

Survivances queers des esthètes

Un pas de deux entre Joris-Karl Huysmans et Hervé Guibert

By

Benjamin Gagnon Chainey

A thesis submitted in partial fulfilment of the
requirements of Nottingham Trent University
for the degree of Doctor of Philosophy

School of Arts and Humanities
Nottingham Trent University

This research programme was carried out in a joint-Ph.D. collaboration with

Département des Littératures de langue française
Faculté des Arts et des Sciences de l'Université de Montréal

November 2021

© Benjamin Gagnon Chainey, 2021

This thesis intitled

Survivances queers des esthètes

Un pas de deux entre Joris-Karl Huysmans et Hervé Guibert

Presented by

Benjamin Gagnon Chainey

Was evaluated by a committee comprising the following people:

Claire Legendre

Committee Chair - Université de Montréal, Canada

Catherine Mavrikakis

Codirector of research – Université de Montréal, Canada

Jean-Pierre Boulé

Codirector of research – Nottingham Trent University, UK

Enda McCaffrey

Member of the committee – Nottingham Trent University, UK

David Caron

External examiner – University of Michigan, USA

“The copyright in this work is held by the author. You may copy up to 5% of this work for private study, or personal, non-commercial research. Any re-use of the information contained within this document should be fully referenced, quoting the author, title, university, degree level and pagination. Queries or requests for any other use, or if a more substantial copy is required, should be directed to the author.”

Résumé

Les fins du XIX^e et du XX^e siècles sont deux époques assaillies par des pandémies de maladies transmissibles sexuellement, soit la syphilis au XIX^e siècle et le sida au XX^e. En plus des ravages sur les corps qu'elles entraînent, ces deux afflictions possèdent une force entropique semant le chaos parmi les discours culturels, sociaux et politiques, stimulant de manière corollaire la résurgence de nombreuses phobies de l'Autre, en l'occurrence la xénophobie, la misogynie et l'homophobie. Au plus fort de ces deux pandémies fin-de-siècle, les savoirs médicaux et leurs pratiques se montrent incapables d'endiguer leur progression, sortant à plus d'un titre des cadres nosographiques, épidémiologiques et thérapeutiques de leurs époques respectives. En littérature, de nombreux auteurs ont écrit des textes de genres très variés sur la syphilis et le sida. Alors qu'à la fin du XIX^e siècle, aucun écrivain contaminé n'a publié de texte au « je » racontant son expérience personnelle de la « Grande Vérole », à la fin du XX^e siècle, la donne change. Le sida devient un moteur d'écriture de soi, de témoignage de l'expérience vécue de la maladie, ainsi qu'un véhicule de revendication publique et culturelle. Les années 1884 et 1990 marquent des points tournants littéraires dans les « représentations » de la syphilis et du sida, avec la publication d'*À Rebours* (1884), roman symboliste de Joris-Karl Huysmans mettant en scène le confinement excentrique du duc Jean Floressas des Esseintes, esthète névrosé à la syphilis insinuante mais jamais diagnostiquée, dans un château à Fontenay-aux-Roses, ainsi que la publication d'*À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), le premier « roman du sida » écrit par Hervé Guibert, écrivain, photographe, journaliste et vidéaste, décédé sidéen en 1991, des suites d'une tentative de suicide à la digitaline. Ces deux textes phares des fins du XIX^e et du XX^e siècles représenteraient des points tournants littéraires, puisqu'ils ne se seraient pas contentés de représenter objectivement la syphilis et le sida, mais les auraient aussi déformés esthétiquement aux prismes des expériences sensorielles

détraquées du personnage de Des Esseintes et du narrateur Guibert, tous deux esthètes en ce que leurs rapports à leur corps, aux autres, aux décors et à l'espace-temps sont inéluctablement médiés par leurs sensations. Au fil des expériences malades, plutôt que « sur » la maladie, qu'*À Rebours* et *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* mettent en scène, de nombreuses et différentes survivances esthétiques émergent à la surface sensible des corps et des décors. Ces survivances esthétiques sont entendues, de manière générale, comme des symptômes perceptibles d'un passé – récent, archaïque, mythique ou fantasmatique – qui émergent de nouveau dans le présent, et que Des Esseintes et Guibert expérimentent à travers leurs sens. À plus d'un titre, ces survivances esthétiques semblent agir sur les protagonistes à travers une performativité queer, soit une puissance de déformation, de déviance et de différenciation des corps et des décors, entraînant les esthètes dans des expériences de désorientation sensorielle et spatiotemporelle, où s'entrechoquent différents anachronismes remettant en question le Progrès érigé en valeur culte au XIX^e « Siècle de la Science », et l'avancée linéaire du temps. Cette thèse doctorale, la première à comparer les œuvres de Joris-Karl Huysmans et d'Hervé Guibert, vise une exploration des expériences malades qui ne cherche pas à fixer des « vérités » sur les pandémies fin-de-siècle de syphilis et de sida, mais de montrer comment leur force entropique a concouru, de nombreuses façons, à l'émergence de survivances à la fois esthétiques et queer dans le présent de leurs expériences. La thèse souhaite réintroduire avec force, rigueur et originalité les dimensions esthétiques déroutantes des expériences de la différence, de la maladie et du mourir, en ne les cristallisant pas dans leur seul contexte historique, mais en déployant la puissance anachronique, voire intemporelle, qui les fait survivre d'une fin de siècle pandémique à l'autre.

Mots-clés : Survivances, queer, esthètes, esthétique, syphilis, sida, Joris-Karl Huysmans, Hervé Guibert, *À Rebours*, fin de siècle

Abstract

The ends of the 19th and 20th centuries were assailed with sexually transmitted disease pandemics, namely syphilis in the 19th century and AIDS in the 20th. In addition to the ravages they had on bodies, those two afflictions possess an entropic force sowing chaos amidst cultural, social and political discourses, and in doing so also stimulating the resurgence of multiple fears of the Other, including xenophobia, misogyny and homophobia. At the height of those two fin-de-siècle pandemics, medical knowledges and their practices appeared unable to contain the progression of the illnesses, which in many respects overflowed the nosographic, epidemiological and therapeutic frameworks of their respective eras. In literature, several authors wrote texts of varied genres on syphilis and AIDS. While at the end of the 19th century, no contaminated author wrote in the first-person “I” to tell their personal experience of the “Great Pox,” at the end of the 20th century, the situation changes. AIDS becomes an engine of self-writing, of testimonies telling the lived experience of illness, as well as a driver for public and cultural advocacy. The years 1884 and 1990 mark literary turning points in the “representations” of syphilis and AIDS, with the publication of *À Rebours* (1884), Joris-Karl Huysmans’ symbolist novel presenting the eccentric confinement of duke Jean Floressas des Esseintes, a neurotic aesthete whose syphilis is insinuated but never diagnosed, in a castle in Fontenay-aux-Roses, as well as the publication of *À l’Ami qui ne m’a pas sauvé la vie* (1990), the first “AIDS novel” written by Hervé Guibert, a writer, photographer, journalist and videographer, who died of AIDS in 1991, following an attempted suicide with digitalin. Those two key texts of the ends of the 19th and 20th centuries might represent literary turning points, as they did not only represent syphilis and AIDS objectively, but distorted them aesthetically in light of the deranged sensory experiences of the des Esseintes character and of narrator Guibert, both aesthetes to the extent that their relationship to their body, to others, to their

décor and to space-time are inevitably mediated by their sensations. Throughout the sickly experiences, rather than experiences “about” sickness that *À Rebours* and *À l’Ami qui ne m’a pas sauvé la vie* put on stage, several aesthetic *survivances* emerge at the sensory surface of bodies and décors. Those aesthetic *survivances* are understood, generally, as the perceptible symptoms of a past – recent, archaic, mythical or phantasmatic – that emerges again in the present, and that des Esseintes and Guibert experiment through their senses. In several ways, those aesthetic *survivances* seem to act on the protagonists through a queer performativity, that is to say a deforming, deviating and differencing power of bodies and décors, which leads the aesthetes towards experiences of sensory and space-time disorientation, where anachronisms clash, questioning the Progress that was erected as cult in the 19th “Century of Science”, as well as the linear movement of time. This doctoral dissertation, the first to compare the works of Joris-Karl Huysmans and Hervé Guibert, aims at exploring sickly experiences, without ever stabilizing “truths” regarding the fin-de-siècle pandemics of syphilis and AIDS, but rather showing how their entropic power has, in many ways, contributed to the emergence of *survivances* both aesthetic and queer in the present of their experiences. The dissertation seeks to reintroduce, in a strong, rigorous and original manner, the confusing aesthetic dimensions of the experiences of difference, illness and death, without crystalizing them in a single historical context, but deploying the anachronic, or even intemporal, power that allows them to *survive* from one pandemic fin-de-siècle to the other.

Keywords: Survivances, queer, aesthetes, aesthetics, syphilis, AIDS, Joris-Karl Huysmans, Hervé Guibert, *À Rebours*, fin de siècle, end of century

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Table des matières	9
Liste des abréviations.....	11
Remerciements	14
Introduction : Mises en contexte et en dialogue de deux <i>fin de siècle</i> pandémiques	17
➤ Les littératures de la syphilis et du sida face aux menaces du silence	28
➤ État présent de la critique : Huysmans et Guibert / Syphilis et Sida.....	43
➤ Pour une approche heuristique hospitalière aux ambivalences et aux anachronismes	55
Chapitre II : Enjeux théoriques, conceptuels et méthodologiques	62
➤ <i>Survivances</i> : quand les symptômes <i>anachronisent</i> les corps et les espaces-temps.....	62
➤ <i>Queer</i> : désirs d’altérités et mouvements de différenciations relationnelles.....	75
➤ <i>Esthètes</i> : perceptions sensorielles et sensibles des corps et des mondes	90
➤ <i>Pas de deux</i> : (re)chorégraphier les sens par la danse des corps	96
➤ Problématique principale et plan des quatre chapitres	103
Chapitre III : Origines, hystéries et mythographies sexuelles	110
➤ « Fin de siècle, fin de sexe » : brouillage sexuel et spatiotemporel.....	110
➤ L’Homme viril en péril : les infiltrations du féminin, singulier et pluriel	124
➤ Des symptômes aux (re)symbolisations des mythographies sexuelles	158
➤ Survivances esthétiques queers de Salomé et de Sodome.....	175
➤ Synthèse du chapitre.....	210

Chapitre IV : Pas de deux entre les corps queers de Des Esseintes et de Guibert	216
➤ Les rôles de la sensibilité et de la douleur.....	216
➤ Variations en chassé-croisé sur les corps queers de Des Esseintes et de Guibert.....	220
➤ <i>Mises en obscène</i> des corps souffrants et expériences de situations extrêmes.....	253
➤ Synthèse du chapitre.....	276
Chapitre V : Décors et fenêtres hétérotopiques : théâtres de survivances queers	280
➤ Détournements, déviances et survivances des hétérotopies de crise.....	280
➤ Fontenay : un cloître artificiel pour une « crise de la chair »	285
➤ Claude-Bernard : dérives, délires et survivances d’un « hôpital fantôme »	296
➤ Fenêtres poétiques sur la cohabitation queer des mondes.....	314
➤ Synthèse du chapitre.....	347
Conclusion : Et si mourir était un art queer ?	350
➤ Survivances, déformations et défigurations esthétiques d’un mourir <i>queer</i>	351
➤ Les <i>devenirs-iconiques</i> des corps mourants	355
➤ Mourir en œuvres d’art queer	372
➤ Synthèse du chapitre.....	396
Bibliographie.....	398
➤ Corpus littéraire principal.....	398
➤ Corpus littéraire secondaire.....	399
➤ Corpus critique	400

Liste des abréviations

- AR *À Rebours*
- MP *La Mort propagande*
- FV *Fou de Vincent*
- AA *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*
- PC *Le Protocole compassionnel*
- HCR *L'Homme au chapeau rouge*
- CMV *Cytomégalo virus : Journal d'hospitalisation*
- SMC « Sur une manipulation courante (Mémoires d'un dysmorphophobe) »
- MA *Le Mausolée des amants : Journal, 1976-1991*

Note : les textes de Guibert publiés chez Gallimard et cités dans la thèse 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 la thèse. La version d'*À Rebours* utilisée est issue de la **collection Folio classique** de Gallimard, éditée par Marc Fumaroli en 1999.

À mes parents, Giliane et Jean-Marie

Remerciements

Je tiens à remercier d'abord et avant tout mon équipe de direction, formée par **Catherine Mavrikakis** et **Jean-Pierre Boulé**.

J'ai l'honneur et le plaisir de travailler sous la direction de **Catherine Mavrikakis** depuis près de dix ans maintenant. Elle m'a soutenu depuis le tout début dans de nombreux concours de bourses, et m'a dirigé avec une immense générosité dans la rédaction de plusieurs articles et textes de création, en plus de mon mémoire de maîtrise, et maintenant de cette thèse. Je n'aurais jamais eu un tel parcours universitaire et personnel sans l'aide de Catherine, et lui en serai toujours infiniment reconnaissant.

Grâce à **Jean-Pierre Boulé**, je suis devenu le premier étudiant en cotutelle entre l'Université de Montréal et la Nottingham Trent University, deux établissements qui n'avaient pas d'entente avant moi. Jean-Pierre m'a accueilli en Angleterre lors de deux séjours de recherche, en 2019 et 2020, et j'y ai vécu des expériences aussi stimulantes qu'inoubliables. Ma thèse a aussi pu bénéficier de sa grande rigueur critique, et des riches archives sur la littérature du sida et sur Hervé Guibert qu'il m'a données.

Merci à **Karianne Trudeau Beaunoyer**, mon amie poète et doctorante à l'Université de Montréal, pour la révision linguistique experte qu'elle a effectuée sur la version finale de cette thèse. Sa lecture et son travail auront assurément concouru à la rendre meilleure, et je lui en suis immensément reconnaissant.

Merci à ma chère amie **Léonore Brassard**, que j'ai rencontrée en 2012 dans un cours de Catherine, et dont j'admire la pensée et les travaux. Léonore, qui a soutenu sa thèse en novembre 2021, et moi nous suivons dans notre parcours littéraire depuis près de dix ans, et son amitié m'a plus d'une fois aidé à persévérer dans mes études.

Merci à **Simon Harel**, professeur de littérature comparée à l'Université de Montréal, et **Dre Marie-Chantal Fortin**, néphrologue spécialiste en transplantation rénale au CHUM, qui co-dirigent avec Catherine la Chaire McConnell-Université de Montréal en recherche-crédation sur les récits du don et de la vie en contexte de soin, de me permettre de vivre une expérience professionnelle très riche, au confluent de la littérature et de différentes pratiques du soin. Merci également à mon amie et collègue **Pascale Millot**, doctorante en recherche-crédation à l'UdeM, qui coordonne les activités de la Chaire avec grande expertise et dont les travaux m'inspirent beaucoup.

Merci à **Claire Legendre**, professeure de création littéraire à l'Université de Montréal, pour son soutien depuis mon entrée à la maîtrise, en 2015, dans le cadre de nombreux concours de bourses, de conférences sur Hervé Guibert et d'autres sujets, et lors de mon examen général de synthèse en recherche. La pensée, l'œuvre littéraire et filmographique de Claire sont des inspirations pour moi.

Merci à **Enda McCaffrey**, professeur de littérature à la Nottingham Trent University, pour ses conseils avisés m'ayant grandement aidé à développer et définir mon projet de thèse doctorale. Les recherches d'Enda au confluent de la littérature et de la médecine m'ont grandement éclairé dans mes travaux.

Merci à **Andrea Oberhuber**, professeure de littérature à l'Université de Montréal, de m'avoir soutenu dans mon application en cotutelle avec Nottingham, et pour les nombreuses opportunités de recherches, d'organisation d'événements et de direction de numéro de revue.

Merci à **Lawrence D. Kritzman**, professeur de littérature au Dartmouth College, pour les *Institute of French Cultural Studies* qu'il a fondés, et auxquels j'ai eu la chance d'assister durant les étés 2019 et 2020. Ces deux événements m'ont grandement aidé à progresser dans mes recherches, et comptent parmi les meilleures expériences de tout mon parcours universitaire.

Merci à **Arnaud Genon**, critique littéraire spécialiste d'Hervé Guibert, dont les travaux de recherches et la fondation du site herveguibert.net m'ont grandement aidé et inspiré depuis le début de mes recherches sur Guibert, en 2013.

Merci à **David Caron**, professeur de littérature à l'Université du Michigan, dont les nombreuses recherches sur la littérature du sida, Hervé Guibert et la culture queer stimulent et influencent mes travaux depuis plusieurs années.

