, j'accepterais d'être photographié » (CMV, 71). Dans cette entrée, Guibert semble (re)devenir apte à s'imaginer mourir en icône esthétique, à se mettre en obscène au même titre que Mapplethorpe, des années auparavant. Le jeu s'est pour ainsi dire renversé dans la fin de vie, car le devenir-icône des corps mourants ne répulse plus le Guibert séropositif, il devient pour lui la seule possibilité acceptable et tenable d'être visible, d'être image. C'est en dandy anachronique que Guibert s'engouffrera dans la mort, comme un des Esseintes ou un Mapplethorpe. Cette attitude esthétique, que les regards insensibles pourraient trouver obscène au premier degré, permet à Guibert de garder sa dignité humaine en traversant l'expérience cruelle et humiliante de la mort.

Dans son essai *Traité de la mort sublime: l'art de mourir de Socrate à David Bowie*, publié en 2018, Daniel Salvatore Schiffer souligne la virtuelle impossibilité à définir le dandysme, à l'instar du *queer* qui ne relèverait jamais d'un « état identitaire », mais de constants mouvements de différenciations, de devenirs-autres. Néanmoins, Schiffer propose de concevoir le dandysme en ces termes: « Ainsi la définition du dandysme la plus satisfaisante qui soit, nonobstant sa concision, peut-elle donc être celle-ci: le dandysme consiste à faire de sa vie une œuvre d'art, et de sa personne une œuvre d'art vivante³⁵ ». Le dandysme en tant que mode de survie esthétique et artistique se manifesterait bien au-delà du seul XIX^e siècle, dans lequel on tend à le cantonner, aux côtés des figures iconiques et incontournables de George Brummel, de Baudelaire, de

35. Daniel Salvatore Schiffer (2018), *Traité de la mort sublime: l'art de mourir de Socrate à David Bowie*, Paris, Alma Éditeur, p 43.

Barbey d'Aurevilly, de Wilde et même de Des Esseintes³⁶. Il se manifesterait même durant la crise du sida, en tant que pratique de la différence jusque dans les ultimes retranchements de la mort. Dans *Mon Sida*, tiré d'une entrevue qu'il donna en 1987 au *Nouvel Observateur*, Aron parle ainsi de la place du dandysme dans sa vie maintenant menacée par le VIH :

Sans doute à cause de la relation élective que j'ai toujours eue avec le dandysme. Je n'ai jamais écrit sur lui, mais j'en ai toujours parlé. Même en cet instant, il est indissociable de mon être. Le dandysme, ce n'est ni l'affectation, ni la coquetterie, ni la mode. C'est tout le contraire. C'est la différence absolue. La singularité, à la limite si radicale qu'il est impossible de le pratiquer réellement sinon par le suprême refus que signifie la mort³⁷.

Le dandysme, mode de vie intemporel plutôt qu'actuel, se révèle, dans le propos d'Aron également, mode de mort. C'est-à-dire, une façon différente et singulière de mourir, de s'affranchir des chaînes de l'uniforme et du convenu jusque dans les ultimes retranchements de la vie. Suivant ces considérations, le dandysme en tant qu'art de mourir dans « la différence absolue » semble se rapprocher d'un art queer du mourir, lequel se manifesterait d'une infinité de manières, à travers ses survivances anachroniques et ses singularités à travers le temps.

Tandis que Schiffer voit en David Bowie une figure contemporaine de dandy, dans la transformation de sa mort en œuvre d'art par son ultime album largement encensé *Blackstar*, sorti le 8 janvier 2016, soit deux jours avant sa mort, il serait également possible de rapprocher Guibert d'une figure queer de dandy. *Queer* en ce que Guibert ne s'est jamais explicitement réclamé « d'en être », au contraire d'Aron, mais dont la transformation de sa vie et de sa mort en œuvres d'art aussi singulières que survivantes à son temps, semble l'apparenter³⁸. Depuis le tout début de son œuvre, Guibert aspire à faire de sa mort une œuvre, à la vivre avec style. Dans *La Mort propagande*, et plus précisément dans « Monologue I – Charcuterie esthétique », Guibert y va de cet éloquent

36. Dans son essai paru en 2011 et intitulé *La Grandeur sans convictions: essai sur le dandysme*, Marie-Christine Natta nomme en effet Des Esseintes lorsqu'elle pose la question : « Qui est dandy ? » (p. 13).

37. J.-P. Aron, *Mon sida, op. cit.*, p. 9-10.

38. Le critique Antoine de Gaudemar aurait qualifié Guibert de « dandy janséniste et solitaire ». J.-P. Boulé, dir., *Hervé Guibert* (Nottingham, England : University of Nottingham, 1995), p. 1. L'épithète d'A. de Gaudemar est tiré de « Collard aux anges », *Libération*, 2 septembre 1993, p. 25.

aphorisme: « Ne pas ressembler à une souris blanche, avoir de l'élégance jusque sur la table de liège » (MP, 17).

Devenir œuvre d'art permettrait au corps mourant de demeurer humain, voire surhumain malgré la douleur intenable et la cruauté de l'humiliation. La scène iconique où Guibert se rend à sa table d'opération avec son chapeau rouge, dans *Cytomégalo*virus, abonde dans le sens de ce parti pris pour une élégance esthétique face à la mort. Guibert raconte dans son journal d'hospitalisation l'interaction avec une infirmière qui l'a mené à cette action en apparence anecdotique, mais qui, dans le contexte, est symbolique à l'extrême :

La salope qui m'avait fait entrer dans la chambre pas désinfectée entre triomphalement à sept heures et demie du matin avec une blouse de papier bleu transparent. Elle veut que je mette ça tout nu et me permet de garder le slip. Je lui dis: « Il faudra que vous attendiez que je sois beaucoup plus bas que je ne suis pour arriver à me faire traverser un hôpital sous ce machin. La seule façon pour vous de me le faire accepter serait que vous descendiez avec moi dans la même tenue, main dans la main, et je vous autoriserais le soutien-gorge comme vous m'autorisez le slip. » (CMV, 58-59)