Merci à **Marie-Josée Gagnon**, mon amie et chef du programme de neurologie à l'Hôpital de Réadaptation Villa Medica, à Montréal, où j'ai travaillé de 2008 à 2019. Marie-Josée m'a soutenu dans la conciliation parfois difficile entre mon travail de physiothérapeute et mon parcours d'étudiant en littérature, ainsi que lors des concours de bourses doctorales. Marie-Josée est la chef d'équipe hospitalière la plus généreuse et dévouée que je connaisse.

Merci 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, et compléter cette thèse littéraire dans un délai de quatre ans.

Merci à mes cher.e.s ami.e.s **Georges Kasparian, Anne Dubois, Louis Labelle, Anne-Sophie Masson-Côté, Marie Lacoursière, Lyn Champion, Simon Saint-Louis, Amélie Dumas-Aubin, Sol Terraza, Gabrielle C. Poirier, Alborz Arzpeyma, Francis Paquet** et **Gentil Pich** pour leur soutien depuis de nombreuses années.

Merci à ma famille fantastique, pour son soutien inconditionnel depuis toujours, en particulier mes parents, **Giliane Gagnon** et **Jean-Marie Chainey** qui m'encouragent dans tout ce que je fais, ma sœur **Mireille Gagnon Chainey**, son conjoint **Joël Charrette** et leurs enfants **Justin** et **Camille**, mon frère **Raphaël Gagnon Chainey**, sa conjointe **Émilie Caillé** et leurs enfants, **Hubert** et **Alicia**, ma marraine **Annick Gagnon** et sa conjointe **Michèle Bellemare**, et ma très chère tante **Rolande Chainey**.

Merci à mes beaux-parents **Mohammed Bencherki** et **Danuta Miziarska**, de m'avoir accueilli dans leur famille avec tant de générosité.

En terminant, je tiens à remercier **Nicolas Bencherki**, mon conjoint depuis plus de quinze ans, pour son amour, sa générosité sans borne, son aide de tous les instants dans mes études et mes projets, par l'entremise d'innombrables relectures, traductions, suggestions, conseils et encouragements. Nicolas m'a précédé sur le long et dur chemin des études doctorales et a toujours été ma source principale de motivation dans mes recherches.

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 jadis¹.

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, [...]².

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 formes³.

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 danser⁴.

Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*

¹ Joris-Karl Huysmans (1999 [1884]), *À Rebours* (éd. par Marc Fumaroli), Paris, Gallimard, collection Folio classique, p. 124. (Désormais AR dans le texte).

² Hervé Guibert (2001), *Le Mausolée des amants : Journal, 1976-1991*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 148-149. (Désormais MA dans le texte).

³ Georges Didi-Huberman (2009), *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 109.

⁴ Sara Ahmed (2006), *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, p. 163. 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. » **(NB : à moins d'avis contraire, toutes les traductions sont les miennes.)**

Introduction :

Mises en contexte et en dialogue de deux *fins de siècle* pandémiques

Les fins du XIX^e siècle et du XX^e siècle français sont deux époques animées par des imaginaires de la contamination et de la contagion, de même que par des résurgences à la fois médicoscientifiques et mythiques de la dégénérescence et de la décadence. Frappées de plein fouet par des épidémies de maladies sexuellement transmissibles, en l'occurrence la syphilis au XIX^e siècle et le sida au XX^e siècle, ces deux fins de siècle actualisent des peurs archaïques du contact avec l'Autre, et plus précisément des phobies face aux différences sexuelles et culturelles, dont la misogynie, l'homophobie et la xénophobie. En plus de contaminer les corps et de détruire leurs frontières organiques, la syphilis et le sida se propagent de manière non pas seulement épidémique, mais pandémique, c'est-à-dire par un processus de contagion brouillant et outrepassant *toutes* les frontières, nommément corporelles, discursives, culturelles et spatiotemporelles. En effet, lors de ces deux fins de siècle, la syphilis et le sida donnent à expérimenter différents symptômes de survivances, entendus comme des phénomènes esthétiques, au sens étymologique de *ressentis par les sens*, qui émergent de nouveau à la surface présente des corps et des décors qui les entourent. Ces symptômes de survivances esthétiques se distingueraient des hantises psychiques sans toutefois les exclure, et s'ancreraient directement dans les expériences corporelles des sujets, à travers le dérèglement de leurs sens en contexte de crise. Les survivances ne seraient ainsi pas des abstractions fantomales métaphysiques et invisibles, mais plutôt des réapparitions esthétiques de symptômes et de (dé)figurations, ressurgissant à la surface présente des corps et du monde, par l'entremise de leurs sensations désorientées par la douleur, la maladie et l'œuvre de la mort en train de se faire.

En littérature, de nombreux textes portant sur la syphilis et le sida sont écrits durant ces deux fins de siècle pandémiques. Ces textes adoptent de nombreuses perspectives – tant intérieures qu’extérieures aux expériences (auto)biographiques ou (auto)fictionnelles de ces affections –, lesquelles se déclinent à leur tour en plusieurs styles et esthétiques – du journal intime à différents genres de romans (réaliste, naturaliste, symboliste, à thèses ou 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, et seront abordés en deuxième section de ce chapitre introductif.

Cette thèse mènera une analyse comparative des fléaux fin-de-siècle de la syphilis et du sida, en portant 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, la thèse se concentrera 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 livres⁵, expérimentent différents phénomènes de survivances esthétiques non pas malgré leurs différents maux, mais grâce à eux.

Comment l'expérience de la douleur et du mourir, chez ces écrivains et personnages, esthètes à plus d'un titre, matérialise-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 fil d'Ariane permettant d'aménager artistiquement le chaos de ces deux fins de siècles pandémiques ? De filer un collier éloquent avec les perles irrégulières et singulières de Huysmans et de Guibert ?

Ce premier chapitre introductif abordera les contextes sociopolitique, médicoscientifique, littéraire et artistique de la pandémie de syphilis et de la « crise du sida », suivi d'un second qui précisera les enjeux théoriques, conceptuels et méthodologiques de la thèse, en analysant les termes de son titre. Ensuite, les œuvres huysmansienne et guibertienne seront comparées au fil de quatre chapitres qui tenteront de jeter des lumières inédites sur les corps hors normes qu'elles mettent en scène, de même que sur les différentes façons dont Huysmans, des Esseintes et Guibert – à la fois écrivain et personnage – font de la littérature et de l'art des lieux anachroniques, voire mythiques et intemporels, d'expériences de survivances esthétiques.

⁵ 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

- **Les forces entropiques, phobiques et anachroniques de la syphilis et du sida**

Une dynamique entropique et polymorphe – car portée à la fois par les corps et par les discours sur la syphilis, sur l’hystérie, sur la folie, sur le sexe, etc. – anime la configuration de la fin du XIX^e siècle. L’égide spectrale de la « Grande Vérole », et plus largement de la « Dégénérescence », règne en maîtresse sur l’époque. Le critique littéraire Jean-Louis Cabanès analyse ce contexte particulier dans son article « Invention(s) de la syphilis » publié en 1996 :

Le lien ainsi tissé par le discours médical entre maladie infectieuse et hérédité, folie et sexualité, dégénérescence et plaisir vénérien, les prêches inlassables suscités par la grande peur de « l’autre », du malade infecté, alors que nationalismes et thèses raciales se développaient, justifie que l’on voie dans la syphilis « fin-de-siècle » une sorte de monstre à la fois réel et fictif, un être de discours dans lequel, au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, toute une époque semblait se configurer. Le mal vénérien était donc réinventé⁶.

Les spectres rampants de l’eugénisme et du racisme profitent des déchirures que la syphilis produit dans les corps et dans les discours « rationnels » de la fin du XIX^e siècle pour les infiltrer. Sous ses masques discursifs biomédicaux, scientifiques et moraux, la syphilis 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 vont exploser tout au long du XX^e siècle.

Ce tourbillon de hantises pandémiques et de symptômes phobiques, où les discours biomédicaux et scientifiques soi-disant rationnels dérivent vers l’eugénisme, donne à penser qu’*aucun discours*, aussi objectif et positiviste prétend-il être, n’est à l’abri de la contamination et de la contagion – parfois pour le meilleur, mais trop souvent pour le pire. David Caron, critique

⁶ Jean-Louis Cabanès (1996), « Invention(s) de la syphilis » dans *Nosographie et décadence, Romantisme*, n° 94, p. 91.

littéraire du sida et des discours médicolithéraires des XIX^e et XX^e siècles, affirme dans son livre *AIDS in French culture: Social Ills, Literary Cures*, publié en 2001, que cet état de fait discursif, à savoir que tout discours est sujet à contamination, n'aurait jamais été interrogé avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle l'eugénisme « biomédical et scientifique » a fourni ses rouages génocidaires à l'Holocauste. Caron écrit :

Cette influence suprême [du discours biomédical] est en grande partie attribuable au fait que le discours biomédical était perçu comme n'étant pas contaminé par la subjectivité ou tout autre interférence ou bruit culturel. Non marqué, parfaitement objectif, il était considéré, en un sens, comme étant aussi proche de la pure réalité que le langage puisse l'être. C'est ce que l'on entendait à l'époque comme discours scientifique, et c'est le statut que la médecine moderne a acquis. Dans l'ensemble, l'idéal d'objectivité pure du discours scientifique est demeuré incontesté jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale⁷.

Les exemples de résurgences de phobies fin-de-siècle de l'Autre sont très nombreux au courant des années 1980, alors que le sida prend une ampleur pandémique en Occident. La critique littéraire Mireille Rosello écrit à juste titre, en 1997, que « [chaque] époque réinterprète le “virus” et “l'étranger” à sa manière, imposant non seulement ses images, mais ses protocoles de mise en contact. Souvent, il est clair que l'un des axes du va-et-vient est politiquement violent, ou raciste, ou xénophobe, ou homophobe⁸. »

⁷ David Caron (2001), *AIDS in French culture: Social Ills, Literary Cures*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, p. 5. Citation originale : « This supreme influence [of biomedical discourse] is largely due to the fact that biomedical discourse was perceived as being uncontaminated by subjectivity or any other kind of cultural interference or noise. Unmarked, perfectly objective, it was considered, in a sense, as close to pure reality as language can possibly get. This is what was understood as scientific discourse at the time, and this is the status that modern medicine had acquired. By and large, the ideal of a pure objectivity of scientific discourse remained unquestioned roughly until the end of World War II. »

⁸ 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.

Les discours sur la « Grande Vérole » au XIX^e siècle comme les discours sur le sida ne font pas exception au constat de Rosello, et sont contaminés par plusieurs spectres racistes, xénophobes et homophobes. En France, l'extrême droite et l'Église fourbissent leurs armes de leurs rhétoriques irrationnelles, et le critique littéraire du sida Jean-Pierre Boulé écrit à ce sujet, dans son ouvrage *HIV Stories: The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*, publié en 2002 :

Dans la deuxième moitié des années 1980, il y a eu une hausse des discours homophobes de la part des partis politiques d'extrême droite et de l'Église. Après l'installation de la droite en mars 1986, l'extrême droite en France ainsi que certains magazines de droite, dont *Le Figaro*, ont sauté sur l'occasion pour faire du sida un enjeu politique. Les affirmations les plus notoires ont été formulées par Jean-Marie Le Pen (dirigeant du Front national) et Jacques Médecin. Cette position a aussi été adoptée par Charles Pasqua, ministre de l'Intérieur, qui a même menacé d'interdire *Gai Pied*⁹. L'Église s'est également mise de la partie, le pape condamnant l'utilisation du préservatif¹⁰.

Jean-Marie Le Pen, invité à l'émission télévisuelle *L'Heure de vérité*, diffusée le 6 mai 1987 sur Antenne 2, déclare à l'emporte-pièce, à l'aide d'une rhétorique tout droit resurgie 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 contact. C'est une espèce de lépreux, si vous voulez¹¹. » Cette évocation inopportune et fausse de

⁹ « Le *Gai Pied*, devenu *Gai Pied Hebdo*, est un magazine français à destination des homosexuels, à périodicité mensuelle puis hebdomadaire, fondé en 1979 par Jean Le Bitoux. Il a cessé de paraître en 1992. » https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Gai_Pied. Consulté le 2020-12-10.

¹⁰ Jean-Pierre Boulé (2002), *HIV Stories: The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*, Liverpool, Liverpool University Press, p. 21. Citation originale : « In the latter part of the 1980s, there was an increase in homophobic discourses from the extreme right political parties and from the Church. After the installation of the right in March 1986, the extreme right in France as well as some right-wing magazines such as *Le Figaro*, seized the opportunity to make AIDS a political issue. The most notorious statements came from Jean-Marie Le Pen (leader of the national front) and Jacques Médecin. This stance was also taken up by Charles Pasqua, minister of the interior, who even threatened to ban *Gai Pied*. The Church joined in too with the Pope condemning the use of condoms. »

¹¹ <https://www.ina.fr/video/I00005232/suite-le-pen-sur-le-sida-le-sidaïque-est-une-espece-de-lepreux-video.html>. Visionné le 2020-12-10.

contagiosité, aux accents bibliques, montre à quel point les phobies du sida détruisent tant la rationalité scientifique 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 ressurgir 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, suivant un délire illogique 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 « sidatoriums » 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. Boulé précise :

En ce qui concerne l'opinion publique face à la pandémie, la chaîne de télévision française Antenne 2 pouvait encore intituler une émission « Le sida ou la peste du XX^e siècle » le 4 mars 1986. [L'écrivain et auteur français Hugo] Marsan cite un sondage d'opinion suivant une émission de télévision le 9 septembre 1988, où 87 pourcent 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 confinés¹².

Des lépreux dont le contact est à craindre. Des pestiférés à isoler. Une contagiosité chaotique à contenir. Le délire hygiéniste ayant cours lors du déploiement pandémique du sida représente à

¹² J.-P. Boulé, *HIV Stories... op. cit.*, p. 9. Citation originale : « In terms of public opinion regarding the pandemic, 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; [French journalist and writer Hugo] 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. »

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 ». En effet, 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 social¹³ ». Cette menace fin-de-siècle des maux vénériens et sidéens – à laquelle se surimpriment les spectres 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, cohabitent 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 normes*, c'est-à-dire à tout ce qui relève de corps, de discours et d'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, en contexte de syphilis, Cabanès souligne :

[...], les syphiligraphes, sous la Troisième République, imposent une conception particulièrement noire de la syphilis. Elle semble s'être chargée de toutes les peurs qui, sous forme de « vision entropique », et en termes de décadence, hantent la fin du siècle¹⁴.

¹³ J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis »... *op. cit.*, 90.

¹⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

Cette peur polymorphe focalisée sur le chaos créé par le « péril vénérien », de même que par la différence sexuelle, ne se sont pas éteintes 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 comme 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 homosexuels... »¹⁵.

La phobie des maladies vénériennes serait inextricablement liée à la peur de l'homosexualité ou de toute sexualité considérée comme « anormale ». Suivant Hocquenghem, dans les années 1960, « la peur de la maladie vénérienne sert de garde-fou à la normalité sexuelle¹⁶ », si bien qu'à l'instar du sida, elle transmuera les fléaux épidémiologiques en fantasmes idéologiques à travers lesquels survivront de manière patente dans le présent, les menaces des « dégénérés » exhumés des décombres du fascisme. Hocquenghem tisse des liens entre les phobies de la syphilis, de la peste

¹⁵ Guy Hocquenghem (2000 [1972]), *Le Désir homosexuel*, (éd. par René Schérer), Paris, Fayard, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

et de l'homosexuel, qui résonnent avec la peur du sida et les dérives fascistes contre tout ce qui est considéré « malsain », queer et donc, ennemi de la Nation.

[...] la syphilis n'est pas qu'un microbe, elle est aussi une idéologie au sens où Artaud analyse la peste et ses symptômes comme un ensemble fantasmatique. Ce que recouvre la syphilis c'est la crainte fantasmatique de la contagion, du sourd cheminement parallèle du microbe et des forces inconscientes de la libido ; 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 civilisation¹⁷.

Suivant cette brève section de préambule, un constat émerge, à savoir que les pandémies de syphilis et de sida ne sont pas reliées entre les fins de siècle que d'un point de vue strictement épidémiologique, mais aussi fantasmatique et idéologique. Une force de tension entre attraction et répulsion pour le queer – déviance à rebours des normes du présent, puissance de différenciation envers toute forme de normalité – traverse ces deux fins de siècle. 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 et que l'espace public considère indésirables, voire dangereux.