Guibert n'allait certes pas obtempérer aux ordres de l'infirmière qui, depuis le début de son hospitalisation à Béchère, agissait comme une « salope » à son égard, le traitait sans aucune considération, étant dans l'incapacité totale de se mettre à sa place. Pour Guibert, « [l]a blouse bleue transparente n'avait aucune fonction, que l'humiliation » (CMV, 60). Pour contrer cette humiliation, pour la détourner sans perdre la tête, Guibert décide de coiffer sa tête de mort de l'iconique chapeau rouge qu'il s'était procuré récemment, avec cette idée qu'il deviendrait un accessoire de prédilection pour passer à travers l'épreuve de sa fin de vie, en la dramatisant. Dans une entrée du *Mausolée des amants*, il relate: « Me suis acheté ce matin chez Radiconcini un chapeau rouge. Tenté par cette phrase: Il s'acheta un chapeau rouge, tint à sortir du magasin avec le chapeau sur la tête, et s'écroula raide mort sur le trottoir » (MA, 477). Cependant, Guibert ne s'écroule pas raide mort sur le trottoir quand il sort de sa chambre d'hôpital avec son chapeau rouge sur la tête, au contraire, il parade fièrement en dandy décalé devant l'expression sidérée de la « salope ». Le chapeau rouge renverse ainsi l'humiliation de la scène, la transforme en tableau vivant où le corps de Guibert détourne la réalité de son humiliation éthique vers sa sublimation esthétique: « La tête de la garce quand elle me vit passer seul, en costume de ville, mon chapeau sur la tête, la blouse

transparente bleue sur l'épaule, pour descendre au bloc opératoire : interloquée, il n'y a pas de mot plus juste » (CMV, 60).

« Interloqué » signifie « surpris, stupéfait³⁹ », et étymologiquement renvoie, en 1787, à « confus, embarrassé⁴⁰ » ou, en tant qu'« emprunt au latin *interloqui* [signifie] “couper la parole à quelqu'un”⁴¹ ». Par la mise en obscène de son corps, de sa tête de mort coiffée de son iconique chapeau rouge, Guibert brouille les normes hospitalières et, de manière symbolique, il coupe la parole à l'infirmière en se rappropriant la sienne en silence. En cela, l'image (é)mouvante de son corps se rendant à la salle d'opération confond la cruauté du réel, la contrefait dans une performativité esthétique stupéfiante qui, par extension, rend Guibert, pour un instant, maître dandy de sa destinée. Dans un chapitre intitulé « *A walk along the side of the motorway?* » *AIDS and the spectacular body of Hervé Guibert* », Murray Pratt analyse les « stratégies résistantes du spectaculaire⁴² » que Guibert met en œuvre à la fin de sa vie, à Bécélère, pour préserver sa dignité. À l'hôpital, Guibert ne met pas son corps en spectacle seulement pour interloquer les regards méprisants se posant sur lui, mais aussi pour survivre à la cruauté de son état en se métamorphosant en œuvre d'art différente, excessivement queer. Dans ce contexte, Pratt affirme que « [les] stratégies résistantes du spectaculaire serviraient à la fois à produire un site affirmatif de la (contre-)identité esthétisée et sexualisée [...] et pour célébrer et publiciser l'excessivement différent afin de montrer les écarts dans la logique hégémonique des disciplines socio-sexuelles⁴³ ».

En fin de vie, Guibert parvient à voir dans le devenir-iconique de son corps mourant non pas une obscénité choquante, mais une possibilité de survie trafiquée – comme « [son] corps trafiqué : en instance de mort » (MA, 12), sur lequel s'ouvrait son journal. Guibert se fait en

39. Définition de l'adjectif « interloqué » : <https://www.cnrtl.fr/definition/interloqu%C3%A9>. Consulté le 27 septembre 2021.

40. Étymologie du terme « interloqué » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/interloqu%C3%A9>. Consulté le 27 septembre 2021.

41. *Ibid.*

42. Murray Pratt, « *A walk along the side of the motorway?* » *AIDS and the spectacular body of Hervé Guibert*, dans *Gay signatures. Gay and lesbian theory. Fiction and film in France, 1945-1995*, (1998), éd. par O. Heathcote, A. Hughes, et J. S. Williams, New York, Oxford, p. 163. Citation originale : « *resistant strategies of the spectacular* ».

43. *Ibid.*, Citation originale : « *Resistant strategies of the spectacular would serve both to produce an affirmative site of the aestheticized and sexualized (counter-)identity for those for whom this is proscribed by AIDS panic and to celebrate and publicize the excessively different in order to show the gaps in the hegemonic logic of socio-sexual disciplines* ».

quelque sorte le pirate de la (re)symbolisation figurale de son corps dans l'espace-temps de son agonie. Il célèbre sa différence excessive par une (re)symbolisation figurale de son corps mourant, par différentes stratégies de résistance spectaculaire. Pratt affirme que l'attitude de Guibert, à la fin de sa vie et lors de son hospitalisation, embrasse volontiers le « *too much*⁴⁴ » pour devenir un « pur spectacle de différence⁴⁵ ». Guibert survit à l'humiliation de l'hôpital en exacerbant la différence de son corps déjà différent. Il survit en rendant son corps « plus que queer » à travers sa mise en spectacle excessive.