Dans son article « Masculinité et altertemporalité dans *J'apprends l'allemand* de Denis Lachaud », publié en 2008, Caron rappelle le lien très étroit, de causalité, entre la crise du sida, sa littérature et la naissance des théories *queer* en Occident. Le critique souligne en effet que « c'est de toute la théorie *queer* que le sida est en quelque sorte le désastre fondateur¹⁸ ». Cependant, le

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ D. Caron (2008), « Masculinité et altertemporalité dans *J'apprends l'allemand* de Denis Lachaud », *Itinéraires*, numéro inaugural, p. 183.

désastre du sida n'aurait pas été seulement destructeur, il aurait aussi concouru, dans le sillon de Teresa de Lauretis ayant inventé l'expression « théorie *queer* » en 1990 – l'année de publication d'*À l'Ami* –, à la naissance de maints projets politiques, sociologiques, philosophiques, littéraires et artistiques d'exploration et de promotion des *différences*. Dans un article publié en 2009 et intitulé « “À plusieurs voix” autour de Teresa de Lauretis », les critiques Maxime Cervulle, Françoise Duroux, et Lise Gagnard rapportent :

En plein cœur de l'épidémie de sida et du climat d'homophobie générale qui caractérisa cette époque, [de Lauretis] proposa de déplacer les termes des « *gay lesbian studies* » naissantes afin de développer un cadre de pensée permettant, au sein des cultures sexuelles minoritaires, d'appréhender et d'articuler les différences, plutôt que de les escamoter. 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. La lecture de ce texte fondateur¹⁹ – où l'expression « *queer theory* » apparaît pour la toute première fois – dément la critique régulièrement adressée aux études *queer*, selon laquelle celles-ci auraient trop focalisé leur attention sur le genre et sa (dé)construction, et nous rappelle que sa visée première, sous la plume de Lauretis, était avant tout de formuler une « politique des différences »²⁰.

Dans la prochaine section, un panorama non exhaustif des littératures de la syphilis de la fin du XIX^e siècle et du sida de la fin du XX^e siècle sera proposé, en soulignant leurs similitudes et leurs différences selon trois axes principaux : **1)** les perspectives énonciatrices et stylistiques face aux problèmes du dicible que les littératures de la syphilis et du sida présupposent, dans ces contextes où ces affections sexuellement transmissibles étaient largement considérées comme honteuses et condamnables ; **2)** la (dé)formation de corpus littéraires inhérents à ces maladies – les textes de la

¹⁹ 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.

²⁰ Maxime Cervulle, Françoise Duroux, et Lise Gagnard (2009), « ‘À plusieurs voix’ autour de Teresa de Lauretis », *Mouvements* n° 57, n° 1, p. 139.

syphilis s'étant dispersés dans un ensemble très hétéroclite où le « je » est absent, tandis que ceux du sida s'étant principalement agglomérés autour du « je » – atteint de la maladie ou accompagnant un malade – des genres (auto)biographique et (auto)fictionnel d'une écriture du témoignage ;
3) enfin, les points tournants que représenteraient *À Rebours*, publié en 1884, et *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, publié en 1990, dans les histoires littéraires de la syphilis et du sida, toutes deux palpitantes de survivances queer, de phénomènes redonnant vie, malgré la mort et l'exclusion travaillant les sujets atteints, à des différences sexuelles, corporelles, discursives et spatiotemporelles.

➤ Les littératures de la syphilis et du sida face aux menaces du silence

- 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. Ironiquement, 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 : « the love that dare not speak its name²¹ ». 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 dont les sujets atteints n'osent pas avouer publiquement leur condition, sous peine d'être condamnés à l'opprobre populaire et moral.

²¹ Lord Alfred Douglas, "Two Loves". En ligne <<https://poets.org/poem/two-loves>> (Consulté le 19 octobre 2021)

Dans son récent essai *The Language of Disease: Writing Syphilis in Nineteenth-Century France*, publié en 2020, le critique littéraire Steven Wilson affirme :

Le corps syphilitique est le grand tabou du XIX^e siècle, sécuritairement confiné dans l'intimité de la sphère domestique ou isolés dans les restrictions d'une salle d'hôpital spécialisé. Cela explique partiellement 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.

Dans le même ordre d'idée, Wilson convoque la critique Monika Pietrzak-Franger qui affirme que la syphilis est, au XIX^e siècle, un « secret de polichinelle²³ » distendu entre visibilité et invisibilité. Plus encore, selon la critique, les discussions autour de la syphilis sont assujetties à une « conspiration du silence²⁴ » à l'époque. À cause des stigmates qu'elle inflige aux corps et de la honte qui y est associée, la syphilis 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 en quelque sorte, 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'adéquation implacable « Silence = Mort » du groupe ACT UP, soit l'*AIDS Coalition to*

²² 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. This partly explains 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.

*Unleash Power*²⁶, très rares sont les séropositifs qui osent déclarer publiquement leur statut. 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. Selon la critique Martine Delvaux :

[*Mon sida* de Jean-Paul Aron] 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), et donc un des premiers gestes de confession et d'admission de la maladie, comme le dénote l'emploi de l'adjectif possessif : « mon »²⁷.

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. L'écrivaine et critique Catherine Mavrikakis soutient en ce sens, dans son article « Le sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom... » publié en 1993 : « Écrire 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'espairs, 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

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 2021-10-02).

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 2021-10-02).

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

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 concoure 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 toute part, la Grande Vérole éparpille 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. Dans la prochaine section seront abordées les différences entre les corpus littéraires syphilitiques et sidéens, à la lumière 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

³⁰ *Ibid.*, p. 9.

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. Selon Wilson : « Alfred Fournier estimait que la maladie a infecté jusqu'à 15 pourcent de la population masculine de Paris, ou approximativement 125,000 individus, à son sommet³¹. » Le critique souligne également qu'un nombre impressionnant d'écrivains célèbres en ont été affligés, notamment Baudelaire, Flaubert, Jules de Goncourt, 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 n'aura confessé « sa » syphilis dans les écrits publiés de son vivant. Bien que Daudet entreprend 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 se lit « *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, Jérôme Solal souligne qu'à aucun endroit de son journal l'auteur ne *nomme* la syphilis : « En tout cas, dans *La Doulou*, jamais mention n'est faite de la syphilis. À peine suggérée ici ou là, 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. »

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.

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

Tandis que la syphilis semble faire 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. Pour ainsi dire, 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 clairement, se décomposent à tout vent. Cabanès observe :

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, qui devient impossible à assigner à demeure d'une seule norme, d'une seule nomenclature ou d'un seul cadre. Quand elle ne réduit pas ses sujets au silence honteux, la syphilis les égare dans le désordre, le chaos et la confusion. Suivant Wald Lasowski, « *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 – le premier de repliement silencieux du sujet sur sa douleur et sa honte, le second d'explosion confondante des textes dans une « somme fabuleuse » et polymorphe de *défigurations* – justifie l'absence relative d'une « littérature de la syphilis » organisée en corpus compact.

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

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

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. Dans son essai *La Littérature et le sida : Archéologie des représentations d'une maladie*, publié en 2001, le critique Stéphane Spoiden affirme :

Il va sans dire que 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 » de 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 mais 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 sur un point capital, soit celui de « la revendication de la maladie par le malade⁴⁰ ». Ces caractéristiques énonciatrices et stylistiques inhérentes à la littérature du sida seraient apparues 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

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.

livre *Les Nuits fauves* de Cyril Collard, publié en 1989, et du livre *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 incluant 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 :

Les six textes à l'étude sont écrits à la première personne du singulier. Ils sont pourvus de diverses étiquettes : « vraie vie/histoire vraie » (« histoire vécue »), journal intime, témoignage, entretien, confession, autobiographie ; dès le début, ils pourraient tous être considérés comme des « récits autobiographiques » d'une sorte ou d'une autre. Un autre dénominateur commun est qu'aucun d'entre eux n'était présenté comme « roman »⁴².

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'abord, le « je » narratif est absent dans la littérature de la syphilis, alors qu'on le trouve en surabondance dans la littérature du sida. Ensuite, l'absence de revendication et la retenue à nommer la maladie prime dans la littérature portant sur la syphilis, alors que ces deux actions prédominent dans la littérature du sida. Par contre, ces deux ensembles littéraires 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

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 : « The six texts under consideration are written in the first person singular. They have various labels: "real life/true story" ("histoire vécue"), diary, testimony, interview, confession, autobiography; at the outset, they could all be said to be "autobiographical narratives" of some sort. Another common denominator is that none of them was presented as a "novel". »

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.

Dans la prochaine section, ce sont les moments littéraires charnières des pandémies de syphilis et du sida qui seront interrogés, des tournants qui concordent tous deux avec les publications respectives des textes formant le corpus principal de la thèse, soit *À Rebours* en 1884, et *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* en 1990. Chemin faisant, les raisons potentielles pour lesquelles ces textes survivent avec autant de force aujourd'hui émergeront ; pas nécessairement à cause du scandale provoqué par leur parution ou parce qu'ils ont propulsé Huysmans et Guibert au faite de leur gloire, mais aussi parce que ces deux textes s'engagent de plain-pied dans la puissance destructrice, mais aussi (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, dès lors, font survivre des expériences sensorielles déroutantes 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 marquerait un double tournant dans la littérature mettant en scène la syphilis. D'une part, le mal serait, à partir de cette date, explicitement nommé, et d'autre part il serait alors esthétisé de manière beaucoup plus métaphorique et hyperbolique. Selon Cabanès, « la syphilis n'est mentionnée qu'allusivement⁴³ » avant 1884, et de surcroît sur « un style héroï-comique⁴⁴ ». Cela change à partir de 1884, alors que la Grande Vérole est directement nommée dans les textes

⁴³ J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 92.

⁴⁴ *Ibid.*

« *Le Lit 29* de Maupassant (1884), [...] *Femme à soldats* de Robert Caze (1884), [...] *Chair molle* de Paul Adam (1885), [et] *Sous-offs* de Lucien Descaves (1888)⁴⁵ ». L'année 1884 est également celle de la publication d'*À Rebours*, marquant l'émergence du décadentisme et du symbolisme littéraire qui fera de la syphilis un « spectre allégorique⁴⁶ », dont l'« hyperbolique ostension⁴⁷ » deviendra non pas seulement moteur de pathos, mais processus performatif d'esthétisation de l'expérience malade.

Il ne faut donc pas seulement envisager le tournant des années 1884-1885 en termes de rupture mais aussi en termes de glissement d'une représentation à une autre, d'un registre à un autre, alors que subsiste en arrière-plan, véritable substrat, un discours sur le sexe, sur l'hérédité, sur les humeurs infectées, sur la pathologie sociale, dans lequel on vient constamment puiser stéréotypes et lieux communs. La nouveauté, c'est la transformation de la syphilis en « maladie-métaphore ». Elle cristallise les grandes peurs de l'époque et ses tentations : xénophobie, peur de l'autre, eugénisme ; elle représente le précipité morbide des hantises du discours social et des figures qui le hantent⁴⁸.

Dans le cas spécifique d'*À Rebours*, l'esthétisation hyperbolique du mal vénérien est manifeste, quoique souterraine, tout au long du livre. Même lorsqu'il n'est pas directement invoqué, il 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, émergeant sous de multiples formes et symptômes hyperboliques de survivances, à travers les

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 95.

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 vêtu⁴⁹

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, et dont plusieurs seront analysées dans la thèse, fonctionne à la manière d'une « hyperbolisation » esthétique de sa sensibilité corporelle. Des Esseintes ne recherche 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-normalité⁵⁰. » 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 sont pas fixés dans des représentations, mais (re)mis en scène et en mouvement à travers le corps sensible de l'esthète. Selon Cabanès, la Grande Vérole « [situerait] la création littéraire sous le signe de la négativité et par là même dans la continuité de la poétique baudelairienne⁵¹ ».

⁴⁹ Stéphane Mallarmé (1998), *Vers et prose : morceaux choisis* (éd. par Jean-Luc Steinmetz), Bordeaux, Le Castor astral, p. 37.

⁵⁰ J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 109.

⁵¹ *Ibid.*

Cette négativité poétique survivrait *grâce aux* mouvements morbides qui la fondent, *grâce aux* sensations anormales et inédites dont elle engendre l'expérience.

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 un « roman », le premier « roman du sida » est publié en 1990, avec *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Caron écrit :

À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie (1990) et *Le Protocole compassionnel* (1991) d'Hervé Guibert, aussi publié chez Gallimard, sont tous deux les premiers romans de témoignage du sida et les premiers livres de Guibert à devenir largement populaires en France⁵².

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 non seulement de la fiction, mais aussi de l'esthétisation littéraire. Guibert laisse son écriture être travaillée par l'assaut des symptômes au même titre que son corps qui les expérimente. Il écrira de manière éloquente : « Le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus⁵³ » (AA, 69). Guibert ne se contente donc 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, où cent chapitres de diverses longueurs s'enchaînent à l'aune d'une chronologie chaotique allant 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

⁵² D. Caron (2001), *AIDS in French culture... op. cit.*, p. 16. Citation originale : « Hervé Guibert's *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) and *Le protocole compassionnel* (1991), also published by Gallimard, are both the first AIDS testimonial novels and the first of Guibert's books to have become widely successful in France. »

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).

corpo-littéraire amorcée par *La Mort propagande* en 1977, et qui sera aussi un des objets d'étude de la thèse.

Cette incorporation de la performativité du sida par l'écriture romanesque guibertienne, en 1990, sera mise en tension comparative avec l'incorporation esthétique, bien qu'hyperbolique et ostentatoire, de la performativité de la syphilis par la prose huysmansienne dans *À Rebours* en 1884. En agissant comme des points tournants littéraires, ces deux livres auront fait 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, ces deux romans auront su, chacun à leur manière, mettre en scène, voire en spectacle, 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. Cabanès affirme, au sujet de l'esthétisation de la syphilis à partir de 1884 :

On représente le mal de telle sorte que son hyperbolique ostension lui dénie toute portée vénéreuse pour mieux le transformer en spectacle [...]. Mais il ne s'agit plus de mettre la maladie à distance, de se couper de tout pathos. Tout au contraire, on voit s'allégoriser, se métaphoriser ce qui se joue dans la conscience d'un sujet, comme s'il s'agissait d'exhiber au-dehors une intériorité. Qu'un personnage contemple sa peur au miroir de ses visions, et voilà que s'introduit une réflexivité pathétique⁵⁴.

Ainsi, même si *À Rebours* est une œuvre de fiction, cela ne l'empêche pas d'être ancrée dans l'expérience 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.

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

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 :

La seule semi-célébrité à avoir déclaré publiquement avoir le sida a été l'essayiste et journaliste Jean-Paul Aron. Et le peu de romans ou de témoignages du sida publiés jusque-là étaient loin d'être des *best sellers*. Mais 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 France⁵⁵.

Il faut toutefois noter que le visage guibertien ne se donne jamais à voir entièrement, de manière lisse et univoque, et ce depuis les tous débuts de son œuvre. Le sida n'a pour ainsi dire pas radicalement transformé l'esthétique guibertienne qui, même avant la contamination, fonctionnait à maints égards selon une défiguration du corps, selon une déformation de la réalité et un morcellement de l'identité comme de toute « mêmété ». 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 aut 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 Autre⁵⁶. » Ce truchement distendant et dispersant 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*, sur le *devenir-ailleurs* de l'écriture. À travers le corps de Guibert, l'écriture devient

⁵⁵ 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. »

⁵⁶ Arnaud Genon (2007), *Hervé Guibert : Vers une esthétique postmoderne*, Paris, l'Harmattan, p. 29.

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 dérangement et inquiétante, l'écriture guibertienne serait peut-être aussi à comprendre comme un moteur de *devenir-queer*. C'est l'une des hypothèses que la thèse tentera de mettre en lumière.

Suivant ces considérations préliminaires, il convient d'affirmer qu'*À Rebours* et l'œuvre guibertienne procèdent tous deux à 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 – que seront donc comparés *À Rebours* et l'œuvre guibertienne. Il s'agira d'explorer comment certains processus esthétiques survivent 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 textes, mais plutôt de montrer comment ils sont susceptibles de jeter de nouvelles perspectives sur l'esthétique de l'autre, de mettre en lumière des processus queers d'esthétisation jusque-là occultés par la critique ou, du moins, non appréhendés d'une telle façon anachronique.

Dans la prochaine section, un état présent de la critique littéraire sur Huysmans et Guibert sera esquissé, de même qu'un bref tour d'horizon de la critique sur la syphilis et le sida. Chemin faisant, la notion de *queer* émergera de nouveau comme un fil d'Ariane permettant de comparer les singularités des œuvres huysmansienne et guibertienne, et plus particulièrement les expériences hors normes du duc des Esseintes et du narrateur Guibert.

➤ État présent de la critique : Huysmans et Guibert / Syphilis et Sida

• 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 succulente⁵⁷ », 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 forme de *recueillement* ou *décantation*⁵⁸. » La *décadence* esthétique de *À Rebours* ne relèverait donc pas d'une décomposition destructrice, mais plutôt 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.

⁵⁷ Société des études romantiques (1990), *Joris-Karl Huysmans « À Rebours » : une goutte succulente*, Paris, Sedes, p. X.

⁵⁸ 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.

Étymologiquement, la quintessence renvoie au XIII^e siècle à la « *quinte essence*⁵⁹ », 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 cohésion⁶⁰ ». D'un point de vue alchimique, la quintessence renvoie à l'« extrait le plus concentré, [à la] partie la plus subtile d'une substance⁶¹. » 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 pièces⁶² », un corps livresque décadent allant 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 En ligne <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/quintessence>>. (Consulté le 25 octobre 2021).

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

⁶¹ *Ibid.*

⁶² 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 mot⁶³.

À plus d'un titre, *À Rebours* se déploie dans un *style* décadent se matérialisant 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 espoir⁶⁴ » à la fin du XIX^e siècle, le critique Pierre Brunel affirme quant à lui :

À Rebours est un livre sur le vide du désir, sur quelque chose qui pourrait être tout au plus le désir d'éprouver du désir. Les créatures de chair, les créatures de fard ne peuvent plus rien pour des Esseintes. Il convoque donc autour de lui des créatures d'art. C'est la raison d'être du musée imaginaire qui occupe tant de place dans le roman⁶⁵.

Suivant ces considérations, il apparaît sensé d'émettre l'hypothèse qu'*À Rebours* est une entreprise romanesque de survie. Loin d'être un roman « sur » la syphilis, *À Rebours* palpète d'un désir littéraire 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* est loin d'en constituer l'unique point de focalisation. À l'instar de la performativité syphilitique et

⁶³ Paul Bourget (1883), *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, A. Lemerre, p. 25.

⁶⁴ François Livi (1991), *J.-K. Huysmans : À Rebours et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, p. 24.

⁶⁵ Pierre Brunel, « *À Rebours* : du catalogue au roman », dans André Guyaux et Robert Kopp (éd.) (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.

entropique donnant sa forme et ses mouvements au roman culte, la critique huysmansienne continue à ce jour à 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 d'*À Rebours* en termes de réversibilité du début et de la fin, des limites de l'habitation et de « la fin du temps⁶⁶ » ; *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 dirigée vers 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 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

⁶⁶ Jérôme Solal (2008), *Huysmans et l'homme de la fin*, Caen, Lettres modernes Minard, p. 269.

aussi un esthète fêré d'art, lequel était en fait le motif premier de sa venue à l'écriture. En effet, suivant 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 moderne⁶⁷ [...]. » 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 aux anachronismes qui palpitent 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 œil⁶⁸. » À la lumière des affirmations précédentes, peut-être serait-il même 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, et 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

⁶⁷ André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp, « Avant-propos » dans Guyaux et Kopp, *Huysmans : une esthétique de la décadence*, op. cit., p. 7.

⁶⁸ Remy de 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*, (Paris: Mercure de France, 1896), 201.

de survivances esthétiques y sont mis en scène, permettant 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 photographies⁶⁹ » ; la conférence internationale « Hervé Guibert, l'envers du visible. Image et photographie », organisée par le Collège international de philosophie en avril 2019, 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 », par 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.

⁶⁹ 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.

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'hui », tenu à la Villa Médicis où Guibert passa les deux dernières années de sa vie, avec son ami Mathieu Lindon ayant d'ailleurs publié un roman sur leur séjour romain sous le titre d'*Hervelino*, en janvier 2021.

Guibert, à ce jour, pourrait à juste titre être considéré comme un créateur hors normes et 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 continuant d'être 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 l'œuvre guibertienne ait souvent été comparée à celle d'autres écrivains du XX^e siècle⁷⁰, Guibert ne semble en revanche pas avoir été *directement* comparé avec des auteurs des siècles précédents le XX^e, peut-être à deux exceptions près. 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.

⁷⁰ 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 détails la bibliographie critique guibertienne, voir la recension exhaustive qu'en fait Genon à cette adresse : <https://www.herveguibert.net/bibliographiecritique>.

Cette thèse désire contribuer aux études guibertiennes en l'éclairant des lumières singulières et anachroniques d'*À Rebours*, et en comparant directement les expériences du duc des Esseintes, à Fontenay avec celles du narrateur Guibert à Paris, mais aussi dans sa banlieue et en Italie. Cette démarche espère rendre compte d'une performativité à la fois esthétique et anachronique dans l'œuvre guibertienne, laquelle résonne bien au-delà des frontières de la littérature, mais aussi de la fin du XX^e siècle et de la crise du sida qui l'a fait connaître au grand public.

- **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 d'ouvrages critiques l'ont été à la littérature portant sur la syphilis, probablement dû à la relative (dé)formation et dispersion de ce corpus comme il en a été question dans la section précédente.

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 des 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 XIXe siècle*, publié en 1982, où Wald Lasowski disserte, dans style plutôt lyrique, sur une immense diversité de textes littéraires portant sur la « Grande Vérole », mais aussi sur toutes les pratiques considérées abjectes au XIX^e siècle, telle 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, en soutenant 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 à un examen plus englobant, et dont le besoin est urgent, du cadre linguistique de la maladie et du corps malade, de même que ses répercussions sociales, politiques, éthiques et médicales⁷¹. » 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, comme il en sera question tout au long de la thèse, il semblerait illogique de strictement circonscrire leur critique dans un seul cadre nosographique, linguistique et historique. Les puissances performatives de la syphilis et du sida auraient ceci en commun qu’elles mettent à mal les frontières tant organiques, discursives que spatiotemporelles. Dès lors, une approche esthétique des expériences malades ancrée dans les sensations et leur déroute, combinée à des ouvertures

⁷¹ 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. »

anachroniques sous forme de liens avec des éléments ne relevant pas de « leur présent », semblent non seulement pertinentes, mais essentielles 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, et 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 médicale de l'homosexuel à la fin du XIX^e siècle et la formation des discours homophobes ayant essaimé tous azimuts 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.

La thèse s'appuiera sur ces ouvrages, et bien d'autres, pour créer des brèches dans les frontières esthétiques et spatiotemporelles entre les pandémies de syphilis et de sida. En focalisant, comme il l'a été dit, sur *À Rebours* de Huysmans et sur des pans de l'œuvre guibertienne ne se limitant pas à sa seule « trilogie du sida », la thèse analysera comment les expériences d'esthètes, c'est-à-dire de sujets percevant le monde *avec leurs sens*, donnent à explorer une grande diversité de survivances, soit différents phénomènes esthétiques que l'on croyait morts et qui émergent de nouveau, depuis le passé, à la surface sensible du présent.

- **Le *queer* : un fil d'Ariane pour relier les survivances singulières des esthètes ?**

Afin de comparer les survivances esthétiques et anachroniques expérimentées par le duc des Esseintes et le narrateur Guibert, le *queer* semble être un fil d'Ariane tout indiqué. Loin d'être un concept théorique cristallisé dans le tournant des années 1990, comme il sera analysé au chapitre suivant, le *queer* investit la puissance performative de différents *devenirs-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 sexes⁷².

⁷² 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. »

Suivant de Lauretis et plusieurs autres critiques qui seront abordés dans les chapitres suivants, 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 impacter 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, et comme le prochain chapitre l'approfondira, 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, et non à 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 performativité⁷³. »

Une perspective queer sur *À Rebours* et l'œuvre guibertienne se devra donc d'être ancrée 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, à travers différents mouvements de déviances et de contestations performatives des normes de leurs temps respectifs.

⁷³ 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.

➤ **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'elle entraîne, 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 – notamment des corps, des langages et des savoirs – de ces deux époques, en plus de désorienter leurs approches heuristiques à travers la montée en incertitude qu'elles entraînent.

Qui plus est, 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, voire illusion. Ainsi, afin d'être fidèle aux caractéristiques incontournables de ces deux fins de siècles, il semble indispensable de ne pas les cristalliser artificiellement 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 et de les fixer dans un temps donné.

Dans cette dernière section d'introduction, seront précisées quelques considérations heuristiques de la thèse, en l'occurrence sa volonté d'être hospitalière aux ambivalences et aux anachronismes des contextes de contamination et de contagion des pandémies de syphilis et de sida. Il s'agira d'adopter une approche accueillant 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 de la

cité – des phénomènes de survivances qui dérangent l'ordre établi par leur mouvance anormale et anachronique.

Dans son essai intitulé *Une Fin de siècle épidémique*, publié en 1992, la critique Isabelle Rieusset-Lemarié contextualise l'étymologie des termes *contamination* et *contagion*. Elle explique comment un processus pernicieux de péjoration a subrepticement, au fil des siècles, transformé ces termes en mots strictement négatifs, plutôt que de permettre qu'y coexistent des pendants à la fois positifs et négatifs, selon une cohabitation sémantique ambivalente. Elle  crit :

[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 toucher. Mais cette signification littérale encore lisible dans la formation de ce mot a 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 emplois. Réduits à leur emploi péjoratif, le mot et la chose qu'il désigne ont été associés au mal en général et à la maladie en particulier⁷⁴.

Ce processus dépréciatif serait le résultat d'un « refoulement de la nature réversible de la contagion⁷⁵ », 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.   titre d'exemple, le *Littré* précise que l'étymologie de *contaminer* emprunte au latin « *contaminare* » signifiant « souiller par un contact⁷⁶ », tandis qu'en 1215, la connotation négative du terme était déjà allée croissante pour devenir « souiller par un contact impur⁷⁷ ». Du côté du terme *contagion*, le *Dictionarium Latinogallicum* de Robert Estienne

⁷⁴ Isabelle Rieusset-Lemarié (1992), *Une Fin de siècle épidémique : essai*, Arles : Actes Sud, p. 24.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ étymologie de « contaminer » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/contaminer>. Consulté le 23 janvier 2021.

⁷⁷ *Ibid.*

de 1538 définit *contagio*, *contagium* comme un « attouchement dommageable et dangereux⁷⁸ », tandis qu'en 1596, le terme était déjà très étroitement lié aux maladies infectieuses, voire synonyme de « peste⁷⁹ ». Dans tous les cas de figure, les termes *contamination* et *contagion* sont tous deux 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 pernicieuse⁸⁰ ».

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 Naples⁸¹ » en référence à l'épidémie napolitaine de 1494, est une maladie vénérienne « dont l'agent pathogène est [la bactérie] *Treponema pallidum*⁸² [tréponème pâle] », tandis que le sida, le syndrome d'immunodéficience acquise, n'est pas à proprement parler une maladie, mais un « 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 humaine⁸³ ». 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 explorations⁸⁴ » et des campagnes militaires, tandis que le sida trouve ses origines dans

⁷⁸ Étymologie de « contagion » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/contagion>. Consulté le 23 janvier 2021.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Voir à ce titre l'ouvrage de Claude Quétel (1986). *Le Mal de Naples : Histoire de la syphilis*. Paris : Seghers.

⁸² Article « Syphilis » dans Marcel Garnier et Jacques Delamare (1999), *Dictionnaire des termes de médecine : Le Garnier Delamare*, Paris : Maloine, p. 781.

⁸³ Article « Sida », *Ibid.* p. 748.

⁸⁴ Les marins espagnols de l'équipage de Christophe Colomb seraient en partie responsables de la propagation de la syphilis à Naples, en 1494.

l'apparition du VIH-1 « dans le bassin du Congo dans les années 1920⁸⁵ », 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 afflictions sont éminemment complexes du point de vue épidémiologique. Il ne s'agira pas, au cours de cette thèse, d'en dégager les vérités scientifiques, géographiques et historiques, mais plutôt de contextualiser les manières par lesquelles, à l'orée 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, comme il en sera question au prochain chapitre, 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 fantômes*⁸⁶. » 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 vaudrait mieux s'intéresser à toutes les obscénités, passées et présentes, qui frappent à la porte de la culture pour attirer l'attention – en partie grâce à l'écriture du témoignage. Mieux

⁸⁵ https://fr.wikipedia.org/wiki/Syndrome_d%27immunod%C3%A9ficience_acquise#Origine Consulté le 2020-11-30 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.

⁸⁶ 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.

encore, d'essayer de concevoir ce que cela signifierait de leur ouvrir la porte⁸⁷.

Par cette affirmation, Chambers invite à établir avec les fantômes un protocole d'*hospitalité*, en écho avec le protocole de *cohabitation* que défend Rosello en contexte de contamination et de contagion. En 1997, Rosello soutient, en phase avec Chambers et son hospitalité pour les fantômes :

Peut-être est-il utile de redéfinir la contamination, non pas 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 pensée. Ce qui nous obligerait à changer de paradigme, à choisir sans cesse entre plusieurs protocoles de cohabitation plutôt qu'entre contact et isolement⁸⁸.

En outre, lorsque Chambers évoque les « obscénités » des fantômes et hantises, 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* publié en 1977, affirme dans l'entrée sur « l'obscène de l'amour » :

Tout ce qui est anachronique est obscène. Comme divinité (moderne), l'Histoire est répressive, l'Histoire nous interdit d'être inactuels. Du passé, nous ne supportons que la ruine, le monument, le kitsch ou le rétro, qui est amusant ; nous le réduisons, ce passé, à sa seule signature⁸⁹.

⁸⁷ 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. »

⁸⁸ M. Rosello, « Contamination et pureté : pour un protocole de cohabitation »... *op. cit.*, p. 11.

⁸⁹ Roland Barthes (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, p. 210.

Pour Barthes, l'obscénité serait synonyme d'*inactualité*, et relèverait de tout phénomène qui « choit hors du temps intéressant⁹⁰ ». En cela, par son écart avec les 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 lui, le problème des phénomènes obscènes – et par extension des survivances queers et des fantômes – s'ancrerait dans les difficultés nombreuses à « *Uttering the Unstatable*⁹¹ », expression qui pourrait se traduire en « énoncer l'imprononçable », ou encore « dire l'indicible ». C'est précisément à ce problème que l'« écriture du témoignage⁹² » 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 :

[...] contrairement à l'opinion prévalente, l'écriture du témoignage n'est pas tant une pratique descriptive (qu'elle soit historique ou fictionnelle) qu'elle est une pratique symbolique : elle a le caractère signalétique d'un signe indiciel. C'est-à-dire qu'elle accomplit une captation, capturant l'attention de ses lecteurs et les redirigeant vers l'obscène, ce qui, dans la culture, est autrement culturellement occulté : connu mais non reconnu, ou, si vous voulez, « occulturé »⁹³.

Chambers parle de l'écriture du témoignage comme d'une pratique symbolique puisant sa force performative dans la désorientation sensible, la redirection de notre attention vers ce qui *choque* le

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ R. Chambers, *Untimely Interventions... op. cit.*, p. 35.

⁹² *Ibid.* « testimonial writing ».

⁹³ *Ibid.*, p. 35-36. Citation originale : « [...] contrary to received opinion, testimonial writing is not so much a descriptive practice (whether historical or fictional) as it is a symbolic practice: it has the signposting character of an indexical sign. That is, it performs a captation, capturing its readers' attention and redirecting it toward the obscene, that in culture, which is otherwise culturally occulted: known but not acknowledged, or if you will, "occultured". »

temps présent et qui, par conséquent, l'*anachronise*, comme autant de survivances s'entrechoquant dans le corporel, le culturel et le spatiotemporel.

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 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 », tel que l'exprime Chambers, aux symptômes de survivances qu'ils ressuscitent et animent, qu'ils (re)symbolisent et font danser à travers le temps.

Chapitre II : **Enjeux théoriques, conceptuels et méthodologiques**

Ce second chapitre présentera les principaux enjeux théoriques, conceptuels et méthodologiques de la thèse par une analyse détaillée de son titre, *Survivances queers des esthètes : un pas de deux entre Joris-Karl Huysmans et Hervé Guibert*. Chaque terme sera défini et éclairé par différentes approches critiques – littéraires, philosophiques et historiennes de l’art – dialoguant avec les principaux enjeux de la thèse. Ce faisant, les perspectives de la thèse et ses apports théoriques potentiels émergeront, de même que sa spécificité méthodologique, en lien avec différents passages des œuvres huysmansienne et guibertienne. La problématique principale de la thèse sera par la suite déclinée en trois questions. Enfin, la dernière section de ce chapitre annoncera brièvement les contenus des chapitres III à VI de la thèse, en insistant sur ses apports originaux de dans le champ des études littéraires sur la syphilis, le sida et le *queer*, et plus spécifiquement dans le champ des études sur les œuvres de Huysmans et Guibert, jamais comparées de manière rapprochée.