En plus de la scène iconique où Guibert déambule fièrement avec son chapeau rouge devant l'infirmière interloquée, Pratt syntonise une anecdote que l'acteur Hector Bianciotti, rencontrant Guibert à l'hôpital où il consultait le même médecin que lui, raconte dans la postface du livre de photographies *Dialogues d'images*, d'Hans Georg Berger et Guibert, publié en 1992 :

Un jour, de bon matin, j'étais assis dans l'une des salles d'attente, atrocement ensoleillée; je portais des lunettes de soleil très sombres. Soudain, dans le couloir, le bruit de l'ascenseur qui s'arrête, et la voix d'Hervé, qui en sort flanqué d'un appareil de perfusion qu'il fait glisser lui-même; il me découvre et pouffe de rire ou, plutôt, étouffe un rire – tout en prenant de sa main gauche, dans la petite poche de sa veste, des lunettes noires, très noires, qu'il n'avait pas osé mettre: « Ça en faisait trop! »⁴⁶.

Guibert n'hésite pas, à la fin de sa vie, à mettre son corps en scène en transformant des comportements en apparences anecdotiques, tels que se coiffer d'un chapeau rouge ou arborer des lunettes de soleil très sombres, en performances rendues spectaculaires par leur inadéquation avec le milieu hospitalier qui les proscrirait, au nom des protocoles médicaux ou de la bienséance. Guibert déjoue l'hégémonie institutionnelle hospitalière en accentuant la différence de son corps, de manière à la fois sérieuse et humoristique. Il refuse de se faire expulser par le système médical ou par les regards des autres ne le considérant plus comme un corps digne d'appartenir au présent, un corps digne d'exister, comme le docteur Domer qui ne le considérerait que comme « un petit pédé infecté de plus, qui allait de toute façon crever, et qui lui faisait perdre

44. *Ibid.*, p. 164.

45. *Ibid.*, p. 160. Citation originale: « *sheer spectacle of difference* ».

46. Hector Bianciotti, « Postface » dans Hans Georg Berger et Hervé Guibert (1992), *Dialogues d'images*, Bordeaux, William Blake and Co éd., p. ii de la postface.

son temps» (PC, 68). Devant la dérive de son corps agonisant, menaçant à tout moment de basculer hors du temps «intéressant» de la vie, Guibert *hijack* son corps, il le détourne esthétiquement du chemin de l'humiliation, dans lequel la vie inhospitalière le pousse. Guibert devient pirate esthète et queer de son corps à la dérive, dandy anachronique dans la tempête du sida constellée de nombreux écueils humiliants. Dans *Untimely Interventions*, Chambers analyse le *hijacking* de la culture dominante par différents artistes du sida: «[la] culture est détournée, ses conventions sont appropriées pour de nouvelles fins; [...]»⁴⁷.

Dans la scène précédemment analysée, interloquant le regard de l'infirmière, la culture hospitalière est détournée par Guibert au gré de la dérive esthétique de son corps, transformé, grâce au chapeau rouge, non plus en «paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité» (AA, 32), mais en corps fier et «oseur» d'un dandy survivant qui ne s'en laissera jamais imposer par le présent. Dans son essai *Du Dandysme et de George Brummell*, publié pour la première fois en 1845, Jules Barbey d'Aurevilly soutient: «On l'a dit plus haut, mais on ne se lassera point de le répéter: ce qui fait le dandy, c'est l'indépendance. Autrement, il y aurait une législation du dandysme et il n'y en a pas. Tout dandy est un oseur, [...]»⁴⁸. Suivant Barbey d'Aurevilly, le dandysme serait l'art original et excentrique, profondément indépendant de toute forme de contrôle et de norme, de se projeter non pas dans, mais au-dessus du monde, de survivre esthétiquement au-dessus de son actualité, de ses modes présentes. Si Guibert désirait fuir les souffrances du sida en se projetant dans un récit de trafiquants d'œuvres d'art, dans *L'Homme au chapeau rouge*, c'est en adoptant une attitude de dandy, oseur queer et anachronique, qu'il parvient à trafiquer son corps pour le rendre indépendant du joug avilissant de l'hôpital, qu'il parvient à interloquer les humiliations de la fin de vie, à leur couper la parole pour mieux faire régner la sienne, jusqu'à la mort et au-delà.

47. R. Chambers, *Untimely Interventions*, op. cit., p. 21. Citation originale: «*The culture is hijacked, its conventions appropriated for new purposes [...]*».

48. Jules Barbey d'Aurevilly (2018 [1845]), *Du Dandysme et de George Brummell*, Paris, Rivages Poche, X^e partie.

Agoniser en artiste

De différentes manières, le duc des Esseintes et le narrateur Guibert ont fait de leur agonie un travail fécond. Suivant leurs expériences esthétiques, mourir n'est plus que synonyme de perte de vie, de disparition inéluctable de la vue des vivants, mais peut-être aussi un processus artistique queer par lequel les corps deviennent autre chose qu'eux-mêmes, voire plus qu'eux-mêmes.

Par le truchement de leurs blessures transformées en champs opératoires, leurs angoisses de se voir mourir à travers leurs propres reflets ou celui des autres, les esthètes auront concouru à transformer leur « mourir » en devenir-iconique. Tandis que, dans le chapitre précédent, les fenêtres de Fontenay et de Bécclère se transformaient en interfaces où cohabitaient et s'entrechoquaient différents espaces-temps, selon un dialectisme queer des croisées, les miroirs auront à leur tour, dans ce chapitre, agi comme des interfaces qui ne réfléchissent pas le présent des esthètes de manière univoque, positive ou positiviste.

Au contraire, les miroirs auront diffracté et déformé leurs traits en une multitude de présages, d'apparitions de symptômes funestes à la surface de la peau, ou encore de chocs de se trouver si beau ou si laid, tandis que la mort faisait de leurs visages le matériau de son œuvre.

Selon Roger Kempf, le dandysme serait « un culte de la différence dans le siècle de l'uniforme. Et une dénonciation⁴⁹ ». Pour le duc des Esseintes et le narrateur Guibert, et en écho anachronique à cette conception du dandysme et celle offerte plus tôt dans ce chapitre par Schiffer, il s'agirait de faire, non seulement de sa vie, mais aussi de sa mort, une œuvre d'art singulière, différente. Une œuvre d'art dont la survie dépend de sa capacité à s'affranchir de toutes les normes de son temps, y compris celles présidant à ce qu'est une « bonne mort », ou une mort éthique ou médicalement acceptable.