➤ ***Survivances : quand les symptômes anachronisent les corps et les espaces-temps***

Au début de son essai *Survivance des lucioles*, publié en 2009, Didi-Huberman tisse un lien entre « la misérable “gloire” des damnés⁹⁴ » scintillants dans les ténèbres de « L’Enfer⁹⁵ » de Dante, et la danse bioluminescente des lucioles, virevoltant dans la nuit. Il écrit, au sujet de ces dernières :

[...] la vie des lucioles semblera étrange et inquiétante, comme si elle était faite de la matière survivante – luminescente, mais pâle et faible, souvent verdâtre – des fantômes. Feux affaiblis ou âmes errantes. Ne nous étonnons pas que l’on puisse suspecter dans le vol incertain des lucioles, la nuit, quelque chose comme

⁹⁴ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p 10.

⁹⁵ 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 ».

une réunion de spectres en miniature, êtres bizarres aux intentions plus ou moins bonnes⁹⁶.

La danse des lucioles, spectacle étrange et inquiétant, met en mouvement des « fulgurations figuratives⁹⁷ » survivant dans les ténèbres à la fois réelles, spatiotemporelles et poétiques. Pier Pablo Pasolini⁹⁸ 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 soit⁹⁹. » Plus qu'un phénomène strictement biologique, cette danse 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 à travers la déchirure historique et la désorientation spatiotemporelle qu'elle sous-tend. Se déroulant la nuit, dans l'obscurité, cette danse performerait des survivances qui palpitent d'un « principe espérance¹⁰⁰ » 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-même¹⁰¹. »

La survivance serait ainsi une expérience performative à la fois esthétique et spatiotemporelle, un spectacle au cœur duquel le corps sensible ressent le « caractère indestructible, ici transmis, là invisible, mais latent, ailleurs ressurgissant, des images en perpétuelles

⁹⁶ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁸ Pier Pablo Pasolini (1922-1975) est un écrivain, poète, journaliste, scénariste et réalisateur italien.

⁹⁹ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰¹ *Ibid.* Didi-Huberman syntonise ici la pensée de Walter Benjamin, et plus précisément sa conception de l'image dialectique.

métamorphoses¹⁰² ». Les lucioles symboliseraient une survivance qui n'est ni stable ni fixe, mais plutôt étincelante, à la fois émouvante et mouvementée. À travers leurs éclats sporadiques, les lucioles 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.

- **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 dire¹⁰³. » Les survivances seraient ainsi à expérimenter au regard de leur performativité *symptomatique*, laquelle « nommerait ce complexe mouvement serpentin, cette intrication non résolutive, cette non-synthèse¹⁰⁴ » entre les corps, les langages, les images et les espaces-temps.

Selon Didi-Huberman, « le symptôme nommerait le cœur des processus tensifs que nous cherchons, après [Aby] Warburg¹⁰⁵, à comprendre dans les images : cœur du corps et du temps. Cœur du temps-fantôme et du corps-pathos, à cette bordure opératoire des représentations en défaut [...] et des représentations en excès [...]¹⁰⁶. » Les symptômes permettraient d'expérimenter les survivances comme de perpétuelles (ré)incorporations passionnelles et figuratives du temps ;

¹⁰² *Ibid.*, p. 53.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰⁴ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante... op. cit.*, p. 274.

¹⁰⁵ Aby Warburg (1866-1929) est un historien de l'art, considéré comme le père de l'iconologie.

¹⁰⁶ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante... op. cit.*, p. 274.

comme des manifestations performatives des « “formes affectives primitives” du dionysiaque selon Nietzsche¹⁰⁷ ». À travers la puissance affective et figurative des symptômes, il deviendrait possible de « ressaisir “organiquement” les phénomènes stylistiques et symboliques¹⁰⁸ » des survivances à l’œuvre dans les corps, dans l’espace et dans le temps ; 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 resurgissent 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. Des analyses précises seront menées tout au long de la thèse, mais ouvrons dès maintenant le bal avec une proposition de lecture du célèbre songe du duc des Esseintes, devant son cortège de fleurs monstrueuses.

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

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

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 282.

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 métamorphoses ¹⁰⁹ » à travers l'espace et le temps. La syphilis est une force entropique incontrôlable, impossible à contenir dans un seul corps, une seule figure ou 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 paraissaient sains, n'étaient pas moins « travaillés » en creux par son éternel labeur. Dans ce passage, la syphilis métamorphose sa symptomatologie biologique en symbolisation onirique qui n'est cependant 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 [dé]figuratives ¹¹⁰ » de survivances.

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 mycobactéries ¹¹¹ » – n'est pas décrite de manière aussi flamboyante et fabuleuse que dans le songe de Des Esseintes. Loin de là. Dans

¹⁰⁹ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 53.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹¹ <https://www.sidaction.org/glossaire/maladies-opportunistes>. Consulté le 15 octobre 2021.

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* :

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 par une symptomatologie organique et symbolique de survivances. Tel que 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 [...] ¹¹². » Tandis que Walter Benjamin dialectise l'image en la distendant dans « la relation de l'Autrefois avec le Maintenant ¹¹³ », laquelle n'est pas de nature strictement temporelle, mais aussi « figurative ¹¹⁴ », Agamben participe également à *agiter* l'Histoire par l'entremise de rencontres fortuites entre ses différentes spatiotemporalités.

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 temporels* ¹¹⁵ », 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 total ¹¹⁶. »

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 futur ¹¹⁷ », si bien que la survivance « impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation ¹¹⁸ ». « Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc

¹¹² Giorgio Agamben (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, p. 34.

¹¹³ Walter Benjamin (2006), *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, (éd. par Rolf Tiedemann, trad. par Jean Lacoste), Paris, Édition du Cerf, p. 479.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 60.

¹¹⁶ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle... op. cit.*, p.477.

¹¹⁷ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁸ *Ibid.*

l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*¹¹⁹. » En cela, la survivance, dont le symptôme est la force tant motrice que (dé)figuratrice, ne saurait contribuer à orienter le savoir historique. 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.

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 de 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 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 de parcourir les océans, des Esseintes 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, qui sera analysée plus en détail au chapitre V, 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). Le mouvement pour des Esseintes n'est ainsi 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

¹¹⁹ *Ibid.*

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, dont plusieurs feront l'objet d'analyses rapprochées dans la thèse. 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 dans une entrée reprise dans *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 en contexte de séropositivité chez Guibert, mais il préside déjà, bien avant sa contamination, les 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*¹²⁰ » 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 total¹²¹ », 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* :

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)

¹²⁰ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 60.

¹²¹ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle...* op. cit., p. 477.

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). En effet, Guibert 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 furtive de Des Esseintes flamboie sporadiquement entre les lignes des propos de Guibert, faisant de son corps organique et scriptural une cabine où copulent moult temps, tel un Fontenay incorporé, bien à lui, un rapport intime aux anachronismes qui le font voyager au long court.

- **Quand des Esseintes et Guibert incorporent 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'Aurevilly, 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, « [l]e 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, spatio-temporelles – tels ces fantômes fantasques le possédant et le dépossédant 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 dans 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...¹²²

D'un point de vue méthodologique, et devant la tâche virtuellement impossible de répondre de manière univoque, en contexte de survivances, aux questions « [q]u'est-ce qu'un symptôme ? De quoi est-il symptomatique¹²³? », Chambers plaide pour une approche heuristique qui serait elle aussi symptomatique : « L'attribution du statut de symptôme en elle-même peut-elle, à l'occasion, appeler une interprétation symptomatologique¹²⁴? » Une telle approche heuristique impliquerait 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 hantise¹²⁵. » Bien que la survivance et la hantise soient des concepts qui s'entremêlent, la thèse préconisera une exploration davantage axée sur les survivances, par le fait qu'elles 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. Cependant, étant donné que ce sont les corps des esthètes qui serviront de base aux analyses inductives, l'exploration des survivances a semblé plus directement ancrée dans l'objectif de la thèse.

¹²² H. Guibert (1992), *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 85. (Désormais HCR dans le texte).

¹²³ R. Chambers, *Untimely Interventions... op. cit.*, p. 109. Citation originale : « What is a symptom? Of what is it symptomatic? »

¹²⁴ *Ibid.* Citation originale : « Can the attribution of symptom-status itself call, on occasion, for a symptomatological interpretation? »

¹²⁵ *Ibid.* Citation originale : « How to activate, how to *presence*, the haunt. »

Dans son essai *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, publié en 2004, le critique Lee Edelman affirme que le « *sinthome* » – orthographe archaïque du « symptôme » qui fut mobilisée par 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 Réel¹²⁶. » 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 singularité et n'est donc porteur d'aucune signification, se rappelant dans la lettre comme le lieu où la signification se défait¹²⁷.

Suivant 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, que la thèse tentera d'adopter pour cerner les survivances à l'œuvre chez Huysmans et Guibert, convaincue que la recherche littéraire relève non pas d'une consolidation de

¹²⁶ 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. »

¹²⁷ *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. »

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.

➤ **Queer : 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 spatiotemporelle 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. Dans son livre *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, publié en 2006, la critique féministe Sara Ahmed soutient : « Rendre les choses queers, c'est certainement déranger l'ordre des choses¹²⁸. » Tandis que Deleuze déclare, dans « La Littérature et la vie », que l'« écriture [littéraire] est inséparable du devenir¹²⁹ », « mais un devenir-autre de la langue, une minoration de langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant¹³⁰ », 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

¹²⁸ S, Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 161. Citation originale : « To make things queer is certainly to disturb the order of things. »

¹²⁹ Gilles Deleuze (2013), *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 11.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 15.

« perte » de leur place, dans l'échec de rassembler les choses pour les garder à leur place¹³¹.

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*, à la fois déroutant et décontextualisant les sensations. Suivant le propos d'Ahmed, le *devenir-queer* serait une danse faisant dévier les sujets et les objets des sentiers battus par *toutes* les normes. Le *queer* ne sert 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*, publié en 2010, la critique 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*¹³² », et que celle-ci se situe sur la « *Queer Street*¹³³ ». 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 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

¹³¹ 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. »

¹³² Elaine Showalter (2010), *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago Press, p. 111.

¹³³ *Ibid.*

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 affirme :

Comme certains chercheurs l'ont noté, la signification homosexuelle de « queer » est entrée dans l'argot anglais dès 1900. « Étrange », « queer », « sombre », [...] « nerveux », note Karl Miller, « ce sont les briques qui ont bâti la maison du double »¹³⁴.

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 caractéristique¹³⁵.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 112. Citation originale : « As a number of scholars have noted, the homosexual significance of “queer” had entered English slang by 1900. ““Odd”, “queer”, “dark”, “fit”, “nervous”,” notes Karl Miller, “these are the bricks which had built the house of the double.” »

¹³⁵ « Exposition universelle 1855 » dans Charles Baudelaire (2004), *Œuvres complètes*, (éd. par Michel Jamet), Paris, Laffont, p. 724.

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 sa singularité à l'expérience esthétique, ni plus ni moins, d'un souffle vital de l'art. Le *queer* serait un désir d'altérité procréateur d'art. Baudelaire continue son plaidoyer en parlant de « cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini¹³⁶ », 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-même¹³⁷ ». De même, le *queer* ne replie pas les sujets et 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 langue¹³⁸ », 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 à laquelle il est communément associé dans la critique contemporaine. Certes, la dimension sexuelle demeure d'une grande importance dans la critique queer, et fera l'objet d'une mobilisation spécifique au troisième chapitre de la thèse portant sur les mythographies sexuelles fin-de-siècle dans les œuvres huysmansienne et guibertienne. Cependant, la perspective queer de la thèse ne sera pas uniquement celle du sexe déviant des normes, mais plus largement d'un *devenir* hors normes et mouvant, d'une *relation de singularisation* à soi, au monde et à l'espace-temps qui perturbe *tous* les ordres établis. Dans les chapitres III à VI de la thèse, le *queer* sera décliné dans les analyses littéraires en trois grands pans, en l'occurrence le corps, l'espace-

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

temps et la mort. Les trois prochaines sous-sections offriront un bref aperçu des enjeux théoriques inhérents à ces dimensions du queer.

- **Corps queers : genres, sexualités, perceptions et 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 :

En apparence, les « traits physiques » non marqués par un système social sont *là* en un sens au-delà du langage. Cependant, il n'est pas sûr qu'on puisse parler de ces traits sans reproduire la réduction qu'opèrent les catégories de sexe. Ce sont les catégories de sexe qui donnent à ces traits innombrables une signification sociale et une unité. En d'autres termes, le « sexe » impose une unité artificielle sur un ensemble d'attributs discontinus. Entité à la fois *discursive* et *perceptive*, le « sexe » dénote un régime épistémique historiquement contingent, un langage qui façonne la perception en imposant les relations à travers lesquelles les corps physiques sont perçus¹³⁹.

Dans la perspective de Butler, le *queer* permettrait aux corps de s'affranchir par l'action et le langage, voire par le langage comme action¹⁴⁰, des « régime[s] épistémique[s] historiquement contingent[s] » 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. Le *devenir-queer* va jusqu'à se déployer dans la négation de l'« être » en

¹³⁹ J. Butler (2006), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, (trad. par Cynthia Kraus), Paris, La Découverte, p. 227.

¹⁴⁰ 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.

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 pas ¹⁴¹. » *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.

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 éminemment mouvante. Par exemple, dans ses ébats avec son jeune amant

¹⁴¹ 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. »

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 baisait¹⁴².

Chez Guibert, cette ambivalence sexuelle ira croissante 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*. Il en sera question plus avant au chapitre III, mais à la fin de sa vie, « Guibert vire sa cuti¹⁴³ » – 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. Les corps de Des Esseintes et de Guibert 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

¹⁴² H. Guibert (2010 [1989]), *Fou de Vincent*, Paris, Éditions de Minuit, p. 12. (Désormais FV dans le texte)

¹⁴³ H. Guibert (1991), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 260. (Désormais PC dans le texte)

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 donc à nous acharner à devenir homosexuels et non pas à nous obstiner à reconnaître que nous le sommes¹⁴⁴.

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 communautaire, sa mouvance oblique dans les normes sociales et culturelles, son *devenir-queer* qui est une expression que Foucault n'utilise pas en 1981, mais que son propos néanmoins sous-entend.

Et ce n'est pas du tout l'idée d'une grande fusion communautaire. L'homosexualité est une occasion historique de rouvrir des virtualités relationnelles et affectives, non pas tellement par les qualités intrinsèques de l'homosexuel, mais parce que la position de celui-ci « en biais », en quelque

¹⁴⁴ « De l'amitié comme mode de vie » (entretien avec R. de Ceccaty, J. Danet et J. Le Bitoux), *Gai Pied*, no 25, avril 1981, pp. 38-39. dans M. Foucault (2008), *Dits et écrits 2*, Paris, Gallimard, p. 163.

sorte, les lignes diagonales qu'il peut tracer dans le tissu social permettent de faire apparaître ces virtualités¹⁴⁵.

C'est ainsi que la thèse appréhendera 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, fussent-elles bizarres et inquiétantes, de percevoir le monde et de l'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 extérieur¹⁴⁶», 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 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 multiple 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

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ 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, [...] »

apparaissent *grâce* à leur déformation, leur déviation et à leur disparition. Dans son essai publié en 2013, la philosophe Judith Halberstam affirme :

The Queer Art of Failure démantèle les logiques de succès et d'échec avec lesquelles nous vivons actuellement. Dans 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 monde. Échouer, c'est quelque chose que les queers font and ont toujours fait exceptionnellement bien, car l'échec queer peut être un style, pour citer Quentin Crisp, ou une manière de vivre, pour citer Foucault, et peut contraster avec les lugubres scénarios du succès [...]¹⁴⁷.

Halberstam plaide pour une réhabilitation des pouvoirs (re)créateurs inhérents à l'expérience queer de l'échec, et que l'actualité considère en quelque sorte comme « obscène » – pour faire écho à Chambers et à Barthes. « 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 contemporaine ¹⁴⁸ », 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.

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 formes ¹⁴⁹ », ainsi que Didi-Huberman l'exprime dans le sillon de Benjamin. Ces « formes »

¹⁴⁷ Judith Halberstam (2013), *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, p. 2-3. Citation originale : « *The Queer Art of Failure* dismantles the logics of success and failure with which we currently live. 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. Failing is something queers do and have always done exceptionally well; for queer failure can be a style, to cite Quentin Crisp, or a way of life, to cite Foucault, and it can stand in contrast to the grim scenarios of success [...]. »

¹⁴⁸ *Ibid.*, 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. »

¹⁴⁹ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 109.

nouvelles ou inventées ne sont pas simplement esthétiques et plastiques, corporelles et discursives. Elles sont aussi spatiotemporelles. Dans son essai *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, publié en 2005, Halberstam analyse :

Les usages queer du temps et de l'espace se déploient, du moins en partie, en opposition aux institutions de la famille, de l'hétérosexualité et de la reproduction. Il se déploient aussi selon d'autres logiques de l'emplacement, du mouvement et de l'identification. Si nous essayons de penser au fait queer comme le résultat de temporalités étranges, d'un horaire de vie étrange et de pratiques économiques excentriques, alors nous détachons le queer de l'identité sexuelle et nous rapprochons d'une compréhension du 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 »¹⁵⁰.