Pour ces esthètes dont les démarches outrepassent à plus d'un titre les normes éthiques de leurs époques respectives, il s'agirait de trouver les moyens de mourir en œuvres d'art queers, c'est-à-dire en œuvres d'art dont la singularité spectaculaire interloque les regards se portant sur eux, tel le premier regard de Guibert sur la photo de Mapplethorpe, ou encore celui de l'infirmière qui avait voulu l'humilier en le forçant à

49. Roger Kempf (1977), *Dandies: Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, p. 9.

porter sa blouse bleue, seulement pour le voir déambuler, élégant et fier dans sa tenue de ville et coiffée de son iconique chapeau rouge.

Mourir en œuvre d'art queer permettrait ainsi à l'humain de survivre à la cruauté de sa fin de vie en devenant surhumain, plus qu'humain. Cette démarche n'est cependant pas à comprendre comme une promesse de salut ou de guérison, mais plutôt comme une potentialité de (re)création de soi par un détournement esthétique, voire excentrique, de son agonie refermant son abîme sur soi. Il s'agirait en quelque sorte de décaler le travail du trépas, de l'excentrer du corps en douleur pour le transposer dans un corps (re)créateur, et ainsi de faire du mourir non plus une fatalité à subir, mais un acte de survie à écrire, à performer. De différentes manières, les expériences du duc des Esseintes et du narrateur et personnage Guibert, analysées dans ce chapitre auront permis de mettre en lumière comment les corps peuvent survivre à leur mort non pas en la transcendant métaphysiquement, mais en l'incorporant pour mieux la transformer, la rendre singulière et anachronique, queer, pour le dire en un mot qui ne sera jamais le dernier.

CONCLUSION

Durant les fins du ^{xix}^e siècle et du ^{xx}^e siècle, un tourbillon de mythes a assailli les pandémies de syphilis et de sida, dont ceux de la dégénérescence et de la décadence, mais aussi des mythes antiques et bibliques tels que la chute du Jardin d'Eden, le châtiment de Sodome et Gomorrhe, la Guerre de Troie, la danse des sept voiles de Salomé ou encore l'Apocalypse, à la fois comme révélation et comme fin du monde.

En ayant recours, de manière parfois anachronique, aux théories queers et de la performativité du genre, il devient possible d'apprécier comment différents processus d'« hystérisation » et d'effémination, combinés à l'« hypersensibilité », brouillent la « masculinité » du personnage de Des Esseintes, souffrant d'une névrose causée, tacitement dans le texte, par une syphilis basculant en phase tertiaire, et du narrateur Guibert, contaminé par le VIH, dont les effets organiques impactent directement son écriture, et le déploiement du récit de sa lutte contre le sida. De différentes manières, les esthètes – que sont à maints égards des Esseintes et Guibert, de par la primauté de leur sensibilité dans leurs rapports au monde – expérimentent diverses infiltrations du « féminin », mais aussi du « singulier » et du « pluriel », lesquelles rendent leurs (dés)identités sexuelles respectives toujours plus queers, ambivalentes et polymorphes. L'hystérisation et l'effémination des corps de Des Esseintes et de Guibert agissent comme des moteurs queers, expérimentaux et performatifs de mise en scène de l'Autre en eux : des processus incorporés d'ouvertures aux altérités, palpitant dans leur organicité.

Les expériences incorporées des deux protagonistes participent d'un brouillage à la fois sexuel et spatiotemporel, notamment sur le plan de leurs origines hybrides et « impures ». En effet, tandis que des Esseintes croit être devenu névrotique en raison d'une jeunesse débauchée, passée à pratiquer « les amours exceptionnelles, les joies déviées » (AR, 78), et qu'il s'enivre en sondant les origines de la Salomé peinte par Gustave

Moreau, « la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie » (AR, 132), Guibert, quant à lui, creuse son corps et sa psyché à la recherche des origines de sa contamination au VIH, et des sources de ses diverses complications. Cela le ramène, entre autres, au souvenir étourdissant du baiser forcé d'une vieille pute dans un « dancing hall » au Mexique, de même qu'à sa relation sulfureuse avec Vincent. De fait, le VIH ne fait pas sa première apparition dans l'œuvre guibertienne dans *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, mais bien dans *Fou de Vincent*, publié en 1989, un roman au déroulement chronologique inversé, un compte à rebours désirant vers la rencontre de Guibert avec son jeune amant, en 1982. Le sida infiltre aussi l'œuvre guibertienne en catimini, pour ainsi dire, dans *L'Incognito*, roman également publié en 1989, tout juste après *Fou de Vincent*, et avant *À l'Ami*. Ensemble, ces deux textes précédant *À l'Ami* donnent à penser que la séropositivité et le sida, loin d'être des thèmes de la fin de l'œuvre guibertienne, sont des forces de tension aux origines floues, la travaillant de l'intérieur bien avant que les tests médicaux dans *À l'Ami* ne confirment sa présence. Dès lors, ce brouillage des origines véritables de la séropositivité de Guibert dynamise la mythomanie fantasmatique qui palpitait déjà dans l'œuvre, indépendamment de la réalité diagnostique de son auteur, confirmée dans *À l'Ami*. Ainsi, l'hybridité et l'hétérogénéité – voire l'impureté? – de l'origine des maux de Des Esseintes et Guibert insufflent à leurs expériences une performativité mythographique, c'est-à-dire une force sensorielle et esthétique faisant ressurgir des mythes, à la fois antiques et anachroniques, par l'entremise de leurs corps sensibles, détraqués par leurs maux.