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. Dans son article « Masculinité et altertemporalité dans *J'apprends l'allemand* de Denis Lachaud », Caron définit :

L'altertemporalité serait ainsi au temps ce que l'altermondialisme est à l'espace : un pur jeu relationnel de singularités qui finit par former un tout jamais totalisable. 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 dans le passé, à sa place dans le temps – sont autant de marques d'une temporalité qui bouleverse la succession – un terme à entendre ici au double sens de séquence et d'héritage puisque l'une comme l'autre ne sont possibles que par la mort, littérale ou symbolique, de ce qui

¹⁵⁰ J. Halberstam (2005), *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, p. 1. Citation originale : « Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification. If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedule, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding 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". »

précède. L'altertemporalité est un temps désordonné, dérangé et dérangeant, jamais identitaire parce que jamais en phase avec lui-même¹⁵¹.

Cette conception relationnelle, singulière et jamais totalisable du temps, qui ne s'aligne pas sur son déploiement linéaire, mais qui procède au contraire à moult 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'avenir¹⁵² », 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 la crise du sida.

Et pourtant le temps queer, même alors qu'il émerge de la crise du sida, 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 enfants. [...] Les sous-cultures queer produisent des temporalités alternatives en permettant à leurs participants 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 mort. Ces nouvelles logiques

¹⁵¹ D. Caron (2008), « Masculinité et altertemporalité [...] », *op. cit.*, p. 184.

¹⁵² *Ibid.*

temporelles, encore, ont émergé de manière plus évidente dans les littératures produites en lien avec l'épidémie du sida¹⁵³.

Il s'agit ainsi d'investir le *queer* non pas 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. 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 de 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 incipit¹⁵⁴.

La Grande Vérole détraque le temps de la fin du XIX^e siècle, l'entraîne dans une altertemporalité désordonnée, voire un temps queer 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 perspective d'avenir, mais de manière corollaire ils déploient aussi des potentialités,

¹⁵³ J. Halberstam, *In a Queer Time and Place*, *op. cit.*, p. 2. Citation originale : « And yet queer time, even as it emerges from the AIDS crisis, 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. [...] Queer subcultures produce alternative temporalities by allowing their participants 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. These new temporal logics, again, have emerged most obviously in the literatures produced in relation to the AIDS epidemic. »

¹⁵⁴ P. Wald Lasowski, *Syphilis*, *op. cit.*, p. 18-19.

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. Dans les chapitres III à VI de cette thèse, il s'agira d'analyser plusieurs façons par lesquelles Huysmans, Guibert et leurs personnages respectifs se désordonnent dans leurs rapports à l'espace-temps, mais aussi comment ils désordonnent l'espace-temps lui-même. Dans son article sur l'altertemporalité, Caron s'appuie sur l'approche historique queer de la critique Carolyn Dinshaw¹⁵⁵ pour affirmer que « le but est d'investir le temps de manière à le déranger, [à] le désordonner, [à] l'altérer dans son principe¹⁵⁶. » 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 passé¹⁵⁷ », en « [substituant] la simultanéité à la séquence et la boucle au déroulement¹⁵⁸ », voire à investir de plain-pied « la coexistence de ces différents modes¹⁵⁹. » 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.

¹⁵⁵ 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.

¹⁵⁶ D. Caron, « Masculinité et altertemporalité dans *J'apprends l'allemand* de Denis Lachaud », *op. cit.* p. 183.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

- **Mourir *queer* : pulsions de mort et relations du mourir**

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 que le *queer* démantèle, dérange et désordonne. Il argumente :

Les hauts et les bas de la fortune politique peuvent refléter le pouls de l’ordre social, mais le fait queer, en contraste, offre une figuration, en dehors et au-delà de ses symptômes politiques, du lieu de la pulsion de mort de l’ordre social : un lieu, certainement, d’abjection exprimée dans le stigmaté, parfois fatal, qui suit une lecture littérale de la figure [...]. Plus radicalement, cela dit, comme je l’argumente ici, le fait queer atteint sa valeur éthique précisément en autant qu’il accède à ce lieu, 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 sociale¹⁶⁰.

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* – tel que l’entendent les critiques Enda McCaffrey et Steven Wilson dans leur article « Death and/as Relationality¹⁶¹ » publié en 2021 –, 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

¹⁶⁰ L. Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, *op. cit.*, p. 3. Citation originale : « The ups and downs of political fortune may measure the social order’s pulse, but queerness, by contrast, figures, outside and beyond its political symptoms, the place of the social order’s death drive: a place, to be sure, of abjection expressed in the stigma, sometimes fatal, that follows from reading the figure literally, [...]. More radically, though, as I argue here, queerness attains its ethical value precisely insofar as it accedes to that place, accepting its figural status as resistance to the viability of the social while insisting on the inextricability of such resistance from every social structure. »

¹⁶¹ Enda McCaffrey et Steven Wilson (2021), « Introduction: Death and/as Relationality », *L’Esprit Créateur* 61, n° 1, p. 1-12.

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.

➤ **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'¹⁶² ». 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 transcendantale du beau¹⁶³ » héritée de Platon –, ou encore sur la question subjective du « goût » qui « s'impose au XVIII^e siècle, avec Kant¹⁶⁴ », l'esthète était un substantif signalant une sensibilité purement sensorielle que la rationalité et l'intellectualisation n'avaient pas encore bridé. Conséquemment, l'esthète est avant tout un *corps sensible* : un être en chair et en os, composé de nerfs, de lymphe et de sang « qui perçoit par les sens », qui ne laisse pas les *a priori* de sa 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 des objets de suspicions que des sujets d'investigations.

¹⁶² Étymologie du terme « esthète » : <https://cnrtl.fr/etymologie/esth%C3%A8te/substantif>. Consulté le 31 août 2021.

¹⁶³ Article « Esthétique » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, et Alain Viala, éd. (2012), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 253.

¹⁶⁴ *Ibid.*

La considération du sensible est loin d'être univoque et linéaire, et encore davantage, peut-être, celle de « l'hypersensible ». En 2017, Evelyne Grossman publie un essai intitulé *Éloge de l'hypersensible*, dans lequel elle définit cette caractéristique en ces termes :

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 douloureuses. Chez de tels individus, chaque sensation ressentie risque à tout instant de virer à la douleur aiguë¹⁶⁵.

La sensibilité 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 hystérique ou de l'artiste efféminé. Grossman écrit :

Cet excès de sensibilité, on l'attribua jadis aux femmes dites hystériques : au XIX^e siècle, tel docteur Briquet évoque ainsi une « hyperesthésie hystérique » ; à la Salpêtrière, Jean-Marie Charcot imagine une « hyperesthésie ovarienne ». Quant aux hommes hypersensibles, ils sont alors réputés appartenir à une espèce singulière et marginale, tolérée comme telle, celle des poètes et des artistes ; on relève bien chez eux certains traits réputés féminins, mais on les tolère, en vertu peut-être de l'adage baudelairien : « Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie. »¹⁶⁶

¹⁶⁵ Evelyne Grossman (2017), *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 7.

¹⁶⁶ *Ibid.* La citation de Baudelaire est tirée de « Fusées », *Journaux intimes* (1887).

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 (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 [...] »¹⁶⁷. » 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 Nietzsche¹⁶⁸ » qui agitent le pathos dans *L'Image survivante* prennent également part au phénomène de l'hypersensibilité, de 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 chez ces écrivains, artistes et créateurs : un outil d'exploration critique du monde. Par là même ils retrouvent la révolution radicale que Nietzsche imprime à la notion de sensibilité lorsqu'il postule que l'affectivité constitue la base de toute pensée¹⁶⁹.

Des Esseintes, même s'il n'est ni un écrivain ni un artiste, cultive sa sensibilité de manière obsessionnelle. Elle est son principal 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

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁸ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 274.

¹⁶⁹ E. Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, *op. cit.*, p. 10.

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)

Cette harmonie sensuelle s'instaurant 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 vertige¹⁷⁰ », où « [l]e soleil s'est noyé dans son sang qui se fige¹⁷¹... ».

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 littérature¹⁷² », 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.

¹⁷⁰ « Harmonie du soir » dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² H. Guibert et D. Eribon, « Hervé Guibert et son double », *op. cit.*

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'érotisme¹⁷³.

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

La thèse explorera les symptômes de survivances à travers les expériences esthétiques et corporelles de Des Esseintes et Guibert, 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 physiques 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 révèlent aptes à se transposer, suivant une

¹⁷³ *Ibid.*

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), il lui vient le 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, non seulement à transformer son émotion en œuvre littéraire ou autre, mais aussi à la décaler de sa source initiale. 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, dans un même geste sensible : « 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). 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 autre part que dans leur 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 esthétiques 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 sensations et leurs 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)

Toute la thèse sera ainsi dédiée à comprendre comment les esthètes des Esseintes et Guibert expérimentent des survivances à travers leurs sens, mais aussi comment ces survivances, par leur mouvance queer, se décalent de leur propre nature tout en transportant les corps qui les ressentent dans des univers extraordinaires où s'entrechoquent moult temporalités.

➤ ***Pas de deux : (re)chorégraphier les sens par la danse des corps***

À la lumière de ces considérations préliminaires sur les survivances queers des esthètes, comment est-il possible d'envisager une méthodologie littéraire pouvant mener une analyse comparative des œuvres huysmansienne et guibertienne, tout en tenant compte de la nature mouvementée, singulière et fugace de leurs expériences réciproques ? Une méthode d'exploration des corps de Des Esseintes et Guibert, et des mondes dans lesquels ils évoluent et se transforment qui ne s'embarrasse pas d'*a priori* épistémologiques, qui ne cherche pas à solutionner, mais à faire émerger et à ressentir, à défaut parfois de les comprendre, les phénomènes *esthétiques* et *sensibles* peuplant les œuvres que sont leurs vies ? Comment enfin penser une méthode d'analyse qui ne plaque pas des concepts théoriques fixes et imperméables sur des textes, mais qui permet d'apprécier leur tremblé, leur ambivalence et leur interpénétration au cœur des mises en scène littéraires ?

À ce stade, la pensée de Warburg devient à nouveau opportune, et plus précisément la « [mise] en œuvre [d']un constant déplacement¹⁷⁴ » des savoirs historiques de l'art qu'il effectua à partir de 1888. Didi-Huberman affirme à juste titre qu'« [u]ne attitude *heuristique* – c'est-à-dire une expérience de pensée non précédée par l'axiome de son résultat – guidait l'incessant travail de [la] recomposition¹⁷⁵ » de Warburg. « Plus qu'un savoir en formation, c'était bien un *savoir en*

¹⁷⁴ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit., p. 36.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

mouvement qui, peu à peu, se constituait à travers le jeu – en apparence erratique – de tous ces déplacements méthodologiques¹⁷⁶. »

Une démultiplication des mises en mouvement des savoirs permettrait ainsi, physique oblige, de les voir sous des angles différents, depuis des points de vue divergents, changeants au gré de leurs déplacements. Ce faisant, c'est ni plus ni moins qu'à une *danse* des savoirs, des objets et des sujets que la méthode mouvementée de Warburg invite. Une méthode qui n'est pas erratique, mais artistique et créatrice, qui exècre la stérile immobilité et qui fuit la dogmatique fixité des *a priori* mort-nés : une méthode queer, pour le dire en un mot.

Le problème de la méthodologie de la thèse est également *situationnel*. Il relève des mouvements de différents points de vue – d'exploration, d'expérimentation, d'analyse, d'énonciation, etc. – que Chambers aborde dans son livre *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, publié en 1985. Chambers affirme : « Pour ce qui est des récits, le langage commun a toujours reconnu la nature contextuelle du sens par le concept de 'point'¹⁷⁷ », ce à quoi il ajoute : « l'importance de l'histoire se détermine moins par son contenu réel que par le 'point' depuis lequel elle est racontée, c'est-à-dire les relations médiées par l'acte de narration¹⁷⁸. » Cependant, ces « points narratifs », à partir desquels le sens est construit et appréhendé, n'ont pas à être fixes et stables. De « points », ils peuvent devenir « lignes de fuite », en écho à l'essai éponyme de Guattari, *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*, publié en 2011. Dans cet essai, Guattari plaide non pas pour une recherche en forme de « points », mais plutôt pour une

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷⁷ R. Chambers (1985), *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 3. Citation originale : « As far as narrative goes, common language has always recognized the contextual nature of meaning through the concept of 'point' [...] »

¹⁷⁸ *Ibid.* Citation originale : « [...] the significance of the story is determined less by its actual content than by the point of its being told, that is, the relationships mediated by the act of narration. »

« recherche sémiotique en rhizome¹⁷⁹ », c'est-à-dire, une recherche dynamisée par le *désir* réciproque des sujets et des objets qui la composent, qui (re)composent le sens à travers leurs mouvements multiples et ramifiés. Si l'objet de la recherche bouge, le sujet qui en traque les vérités se doit de bouger aussi, doit se transporter avec lui, opérer des « transferts » multidirectionnels de qualités avec lui. Guattari soutient :

Seul le désir peut lire le désir. Nous ne saurions donc trop insister sur la nécessité d'un certain *transfert d'énonciation* : le sujet producteur d'une étude doit être « en prise », d'une façon ou d'une autre, sur le mode d'énonciation du sujet concerné par l'étude. Faute d'un certain agencement d'énonciation entre les sujets de la connaissance et les sujets à connaître, une recherche ne peut que se stériliser elle-même ou, pire, prendre sa place parmi les systèmes oppressifs du pouvoir¹⁸⁰.

Dans le propos de Guattari, on entend l'appel de Chambers à une méthode d'« interprétation symptomatologique¹⁸¹ » pour approcher le symptôme. Ainsi, si les survivances relèvent à la fois d'expériences et de (re)performances mouvantes, de symptômes à la fois sporadiques et instables, aussi faut-il adapter son œil, sa sensibilité à cette nature. Didi-Huberman écrit que « [p]our savoir les lucioles, il faut les voir dans le présent de leur survivance : il faut les voir danser vivantes au cœur de la nuit, cette nuit fût-elle balayée par quelques féroces projecteurs¹⁸² ». Les survivances, il en a été question, sont des expériences performatives *dansantes* s'entrechoquant perpétuellement parmi des espaces-temps hétérogènes. Pour tout dire, la survivance « n'est rien d'autre qu'une danse du désir formant communauté¹⁸³ » dans la fuite de la vie, dans la chute du jour, dans l'œuvre de la mort toujours en train de se faire. Aussi faut-il, pour bien lire la danse des survivances, faire

¹⁷⁹ Félix Guattari (2011), *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*, (éd. par Liane Mozère), La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, p. 60.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸¹ R. Chambers, *Untimely Interventions*, *op. cit.*, p. 109. Citation originale : « symptomatological interpretation »

¹⁸² G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 43-44.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 46.

danser son corps et sa pensée avec elles. Oser incorporer les mouvements queers de désordre et de désorientation qu'elles (ré)animent dans les corps et le monde.

Dans cet esprit, il s'agit non pas d'adopter un seul point de vue théorique, mais de bouger en fonction de différentes *mises en mouvement*, une mise en lignes de fuite des points de vue théoriques, narratifs, esthétiques et heuristiques émanant des scènes littéraires de la thèse. Face aux fatalités du monde, qu'il s'agisse de la mort des corps ou des destructions toujours reconduites des régimes autoritaires, voire totalitaires récurrents dans l'Histoire, Didi-Huberman propose de s'inspirer de la démarche de Benjamin, qui n'est pas seulement celle d'un combattant ou d'un résistant, mais d'un *chorégraphe désirant*.