Il va sans dire, les corps de Des Esseintes et de Guibert transgressent et dépassent plusieurs « normes » à la fois anatomiques, physiologiques et neurologiques. Dans la foulée, le caractère synesthésique et démiurgique de la névrose de Des Esseintes s'exacerbe, en tension critique avec les différents diagnostics dont on tente en vain de l'affubler – hystérique, névrotique, syphilitique, etc. – tandis que le caractère théâtral du « corps-laboratoire » de Guibert permet d'inscrire ses différents processus de « paroxysme » et de « détérioration » dans une démarche de technique (re)créatrice de soi. Ainsi, les dérives et les déviations queers de Des Esseintes et de Guibert ne sont pas cantonnées dans une approche médicoscientifique des corps, mais se déploient plutôt vers une portée performative et inventive de leurs (dé)figurations, de même que vers les mises en scène et en spectacle de leurs expériences de

la douleur jusqu'à des intensités extrêmes, voire intenable, comme le démontre la comparaison entre l'arrachage brutal de la dent pourrie de Des Esseintes, avec la fibroscopie cauchemardesque subie par Guibert dans *Le Protocole compassionnel*.

Ces mises en scène des expériences de la douleur de Des Esseintes et de Guibert s'animent au cœur de théâtres queers : des lieux hors du temps « normal » de l'Histoire, dont l'obscurité peut être éclairée par la pensée de Michel Foucault, et notamment son concept d'hétérotopies. Dans son court essai intitulé *Les Hétérotopies*, le philosophe propose de fonder les bases conceptuelles d'une étude de « ces espaces différents, [de] ces autres lieux, [de] ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons¹ ». Selon Foucault, les hétérotopies sont des « espaces absolument autres² », de « formes extraordinairement variées³ » qui, grâce à leurs diverses « régions de passage⁴ », permettent d'accéder à une multitude d'autres espaces. Ce concept foucauldien permet d'analyser les décors – hors du temps ? queers ? – dans lesquels les corps hors normes de Des Esseintes et de Guibert sont mis en scène, dont le château de Fontenay, dans lequel des Esseintes se cloître pour échapper à « l'incessant déluge de la sottise humaine » (AR, 77), de même que l'Hôpital Claude-Bernard où Guibert est contraint de se rendre pour des prises de sang, seulement pour y découvrir un site déserté, fantomatique, hanté par des spectres de la Seconde Guerre mondiale.

Pendant, les différentes « hétérotopies de crise » dans lesquelles évoluent Des Esseintes et Guibert ne sont pas nécessairement opaques, sans issues. Des « fenêtres » poétiques, en écho notamment à celles que conçoivent Baudelaire et Mallarmé, dans leurs poèmes tous deux intitulés « Les Fenêtres », permettent à des Esseintes et Guibert de s'évader de leur galère, ne serait-ce que transportés par leurs visions. Tandis que Huysmans, en créant des Esseintes, semblait épris d'un ardent désir d'« ouvrir les fenêtres » (AR, 65) du roman et du naturalisme, Guibert, alors qu'il est hospitalisé à Bécère pour traiter son infection au cytomégalo virus, trouve dans les vitres qui l'entourent des lieux mouvants et profonds, comme des toiles vivantes sur lesquelles passent des visions, ou se (dé)forment des sensations picturales de tableaux. Les

1. M. Foucault (2012), *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies* (éd. par Daniel Defert), Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, p. 25.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 24.

fenêtres poétiques, ouvertes dans et par les textes analysés, permettent de comprendre comment des Esseintes et Guibert ressentent, par leurs expériences esthétiques, la cohabitation artistique des mondes et des espaces-temps, mesurée à l'aune d'une dialectisation queer du visible et d'un renversement en « négatif » du sens de leur vue, s'animant de visions et d'hallucinations.

Enfin, les expériences esthétiques de Des Esseintes et de Guibert participent de différents arts de mourir en abîmes, qu'il s'agisse des abîmes des corps, des langages, des arts et des espaces-temps. En se basant sur différents ouvrages critiques littéraires, philosophiques et historiques de l'art, il devient possible de transposer l'expérience corporelle du mourir dans le devenir-iconique qu'elle implique aussi. En adoptant une perspective résolument esthétique – entrelacée de manière complexe et délicate avec les perspectives éthiques sur la mort – on comprend mieux comment des Esseintes et Guibert parviennent à mourir en œuvres d'art queers, comme la mythique « tortue-bijou » de Des Esseintes, ou encore Mapplethorpe se métamorphosant en dandy fin-de-siècle, le temps furtif – mais éternel – d'une photo publiée dans *Libération*.

Au final, et malgré les douleurs et les violences que les expériences de la maladie et de la mort impliquent, c'est la nécessité de « trouver de la beauté aux malades, aux mourants » (PC, 134), qui émerge : démarche vitale, fugace et fragile, s'inscrivant dans le sillon des « survivances queers des esthètes », telles que les auront expérimentées et performées des Esseintes et Guibert, dans la danse anachronique et démiurgique de leur déroutant pas de deux.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire principal

- Guibert, Hervé. *La Mort propagande*. Paris: Gallimard, collection L'Arbalète, 2009 [1977].
- . *L'Image fantôme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011 [1981].
- . *Fou de Vincent*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010 [1989].
- . *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1990.
- . *Le Protocole compassionnel*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1991.
- . *L'Homme au chapeau rouge*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1992.
- . *Cytomégalovirus: Journal d'hospitalisation*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- . *La Pudeur ou l'impudeur*. France: TFI, 1992.
- . *La Piqûre d'amour et autres textes: suivi de; La Chair fraîche*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1994.
- . *Le Mausolée des amants: Journal, 1976-1991*. Paris: Gallimard, collection Folio, 2001.
- Huysmans, Joris-Karl. *À Rebours*. Édité par Marc Fumaroli. Paris: Gallimard, collection Folio Classique, 1999 [1884].