Dans « Le Conteur », son essai sur l'écrivain et journaliste russe Nicolas Leskov publié en 1936, Benjamin soutient que « le cours de l'expérience a chuté¹⁸⁴ », et qu'avec cette chute, « l'art du récit tend à se perdre¹⁸⁵ ». Pour Benjamin cependant, la chute de l'expérience et de l'art de raconter, « phénomène concomitant à l'évolution historique des forces productives¹⁸⁶ », n'est pas strictement nihiliste. Selon le philosophe, « ce mouvement qui, au cours des siècles et de façon tout à fait progressive, a éliminé le récit du domaine de la parole vivante, a en même temps rendu sensible, dans ce qui ainsi disparaissait, une beauté nouvelle¹⁸⁷. » Il s'agit donc, pour ainsi dire, de voir la danse d'une survivance au cœur de la chute, de (re)chorégrapier les mouvements de déclin de façon à faire voir, ressentir et (re)vivre, les beautés qui se métamorphosent à mesure qu'elles disparaissent. Dans cette optique chorégraphique de la catastrophe, cette dynamique dansante de la disparation, Didi-Huberman incite, de manière éloquente, à élever la chute à la dignité : « le

¹⁸⁴ « Le Conteur » dans W. Benjamin (2012 [1936]), *Œuvre. Tome III*, (trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, et Pierre Rusch), Paris, Gallimard, collection Folio Essais, p. 115.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 120.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

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 formes¹⁸⁸. »

Même si la danse n'est pas un motif en apparence central ni dans *À Rebours* ni dans l'œuvre guibertienne, celle-ci occupe tout de même une place importante dans la façon qu'ont les esthètes d'approcher les corps et le monde. En effet, dans *À Rebours*, un passage capital du livre met en scène un des Esseintes obnubilé, à l'instar d'un Hérode fin-de-siècle, devant la danse mythifiante de Salomé, figure biblique transposée par le génie pictural de Gustave Moreau dans un décor au symbolisme syncrétique où plusieurs cultures et espaces-temps s'entrechoquent. Subjugué par ce spectacle pictural mouvant, qui fera d'ailleurs l'objet d'une analyse approfondie dans le troisième chapitre sur les mythographies sexuelles, des Esseintes voit plus qu'un corps danser, il s'enivre de toute une constellation de symboles, d'allégories et de mythes. La danse met en mouvement la vue de Des Esseintes qui s'emporte, se transporte en un disparate de *visions dévoilées* par Salomé, « la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, [...] ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche » (AR, 132). La danse est une façon non seulement de faire bouger les corps, mais aussi de transformer la vue en visions transcendant, par le biais des sensations, les limites du langage parlé ou écrit. La danse est une façon de bouger et de ressentir en s'affranchissant de la narration et de l'explication, en mettant de côté toute velléité d'ordonnancement et de compréhension.

Dans une entrée du *Mausolée des amants*, Guibert raconte une soirée où il est « allé voir danser Lucinda Child au Théâtre des Champs-Élysées » (MA, 68), sur « la musique de Philip Glass, jaillissante, [...] répétitive, infinie, infernale. » (MA, 68). « Assis entre P., et T. et C. » (MA, 68),

¹⁸⁸ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 109.

Guibert parle de la danse comme d'un spectacle qui sort de toute logique narrative, qui laisse au spectateur le soin de construire du sens à partir de ses sensations. Subjugué par Child et en contrepoint de Des Esseintes fasciné par Salomé, Guibert songe :

La danse n'est plus qu'une formule mathématique, un tracé, une trajectoire, un dessin. Le corps une machine, une mécanique, une résistance, un réglage. Et cela révisé l'idée qu'on se fait de la danse, qui propose d'habitude des images, de la beauté, un semblant de narration. Ici, dans ce stade minimal assumé du mouvement, rien à appréhender, rien qui comble : cette danse « dégage ». Elle laisse seul, à évaluer sa propre intelligence, car de cet objet qui tourne en rond, on peut faire tout ce qu'on veut. (MA, 68)

La danse est un art qui se joue de toute tentative de systématisation – à l'exception sans doute du ballet classique qui est extrêmement codifié – et cela peut provoquer chez le spectateur un sentiment d'euphorie, mais aussi d'exaspération, de déroute et de perte de repères. C'est ce qui arrive à C. durant cette représentation de Child. Guibert raconte :

Et dès la fin du premier morceau, C. montre des signes d'énervement. Cette danse, ce système lui tape sur le système. C'est aussi la situation qu'elle ne supporte pas. T. tente de la retenir, de l'apaiser, il lui prend la main. Puis elle part, seule, et cette situation m'est douloureuse, et je sais qu'elle l'est aussi pour T., elle enfle la danse, elle s'y projette. Et ce qui était allégresse, euphorie, apothéose devient un cycle infernal, une torture. (MA, 68)

La danse n'est pas un spectacle à garder à distance de soi, mais plutôt à *enfler* de sa propre sensibilité, un mouvement dans lequel se projeter, pour entrer en collision avec des émotions contradictoires. La danse est un spectacle dans lequel abîmer *tous ses systèmes*, nerveux autant qu'intellectuels. Suivant l'expérience guibertienne, le sujet est devant la danse comme devant le spectacle d'un « sens qui lui échappe » (MA, 68), d'une « rationalisation » (MA, 68) mise en morceaux autant qu'en mouvement.

La thèse aspire à une comparaison de Huysmans et Guibert qui ne craindra pas la défaite du sens au profit d'une création mouvante et mouvementée de sensations. Cela implique non pas de les systématiser chacun de leur côté, mais de les faire bouger ensemble sur une scène où je jouerai le rôle du chorégraphe. La thèse aspire à faire danser sa méthode avec les objets et les sujets qu'elle cherche non pas à épingle sur un tableau de liège, comme autant de papillons morts, mais à continuer de voir danser dans la nuit comme un vol tourmenté de lucioles. D'une manière plus littérale et moins métaphorique, la thèse cherchera à faire danser un *pas de deux* à Huysmans et à Guibert, et plus précisément à des Esseintes et au narrateur guibertien. Dans l'histoire de la danse, « le pas de deux fait généralement référence à la structure fixée par Marius Petipa au XIX^e siècle¹⁸⁹ », laquelle consiste en la succession d'un adage, de variations et d'une coda. L'adage met en scène une « suite de mouvements amples des deux danseurs sur un rythme lent¹⁹⁰ » ; les variations enchaînent avec des « démonstrations techniques réalisées alternativement par les deux danseurs¹⁹¹ » ; tandis que la coda agit en « morceau de bravoure réunissant les deux danseurs sur un rythme rapide¹⁹² ». Dans chacun des quatre chapitres de la thèse, des Esseintes et Guibert seront mis en mouvements, en danse réciproque suivant la structure d'un *pas de deux* queer, expérimental et performatif. Dans le premier temps de chacun des chapitres, les expériences respectives de Des Esseintes et Guibert seront d'abord mesurées à l'aune de mouvements analytiques plus « amples » et généraux, à l'instar d'un adage. Dans un deuxième temps, des analyses propres à Des Esseintes d'une part, et à Guibert d'autre part, seront alternativement menées, comme autant de « variations » permettant d'apprécier les spécificités de leur performativité. Enfin, en clôture de chacun des chapitres, des Esseintes et Guibert feront un dernier

¹⁸⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Pas_de_deux. Consulté le 1er septembre 2021.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

retour ensemble sur scène, pour une ultime « coda » dont émergeront de nouveaux savoirs à leurs sujets. Pour finir, le *pas de deux* entre des Esseintes et Guibert permettra de mieux saisir et de mieux ressentir la danse de leurs survivances dans les chocs de leurs corps, de leurs décors et de leurs espaces-temps. En écho à Didi-Huberman et à Benjamin, ces esthètes hors normes, survivants au-delà de *leur* temps, permettront « à la “beauté nouvelle” d’une chorégraphie, d’une invention de formes¹⁹³ » de se (re)produire pour une nouvelle première fois.

➤ **Problématique principale et plan des quatre chapitres**

À la lumière de ces enjeux théoriques, conceptuels et méthodologiques, la problématique principale de la thèse pourrait être déclinée en trois questions :

- 1) Comment des Esseintes et Guibert, à travers leur sensibilité d’esthètes hors des normes de leur temps, parviennent-ils à *survivre* en transformant leurs expériences de la douleur et du mourir – qu’elles soient d’étiologie syphilitique, névrotique, sidéenne ou fantasmatique –, par des mises en scène performatives leur permettant d’ouvrir les portes d’une multitude queer d’autres possibles, à la fois sexuels, corporels et spatiotemporels ?
- 2) De quelles manières ces deux esthètes, en ce qu’ils habitent leurs corps et perçoivent les décors qui les entourent à travers leurs *sens*, leur *(hyper)sensibilité artistique*, donnent-ils ensemble à repenser les survivances comme des expériences queers de différents *symptômes esthétiques* ? Comment ces symptômes esthétiques puisent-ils leur puissance performative du choc de sensations et de spatiotemporalités hétérogènes, de rencontres fortuites, furtives et dialectiques entre l’Autrefois et le Maintenant, agissant dans les corps

¹⁹³ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 109.

et dans les décors comme autant de « fulgurations figuratives¹⁹⁴ » singulières, symboliques et mythographiques ?

- 3) Comment des Esseintes et Guibert, en dansant ensemble un *pas de deux* queer défiant leur cristallisation contextuelle et l'avancée linéaire du temps, *transposent*-ils leurs expériences dans les contrepoints anachroniques et inactuels de leurs fins de siècles respectives ? Ce faisant, dans quelle (dé)mesure leurs expériences esthétiques permettent-elles de penser des espaces-temps autres où passé, présent, futur, fantasmes et fiction s'entrechoquent, mettant en lumière des phénomènes de survivances non pas à rationaliser, mais à ressentir ? Enfin, de quelle façon un *pas de deux* queer expérimental et performatif entre des Esseintes et Guibert permet-il de ne pas les garder « à distance » dans une analyse objective et positiviste, mais plutôt de se joindre à leur danse, à la (re)mise *en mouvement* de leurs corps et de leurs pensées ayant « pour fin non la connaissance, mais, sans séparer les opérations, la vie, son *extrême*, en un mot l'expérience elle-même, *Dionysos philosophos*¹⁹⁵ » ?

Afin d'explorer ces trois questions – vastes, complexes et virtuellement impossibles à épuiser – la thèse se développera en quatre chapitres qui ne chercheront pas à plaquer par déduction les concepts théoriques précédents sur les textes, mais plutôt à les faire émerger intuitivement et inductivement de ces derniers, par des analyses parfois spécifiques, d'autres fois comparatives, des œuvres de Huysmans et de Guibert. Il s'agira aussi de se mouvoir au cœur des ambivalences identitaires entre les auteurs et leurs alter ego respectifs, à être sensible aux mouvements souvent confondants entre eux.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁵ Georges Bataille (1994 [1943]), *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, collection Tel, p. 39.

- **Chapitre III : Origines, hystéries et mythographies sexuelles**

Ce chapitre mettra d'abord en tension les fins du XIX^e siècle et du XX^e siècle, et le tourbillon de mythes ayant 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 aux théories de la performativité du genre, ce chapitre montrera ensuite comment différents processus d'« hystérisation » et d'effémination, combinés à l'« hypersensibilité », brouillent la « masculinité » de Des Esseintes et de Guibert. Comment les esthètes expérimentent-ils diverses infiltrations du « féminin », mais aussi du « singulier » et du « pluriel », lesquelles rendent leurs (dés)identités sexuelles respectives toujours plus queers, ambivalentes et polymorphes ? Peut-on penser l'hystérisation et l'effémination des corps de Des Esseintes et Guibert comme un moteur queer, expérimental et performatif de mise en scène de l'Autre en soi ?

Ce chapitre rendra ensuite explicite comment les expériences 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 confirmé dans *À l'Ami*. Ainsi, le chapitre mettra en lumière comment 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.

- **Chapitre IV : Pas de deux entre les corps queers de Des Esseintes et Guibert**

Dans ce quatrième chapitre, les corps de Des Esseintes et de Guibert seront analysés, afin de mettre en lumière comment ils transgressent et dépassent différentes « normes » à la fois anatomiques, physiologiques et neurologiques. Chemin faisant, le caractère synesthésique et démiurgique de la névrose de Des Esseintes émergera, en tension critique avec les différents diagnostics dont on tenta en vain de l'affubler – hystérique, névrotique, syphilitique, etc. – tandis que le caractère théâtral du « corps-laboratoire » de Guibert permettra d'inscrire ces différents

processus de « paroxysme » et de « détérioration » dans une démarche de *technique (re)créatrice* de soi.

Les dérives et les déviances queers de Des Esseintes et de Guibert ne seront pas cantonnées dans une approche médicoscientifique des corps, mais se déploieront 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. Pour ce faire, l'arrachage brutal de la dent pourrie de Des Esseintes sera comparé à la fibroscopie cauchemardesque subie par Guibert dans *Le Protocole compassionnel*.

- **Chapitre V : Décors et fenêtres hétérotopiques : théâtres de survivances queers**

Ce cinquième chapitre s'inspirera du court essai de Michel Foucault intitulé *Les Hétérotopies*, où le philosophe se 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 vivons¹⁹⁶. » Selon Foucault, les hétérotopies sont des « espaces absolument autres¹⁹⁷ », de « formes extraordinairement variées¹⁹⁸ » qui, grâce à leurs diverses « régions de passage¹⁹⁹ », permettraient d'accéder à une multitude d'autres espaces.

Ce concept foucauldien servira de fondement analytique aux *décors* – hors du temps ? queers ? – dans lesquels les corps hors normes de Des Esseintes et 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

¹⁹⁶ M. Foucault (2012), *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies* (éd. par Daniel Defert), Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, p. 25.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, 24.

humaine » (AR, 77), de même que l'Hôpital Claude-Bernard où Guibert est contraint de se rendre pour des prises de sang.

Ce cinquième chapitre sur les décors explorera ensuite sur le motif poétique des « fenêtres », tel que conçu par Baudelaire et Mallarmé dans leurs poèmes tous deux intitulés « Les Fenêtres », et sur le regard que des Esseintes et Guibert portent sur celles qui les entourent. 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 Bécélère pour traiter son infection au cytomégalovirus, trouvera 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 fenêtres poétiques permettront 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.

- **Conclusion : Et si mourir était un art queer ?**

Enfin, le dernier chapitre de la thèse explorera comment les expériences esthétiques de Des Esseintes et 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 s'agira de transposer l'expérience corporelle du mourir dans le *devenir-iconique* qu'elle implique aussi. Ce chapitre adoptera une perspective résolument esthétique – entrelacée de manière complexe et délicate avec les perspectives éthiques sur la mort – et cherchera à comprendre

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*.

Ce chapitre permettra d’ouvrir la fin de la thèse à la nécessité de « trouver de la beauté aux malades, aux mourants » (PC, 134), démarche vitale 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 pas de deux.

Chapitre III : Origines, hystéries et mythographies sexuelles

- « Fin de siècle, fin de sexe²⁰⁰ » : brouillage sexuel et spatiotemporel
- Vers le point d'ébullition d'une part (sexuelle) maudite

Dans *Sexual Anarchy*, Showalter explique pourquoi les deux dernières décennies du XIX^e siècle anglais, soit 1880 et 1890, ont été qualifiées de « décennies d'anarchie sexuelle » :

Les années 1880 et 1890, dans les mots du romancier George Gissing²⁰¹, étaient les décennies de « l'anarchie sexuelle », alors que les lois qui gouvernaient l'identité et le comportement sexuels semblaient s'effondrer. Comme le note Karl Miller²⁰², « 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 nations »²⁰³.

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

²⁰⁰ Citation communément attribuée à l'écrivain décadent Jean Lorrain (1855-1906), mais dont la source est inconnue.

²⁰¹ 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/>

²⁰² Critique littéraire britannique. Citation tirée de Karl Miller (1985), *Doubles : Studies in Literary History*, London ; New York; Toronto, Oxford University Press, p. 209.

²⁰³ E. Showalter, *Sexual Anarchy... op. cit.*, p. 3. Citation originale : « The 1880s and the 1890s, in the words of the novelist George Gissing, were decades of "sexual anarchy", when the laws that governed sexual identity and behavior seemed to be breaking down. As Karl Miller notes, "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". »

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 ont changé le discours sur la sexualité, le corps et la maladie²⁰⁴ ». La critique tisse également un lien entre cette remise en question discursive du corps malade par l'épidémie de syphilis, à la fin du XIX^e siècle, et 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 de 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 affecté²⁰⁵ » –, 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 à cause de son militantisme croissant et de 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

²⁰⁴ *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. »

²⁰⁵ Gustave Flaubert (2008 [1911]), *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Librio, p. 72.

contemporaines qu'inactuelles, l'homosexualité et le *queer* ne 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 ?*, Bersani écrit au sujet des survivances – anachroniques ? intemporelles ? – de la culture gaie, lesbienne et par extension, queer :

L'intérêt actuel pour la culture gaie et lesbienne a coïncidé avec un sentiment de communauté gaie et lesbienne nouveau, ou renouvelé, qui était précipité ou renforcé par un événement spécifique de crise, tel que Stonewall ou le sida. Cela soulève des questions intéressantes et difficiles. La communauté qui est 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 visible ?²⁰⁶

Suivant la réflexion de Bersani, on pourrait se demander si le *queer*, de manière corollaire, pourrait relever d'un instant où le singulier, qui palpait *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

²⁰⁶ « Is There a Gay Art » dans L. Bersani (2010), *Is the Rectum a Grave?: And Other Essays*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 31. Citation originale : « The current interest in gay and lesbian culture coincided with a new, or renewed, sense of a gay and lesbian community, one that was precipitated, or strengthened, by a specific event of crisis, such as Stonewall or AIDS. This raises interesting and difficult questions. 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? »

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 « déviances » du droit chemin naturel et civil, mettant en danger l'intégrité du corps biologique, social et national. L'Homosexuel et la Nouvelle Femme 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 vers son futur procréateur. Pour réfléchir à cet enjeu de mise en péril du futur par l'homosexualité, Edelman crée un néologisme, le « *sinthomosexuality* ²⁰⁷ » – 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 :

La *sinthomosexualité*, donc, 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 sexuelle. Méprisant la réification qui transforme le sujet sexué en monolithe, en identité pétrifiée, dans un effort d'échapper à l'impossibilité, au Réel, de la différence sexuelle, la *sinthomosexualité* brise les structures mortifiantes qui nous donnent à nous-mêmes en tant que « soi », et le fait avec toute la force du Réel que de telles formes doivent échouer pour signifier²⁰⁸.