Corpus littéraire secondaire

- Aron, Jean-Paul. *Mon sida*. Paris: Christian Bourgois, 1988.
- Barbey d'Aurevilly, Jules. *Du Dandysme et de George Brummell*. Paris: Rivages Poche, 2018 [1845].
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Édité par Michel Jamet. Paris: Laffont, 2004.
- Bernhard, Thomas. *Perturbation*. Paris: Gallimard, 1989.
- Daudet, Alphonse. *La Doulou*. Édité par Jérôme Solal. 1930. Réédition, Paris: Éd. Mille et une nuits, 2002 [1930].
- Dreuilhe, Alain Emmanuel. *Corps à corps: journal de SIDA*. Paris: Gallimard, collection Au Vif du Sujet, 1987.
- Duve, Pascal de. *Cargo vie*. Paris: Jean-Claude Lattès, 1993.
- Flaubert, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Librio, 2008 [1911].
- Gautier, Théophile. *Lettre à la Présidente: voyage en Italie, 1850*. Angoulême: Éditions Marguerite Waknine, 2018 [1890].

- Gourmont, Remy de. *Le Livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui ; les masques, au nombre de XXX*. Paris : Mercure de France, 1896.
- Hocquenghem, Guy. *Ève*. Paris : Albin Michel, 1989.
- Lindon, Mathieu. *Hervelino*. Paris : P.O.L, 2021.
- Lorrain, Jean. *Monsieur de Phocas*. Édité par Hélène Zinck. Paris : Flammarion, 2001 [1901].
- Luria, Valéry. *La Chute de Babylone*. Paris : Belfond, 1986.
- Mallarmé, Stéphane. *Poésies*. Édité par Bertrand Marchal et Yves Bonnefoy. Paris : Gallimard, 2014.
- . *Vers et prose : morceaux choisis*. Édité par Jean-Luc Steinmetz. Bordeaux : Le Castor astral, 1998.
- Maupassant, Guy de. *Boule de suif*. Édité par Louis Forestier. Paris : Gallimard, collection Folio Classique, 1999 [1884].
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Édité par Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, 1999.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres*. Édité par Suzanne Bernard. Paris : Garnier, 1960.
- Wilde, Oscar. *Salomé : drame en un acte*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893.
- Zola, Émile. *Le Roman expérimental*. Édité par Aimé Guedj. 1880. Réédition, Paris : Garnier-Flammarion, 1971.

Corpus critique

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivages, 2008.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*. Duke University Press, 2006.
- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques, et Alain Viala, dir. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2012.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- . *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma, 1980.
- . *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Bataille, Georges. *La Part maudite*. Édité par Jean Piel. 1949. Réédition, Paris : Les Éditions de Minuit, 2014.
- . *L'Expérience intérieure*. 1943. Réédition, Paris : Gallimard, 1994.
- Beizer, Janet L. *Ventriloquized Bodies : Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*. Ithaca : Cornell University Press, 1994.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Édité par Rolf Tiedemann. Traduit par Jean Lacoste. Paris : Ed. du Cerf, 2006.
- Berger, Hans Georg, et Hervé Guibert. *Dialogue d'images*. Bordeaux : William Blake and Co éd., 1992.
- Bernard, Claude. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris : Baillière, 1865.

- Bersani, Leo. *Is the Rectum a Grave?: And Other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- . *Le Rectum est-il une tombe?* Traduit par Guy Le Gaufey. Paris: E.P.E.L., 1998.
- Boulé, Jean-Pierre. *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- . *HIV Stories: The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*. Liverpool University Press, 2002.
- Boulé, Jean-Pierre, et Arnaud Genon. *Hervé Guibert: l'écriture photographique ou le miroir de soi*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2015.
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: A. Lemerre, 1883. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/7488932.html>.
- Brémaud, Nicolas. « Panorama historique des définitions de l'hystérie ». *L'Information psychiatrique*, vol. 91, n° 6 (16 juillet 2015) : p. 485-498.
- Butler, Judith. *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Traduit par Charlotte Nordmann. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London; New York: Verso, 2006.
- . *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, 2006.
- Cabanès, Jean-Louis. « Invention(s) de la syphilis ». *Romantisme* 26, n° 94, 1996, p. 89-109.
- . *Le Négatif: essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2011.
- Canguilhem, Georges. *Le normal et le pathologique*. 1966. Réédition, Paris: Presses universitaires de France, 2009.
- Caron, David. *AIDS in French culture: Social ills, literary cures*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2001.
- . « Masculinité et altertemporalité dans J'apprends l'allemand de Denis Lachaud ». *Itinéraires*, 16 septembre 2008, p. 177-189. <https://doi.org/10.4000/itinéraires.2223>.
- . « Tactful Encounters: AIDS, the Holocaust, and the Problematics of Bearing Witness ». *Yale French Studies*, 2010. <https://search.proquest.com/miaib/docview/855191704/E67CC14D9AEE4228PQ/40>.
- Chambers, Ross. *Untimely Interventions: Aids Writing, Testimonial, And The Rhetoric Of Haunting*. University of Michigan Press, 2004. <http://www.myilibrary.com?id=246305>.
- Cixous, Hélène. *Entretien de la blessure: Sur Jean Genet*. Paris: Galilée, 2011.
- Danthe, Michel, et François Wasserfallen, dir. *Le Sida et les lettres*. Lausanne: Association Arches, 1991.
- Daudet, Alphonse. *La Doulou*. Édité par Jérôme Solal. 1930. Réédition, Paris: Éd. Mille et une nuits, 2002.
- De Lauretis, Teresa. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction*. 1990. Réédition, Providence: Differences, 1991.

- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013.
- . *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Delvaux, Martine. «Écrire son sida». *Postures; Dossier «Écriture et sida»*, n° 2, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- . *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. 2000. Réédition, Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- . *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.
- . *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- . *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Evans, Elliot. *The Body in French Queer Thought from Wittig to Preciado: Queer Permeability*. New York: Routledge, 2020.
- Fleming-Markarian, Margaret. *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet*. Oxford: Peter Lang, R.-U., 2012.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits 2. 2*. Paris: Gallimard, 2008.
- . *La Volonté de savoir: Histoire de la sexualité 1*. 1976. Réédition, Paris: Gallimard, 2016.
- . *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*. Édité par Daniel Defert. Fécamp: Nouvelles Éditions Lignes, 2012.
- . *Les Anormaux: cours au Collège de France (1974-1975)*. Édité par Valerio Marchetti. Paris: Gallimard: Seuil, 2009.
- . *Naissance de la clinique*. 1963. Réédition, Paris: Presses universitaires de France, 2015.
- Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté: et autres essais*. Traduit par Bertrand Feron. Paris: Gallimard, 2007.
- Garnier, Marcel, et Jacques Delamare. *Dictionnaire des termes de médecine: Le Garnier Delamare*. Paris: Maloine, 1999.
- Genon, Arnaud. *HERVÉ GUIBERT – Vers une esthétique postmoderne*. Paris: l'Harmattan, 2007. <http://www.harmatheque.com/ebook/9782296032101>.
- Gilman, Sander L, dir. *Hysteria beyond Freud*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Grossman, Evelyn. *Éloge de l'hypersensible*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2017.
- Guibert, Hervé, et Didier Eribon. «Hervé Guibert et son double». *herve-guibert*, 18 juillet 1991. <https://www.herveguibert.net/le-nouvel-obs>.
- Guyaux, André, et Robert Kopp, dir. *Huysmans: une esthétique de la décadence: actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5,6 et 7 nov. 1984*. Genève – Paris: Slatkine, 1987.

- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York : New York University Press, 2005.
- . *The Queer Art of Failure*. Durham : Duke University Press, 2013.
- Helmer, Étienne. *Ici et là : une philosophie des lieux*. Paris : Verdier, 2019.
- Hochmann, Jacques. *Théories de la dégénérescence : d'un mythe psychiatrique au déclinisme contemporain*. Paris : Éditions Odile Jacob, 2018.
- Hocquenghem, Guy. *Ève*. Paris : Albin Michel, 1989.
- . *Le Désir homosexuel*. Édité par René Schérer. 1972. Réédition, Paris : Fayard, 2000.
- Kempf, Roger. *Dandies : Baudelaire et Cie*. Paris : Éd. du Seuil, 1977.
- Livi, François. *J.-K. Huysmans : À Rebours et l'esprit décadent*. Paris : Nizet, 1991.
- Marsan, Hugo. *La Vie blessée : Sida, l'ère du soupçon*. Paris : M. Sell, 1989.
- Mathieu, Pierre-Louis. *Gustave Moreau, sa vie, son œuvre : catalogue raisonné de l'œuvre achevé*. Fribourg : Office du Livre, 1976.
- Mavrikakis, Catherine. «Le Sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom...». *Tangence*, 1993. <http://dx.doi.org/10.7202/025794ar>.
- McCaffrey, Enda, et Steven Wilson. «Introduction : Death and/as Relationality». *L'Esprit Créateur* 61, n° 1, 2021, p. 1-12.
- McCallum, E. L, et Mikko Tuhkanen, dir. *Queer Times, Queer Becomings*. Albany : State University of New York Press, 2011.
- Mesch, Rachel. *Before Trans : Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*. Stanford, California : Stanford University Press, 2020.
- Murphy, Timothy F, et Suzanne Poirier, dir. *Writing AIDS : Gay Literature, Language, and Analysis*. New York : Columbia University Press, 1993.
- Orban, Clara Elizabeth. «Writing, Time, and AIDS in the Works of Herve Guibert». *Literature and Medicine* 18, n° 1, 1999, p. 132-150. <https://doi.org/10.1353/lm.1999.0007>.
- Pateman, Carole. «“The Disorder of Women” : Women, Love and the Sense of Justice». *Ethics*, 1980, p. 20-34.
- Piggford, George. «“In Time of Plague” : AIDS and Its Significations in Hervé Guibert, Tony Kushner, and Thom Gunn». *Cultural Critique*, n° 44, 2000, p. 169-196.
- Pratt, Mary Louise. «Arts of the Contact Zone». *Profession*, 1991, p. 33-40.
- Pratt, Murray. «“A walk along the side of the motorway?” AIDS and the spectacular body of Hervé Guibert». Dans *Gay signatures. Gay and lesbian theory. Fiction and film in France, 1945-1995*, édité par O. Heathcote, A. Hughes, et J. S. Williams, p. 151-172. New York : Oxford, 1998. <http://irep.ntu.ac.uk/id/eprint/21009/>.
- Rieusset-Lemarié, Isabelle. *Une Fin de siècle épidémique : essai*. Arles : Actes Sud, 1992.
- Rosello, Mireille, dir. The Politics and Aesthetics of Contamination and Purity / La Politique et l'esthétique de Contamination et de Pureté [numéro spécial]. *L'Esprit créateur* 37, n° 3, 1997.

- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Schiffer, Daniel Salvatore. *Traité de la mort sublime: l'art de mourir de Socrate à David Bowie*. Paris: Alma Édition, 2018. <http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782362792502>.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencielles*. Durham: Duke University Press, 1993. <https://doi.org/10.1215/9780822381860>.
- Sellier, Philippe. «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?» *Littérature* 55, n° 3, 1984, p. 112-126. <https://doi.org/10.3406/litt.1984.2239>.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Londres: Virago Press, 2010.
- Société des études romantiques. *Joris-Karl Huysmans «À Rebours»: une goutte succulente*. Paris: Sedes, 1990.
- Solal, Jérôme. *Huysmans et les arts*. Paris: Lettres modernes Minard, 2016.
- . *Huysmans et l'homme de la fin*. Caen: Lettres modernes Minard, 2008.
- Sontag, Susan. *Le Sida et ses métaphores*. Traduit par Brice Matthieussent. Paris: Christian Bourgeois Édition, 1989.
- Spoiden, Stéphane. *La Littérature et le sida: Archéologie des représentations d'une maladie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- Trillat, Étienne. «Promenade à travers l'histoire de l'hystérie». *Histoire, économie & société* 3, n° 4 (1984): 525-34. <https://doi.org/10.3406/hes.1984.1371>.
- Wald Lasowski, Patrick. *Syphilis: essai sur la littérature française du XIX^e siècle*. Paris: Gallimard, 1982.
- Wilson, Steven. *The Language of Disease: Writing Syphilis in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Legenda, 2020.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	8
Liste des abréviations	9
PROLOGUE	
Deux fins de siècle pandémiques	13
INTRODUCTION	
Forces entropiques, phobiques et anachroniques de la syphilis et du sida	17
De l'amour aux maladies qui n'osent pas dire leur nom	23
(Dé)formation et dispersion des corpus littéraires syphilitiques et sidéens	26
<i>À Rebours</i> et <i>À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie</i> : des pivots littéraires?	30
L'œuvre de Joris-Karl Huysmans: survivances de la « goutte succulente » d' <i>À Rebours</i>	35
L'œuvre d'Hervé Guibert: au-delà des frontières de la littérature et du sida	39
Critiques littéraires de la syphilis et du sida	41
Le <i>queer</i> : pour relier les survivances singulières des esthètes	43
Pour une approche heuristique hospitalière aux ambivalences et aux anachronismes	44
CHAPITRE I	
Survivances queers des esthètes	51
Puissances affectives et symboliques des symptômes de survivances	52
<i>Désorientation symptomale des corps et des espaces-temps</i>	55
<i>Quand des Esseintes et Guibert ressentent les symptômes d'une histoire fantomale</i>	58

Devenirs queers : désirs d'altérités et mouvements de différenciations relationnelles	61
<i>Corps queers : genres, sexualités, sensations, perceptions, apparences</i>	65
<i>Espaces-temps queers : désorientations, danses et désastres</i>	68
<i>Mourir queer : pulsions de mort, rationalité du mourir, mourir en œuvres d'art</i>	73
Survivre en esthètes : perceptions sensorielles et sensibles des corps et des mondes	74

CHAPITRE II

Origines, hystéries et mythographies sexuelles	81
« Fin de siècle, fin de sexe » : brouillage sexuel et spatiotemporel	81
<i>Survivances mythiques : entre dégénérescence sexuelle et décadences archaïques</i>	89
L'Homme viril en péril : les infiltrations du féminin, singulier et pluriel	93
<i>L'effémination symptomatique de Des Esseintes</i>	93
<i>La haine guibertienne des hommes</i>	99
<i>Se faire violer par la Grande Vérole ou se faire pénétrer par T.B.</i>	102
<i>Hystérisations spectaculaires et anachroniques des corps</i>	107
Des symptômes aux (re)symbolisations des mythographies sexuelles	120
<i>Performativité symptomatique et mythique dans la littérature de la syphilis</i>	120
<i>Esthétisations, stylisations, mythomanies et mythographies dans la littérature du sida</i>	129
Survivances esthétiques queers de Salomé et de Sodome	135
<i>Des Esseintes danse avec Salomé dansant devant Hérode</i>	136
<i>Guibert danse à rebours vers les sources – mythiques? – de ses douleurs et de ses désirs</i>	148
Brouillage sexuel et désorientation spatiotemporelle « fin-de-siècle »	163

CHAPITRE III

Les corps queers de Des Esseintes et de Guibert	167
Les rôles de la sensibilité et de la douleur	167
Un pas de deux entre les corps queers de Des Esseintes et de Guibert	170
<i>Un corps hypersensible et névrosé : faire sauter les cadres organiques et esthétiques</i>	170
<i>Un corps laboratoire et théâtre : tensions réciproques entre expériences et performances</i>	178
<i>Un corps décadent : survivances queers et incorporées d'un mythe antique</i>	183
<i>Un corps dysmorphophobe : peur, dégoût et désir d'un monstre queer</i>	186

Mises en obscène des corps souffrants	197
<i>Les champs opératoires de la blessure</i>	197
<i>Mises en obscène de la relation de soin</i>	203
Du corps souffrant au corps dansant	215
CHAPITRE IV	
Décors et fenêtres hétérotopiques : théâtres de survivances queers	219
Fontenay : un cloître artificiel pour une « crise de la chair »	223
Claude-Bernard : dérives, délires et survivances d'un « hôpital fantôme »	233
Fenêtres poétiques sur la cohabitation queer des mondes	248
<i>Ouvrir les fenêtres du naturalisme et du réel : vers un devenir-queer « à demeure »</i>	249
<i>« Les Fenêtres » de Baudelaire, de Mallarmé et de Fontenay</i>	250
<i>Les fenêtres poétiques et hétérochronotopiques de l'Hôpital Bécclère à Clamart</i>	262
<i>Des Esseintes et Guibert devant leurs fenêtres hypnotiques et dialectiques</i>	268
Des régions de passages entre les espaces-temps	275
CHAPITRE V	
Et si mourir était un art queer ?	279
Les <i>devenirs-iconiques</i> des corps mourants	282
<i>La blessure : un « noyau radioactif » de songes, de rêves et de visions</i>	284
<i>L'épreuve fondamentale des jeux de miroirs : diffraction et démultiplication des corps</i>	288
Mourir en œuvres d'art queers	296
<i>La tortue-bijou : iconographies d'une agonie</i>	297
<i>Mapplethorpe et les malades de l'hôpital Rothschild : la beauté des mourants</i>	301
<i>L'Homme au chapeau rouge : survivances queers du dandysme</i>	309
Agoniser en artiste	315
Conclusion	317
Bibliographie	321