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

²⁰⁷ L. Edelman, *No Future... op. cit.*, p. 74.

²⁰⁸ *Ibid.* Citation originale : « *Sinthomosexuality*, then, 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. Scorning the reification that turns the sexed subject into a monolith, a petrified identity, in an effort to evade the impossibility, the Real, of sexual difference, *sinthomosexuality* breaks down the mortifying structures that give us ourselves as selves and does so with all the force of the Real that such forms must fail to signify. »

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.

Ces mouvements symptomatiques homosexuels, féministes et queers ne performant certes pas sans heurts, et attisent des processus phobiques à toutes les époques. En effet, tant à la fin du XIX^e siècle 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 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, elles aussi largement homophobes, déployées durant la crise du sida en Occident. Caron précise sa position critique ainsi :

Plus spécifiquement, je suggère que la construction de l’homosexualité masculine de la fin du dix-neuvième siècle offrait les cadres conceptuel et rhétorique au sein desquels les discours et contre-discours du sida ont été produits et disséminés dans la culture française contemporaine²⁰⁹.

²⁰⁹ D. Caron, *AIDS in French culture*, *op. cit.*, p. 4. Citation originale : « More specifically, I contend 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. »

Face aux menaces contaminantes et contagieuses que les homosexuels, les « Nouvelles Femmes²¹⁰ » 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 :

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 ; d’où le mythe des immigrants porteurs de maladies qui a hanté les pays occidentaux (principalement) menacés par la « zone de contact », que Mary Louise Pratt a défini comme « les espaces où les cultures se rencontrent, se confrontent et sont aux prises les unes avec les autres, souvent dans des contextes de pouvoir fortement asymétrique »²¹¹.

Wilson argumente aussi : « L’idée de frontières est fondamentale dans la représentation et la compréhension de la maladie²¹². » Cela tient principalement au fait que le dépassement et la dissolution des frontières concourent à l’enchevêtrement des langages *sur* la maladie avec les langages *de* la maladie, voire du langage maladif érigeant dès lors la contagion au statut de

²¹⁰ E. Showalter, *Sexual Anarchy*, *op. cit.*, p. 3. Citation originale : « New Women »

²¹¹ S. Wilson, *The Language of Disease*, *op. cit.*, p. 15. La citation de Mary Louise Pratt provient de « Arts of the Contact Zone » dans *Profession* (1991), 34. 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; hence the myth of disease carrying immigrants that has haunted (mostly) Western countries threatened by the “contact zone”, which Mary Louise Pratt has defined as those “spaces where cultures meet, clash and grapple with each other often in contexts of highly asymmetrical power”. »

²¹² *Ibid.* Citation originale : « The idea of borders is fundamental to representation and understanding of disease. »

« principe relationnel²¹³ » 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 naturaliste²¹⁴, Wilson en vient à identifier différents « tropes de porosité²¹⁵ », créant des mouvements signifiants trouvant « leur point d'intersection dans le langage des frontières violées²¹⁶ ». Pour Wilson, la brèche dans les frontières à la fois corporelles et langagières, en contexte syphilitique, agit comme une zone de contact analysée par Pratt où les discours et les cultures s'entrechoquent, comme un « point d'intersection symbolique²¹⁷ » 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 « points d'intersection symbolique » d'où émergent différentes façons d'approcher et de parler de l'expérience malade. Dans son essai aux accents romanesques *La Vie blessée : Sida, l'ère du soupçon*, publié en 1989, le journaliste, critique littéraire et écrivain Hugo Marsan parle lui aussi du sida comme de « la maladie des frontières²¹⁸ ». Selon Marsan, faisant écho à Wilson, le sida est une maladie mettant 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 :

²¹³ *Ibid.*, p. 16. Citation originale : « relational principle ».

²¹⁴ 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.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 48. Citation originale : « trope of porosity ».

²¹⁶ *Ibid.* Citation originale : « their point of intersection in the language of violated borders ».

²¹⁷ *Ibid.*, p. 52. Citation originale : « symbolic point of intersection ».

²¹⁸ Hugo Marsan (1989), *La Vie blessée : Sida, l'ère du soupçon*, Paris, M. Sell, p. 46.

Le sida est révélateur du peu d'intérêt que notre société porte à ceux qui ébranlent ses évidences, à ceux qui n'entrent pas dans les catégories sociales majoritaires. Le sida est surtout révélateur des frontières étanches qui séparent les individus solitaires ou regroupés en minorités spécifiques. [...] C'est avouer que pour l'ensemble des individus, le sida, aussi effrayant soit-il, reste le mal de l'autre, la malédiction de l'étranger²¹⁹.

En qualifiant le sida de « mal de l'autre », de « malédiction de l'étranger », 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 Africains²²⁰ –, 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 de 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 colonisation²²¹ ». Selon le critique, la dégénérescence dont l'Autre est à la fois la cause et la conséquence entraîne le « corps de l'état-nation bourgeois²²² » 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

²¹⁹ *Ibid.*, p. 46-47.

²²⁰ On parlera communément du sida comme de la « maladie des 4 h » : homosexuels, Haïtiens, hémophiles, héroïnomanes.

²²¹ 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. »

²²² *Ibid.* Citation originale : « bourgeois-nation-as-body ».

menace qui planait non pas au-delà des frontières nationales ou culturelles, mais bien au sein même de la nation elle-même, puisqu'elle est son côté sombre co-constitutif²²³.»

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 publiée en 1949, *La Part maudite*, Georges Bataille peine à circonscrire la portée sémantique, philosophique et conceptuelle de son titre, en ce qu'il réfère à cette énergie à la fois excessive et excédante du corps social. En écho à la citation du poète préromantique anglais William Blake en exergue de son essai – « Exubérance, c'est Beauté²²⁴ » – Bataille écrit :

Il est certes dangereux, prolongeant la recherche glacée des sciences, d'en venir au point où son objet ne laisse plus indifférent, où il est au contraire ce qui embrase. En effet l'ébullition que j'envisage, qui anime le globe, est aussi mon ébullition. Ainsi cet objet de ma recherche ne peut-il être distingué du sujet lui-même, mais je dois être plus précis : *du sujet à son point d'ébullition*²²⁵.

Si l'on transpose la réflexion de Bataille aux contextes pandémiques des fins du XIX^e siècle 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

²²³ *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. »

²²⁴ 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.

²²⁵ G. Bataille (2014 [1949], *La Part maudite*, (éd. par Jean Piel), Paris, Les Éditions de Minuit, p. 20. 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 idéale 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.

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 le 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 indifférents²²⁶ ». Ces modulations de l'intensité subjective seraient ainsi 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 que psychique.

- **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 survivances mythiques ressurgissant d'une crise à l'autre. Selon Wald Lasowski :

Le Siècle de la Science et du Progrès se trouve confronté à la toute-puissance d'une maladie folle, baroque, incontrôlée. Passant outre les régimes et les classes, le mal vénérien est un défi à la raison ; le fiel de son ironie 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 Dieu²²⁷.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ P. Wald Lasowski, *Syphilis, op. cit.*, p. 156-157.

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. Dans son article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » publié en 1984, le critique Philippe Selliers affirme :

En rappelant le temps fabuleux des commencements, [le mythe] explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes. Placé hors du temps ordinaire, le mythe se distingue de la saga, où se décèle un ancrage historique²²⁸.

Au regard de cette fonction du mythe trouvant sa source dans les origines des récits, dans l'explication de la fondation, mais aussi de la damnation d'un groupe d'individus, il devient possible de tisser des liens culturels anachroniques, mais non moins bien 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 la porosité » non seulement des frontières corporelles, discursives, sociales et géographiques, mais également *temporelles*. Une mouvance de survivance mythique s'agite à la fois dans et entre les deux crises.

Spoiden abonde dans ce sens lorsqu'il écrit :

[...] le sida est défini par le monde médical comme une épidémie, une pandémie même si l'on tient à respecter strictement le jargon médical, qui transporte mentalement notre époque 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 révolus. En cela, le sida s'inscrit en faux dans un champ médical défini depuis un siècle par le paradigme pasteurien d'une médecine positive et triomphaliste²²⁹.

²²⁸ Philippe Sellier (1984), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature* 55, n° 3, p. 113.

²²⁹ S. Spoiden, *La littérature et le sida*, *op. cit.*, p. 34.

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.

Showalter analyse à juste titre :

Les mythes et les métaphores ne peuvent être séparées 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 ils sont constitutifs des expériences elles-mêmes²³⁰.

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, 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

²³⁰ 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. »

différence sexuelle est le symptôme que l'Empire court à son déclin. Il soutient dans le chapitre « Scientia Sexualis » de son *Histoire de la sexualité*, 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 publique ; elle prétendait assurer la vigueur physique et la propreté morale du corps social ; elle promettait d'éliminer les titulaires de tares, les dégénérés et les populations abâtardies²³¹.

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.

Suivant le psychiatre Jacques Hochmann, la « théorie de la dégénérescence » aurait été forgée au XIX^e siècle par le psychiatre autrichien Bénédict 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 anglais²³² ». Plus qu'une déviation abstraite, la dégénérescence serait, selon Morel, un « principe maladif ²³³ » marquant les corps d'un polymorphisme et d'une dysharmonie *visibles* qui en sont les caractéristiques esthétiques types. Qui plus est, le terme de

²³¹ « Scientia Sexualis » dans M. Foucault (2016 [1976]), *La Volonté de savoir : Histoire de la sexualité 1*, Paris, Gallimard, collection Tel, p. 73.

²³² Jacques Hochmann (2018), *Théories de la dégénérescence : d'un mythe psychiatrique au déclinisme contemporain*, Paris, Éditions Odile Jacob, p. 78.

²³³ *Ibid.*

« 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 contrenature des êtres sexués. Sur le plan visuel, l'apparence des corps dégénérés « est caractérisée par des stigmates (c'est Magnan²³⁴ qui impose le mot) à la fois physiques et mentaux²³⁵ », lesquels seraient « tous de l'ordre d'une irrégularité²³⁶ ». Suivant 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, en traquant plutôt qu'en soignant 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 générations²³⁷. » 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 inquisiteurs 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

²³⁴ 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) : 480-81.

²³⁵ J. Hochmann, *Théories de la dégénérescence*, op. cit., p. 129.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ « Scientia Sexualis » dans M. Foucault, *La volonté de savoir*, op. cit., p. 73.

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 de Jean Lorrain, donnant son titre à la section, 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**

Dans le sillon de 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. Selon Showalter, la fin du XIX^e siècle est également une période forte de crises identitaires non seulement pour les femmes, mais également pour les hommes et leur identité masculine. Elle souligne :

Il est important de garder en tête que la masculinité n'est pas plus naturelle, transparente et non-problématique que la « féminité ». Elle aussi est un rôle construit socialement, défini dans des circonstances culturelles et historiques, et la fin de siècle a aussi été marquée par une crise de l'identité des hommes²³⁸.

Dans cette section, le vacillement de l'identité masculine de Des Esseintes et de Guibert sera 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. Il sera aussi

²³⁸ E. Showalter, *Sexual Anarchy*, *op. cit.*, p. 8. Citation originale : « It is important to keep in mind that masculinity is no more natural, transparent, and unproblematic than "femininity." It, too, is a socially constructed role, defined within particular cultural and historical circumstances, and the fin de siècle also marked a crisis of identity of men. »

question des expérimentations et des performativités de leur « hystérie », concept chargé et complexe qui ne sera pas exploré de manière déductive seulement à partir de Freud, mais de manière inductive à partir de ses mises en scène littéraires. Ce faisant, des liens seront tissés entre les expériences de Des Esseintes et de Guibert, et l'acmé de l'École – théâtrale ? – de l'Hôpital de la Pitié-Salpêtrière, tel que dirigé par 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 lympe 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’apparition²³⁹ » qui « interrompt le cours normal des choses²⁴⁰ », avec d’autre part le « paradoxe temporel²⁴¹ », à comprendre comme l’éruption anachronique d’un « symptôme-temps [qui] interrompt le cours de l’histoire chronologique²⁴² ». Ainsi, 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. 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

²³⁹ G. Didi-Huberman (2014), *Devant le temps : histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 39.

²⁴⁰ *Ibid.*, 40.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, 41.

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'âgé de trente ans, Des Esseintes est loin d'incorporer le portrait type de l'homme adulte sain, viril et puissant du siècle finissant. À contrecourant des stéréotypes de son sexe et de son âge, la sensibilité de Des Esseintes 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 va se *décoordonnant* – 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 allant se généralisant menace d'*impuissance* et donc, à terme, de clouer 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 en termes d'inversion des genres, se caractérise par une temporalité elle aussi inverse. Morbide parce que stérile, archaïque dans son incapacité à assumer la maturité développementale qu'est l'hétérosexualité, l'homosexuel est essentiellement une figure du passé. Comme la figure du juif en attente d'émancipation, celle de l'homosexuel incarne le vieux modèle tribal abandonné par l'Homme des Lumières. Tout le discours sur la dégénérescence, si proéminent dans la seconde moitié du XIX^e siècle européen et en particulier français, n'a d'autre but que d'inscrire les nouvelles formes de déviance sociale dans un mouvement inverse à celui de la modernité. L'inverti est la figure charnière de ce discours. Son regard est tout entier tourné vers le passé²⁴³.

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, dans son essai, que « [c]ette dysharmonie, ce déséquilibre global, et leur transmission transgénérationnelle aboutissant à terme à la stérilité, signent la dégénérescence²⁴⁴ ». 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

²⁴³ D. Caron, « Masculinité et altertemporalité [...] », *op. cit.*, p. 181-182.

²⁴⁴ J. Hochmann, *Théories de la dégénérescence*, *op. cit.*, p. 129.

ruine²⁴⁵ ». 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 chaos. Suivant 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

²⁴⁵ « [...] 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.

femme survivant dans sa vision, allant 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 essentielle²⁴⁶. » 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,

²⁴⁶ J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 104.

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 qui les bouleversent 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 Rops²⁴⁷, quitte à l'incarner parfois dans un personnage de femme devenue mythique²⁴⁸ », le *devenir-féminin* et le *devenir-vérolé* de Des Esseintes, quant à lui, est polymorphe, et surtout 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,

²⁴⁷ Sur l'œuvre duquel Huysmans disserte dans deux courts essais sur la peinture, l'éponyme *Félicien Rops* de même que *Le Monstre*.

²⁴⁸ J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 104.

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 inopinément²⁴⁹. »

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, démoli 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.

²⁴⁹ J. Hochmann, *Théories de la dégénérescence*, op. cit., p. 120.

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 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 théorie²⁵⁰...

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 empêchent 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

²⁵⁰ H. Guibert (2011 [1981]), *L’Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, p. 89.

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.

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, que le narrateur Guibert 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 existence²⁵¹ » (ici sexuelle), mais elle réfère aussi à la période durant laquelle un tuberculeux réagit pour la première fois à la substance tuberculique qui confirmera son diagnostic et, par extension dans bien des cas, son arrêt de mort²⁵².

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 lchette pour le pousser à l’intérieur » (PC, 67), avec son changement radical d’identité et d’orientation sexuelles, en plus de sa réactivité allant s’exacerbant face aux assauts non pas bactériens de la tuberculose – fléau antique dont la nosologie est née au XIX^e siècle – mais des assauts 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 processus de détérioration du sida, celui-là résonnant des échos antiques, dix-neuviémistes et fatals de la tuberculose.

²⁵¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/cuti>. Consulté le 30 mai 2021.

²⁵² 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.

La désorientation sexuelle guibertienne devient ainsi 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 queer, 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 queer et 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 jaillirent de toutes parts, s'élançèrent 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. Le désir de Des Esseintes 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 essentielle²⁵³ », comme l'analysait à juste titre Cabanès. La 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 s'ouvrant successivement, voire se télescopant 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 ils en sont 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

²⁵³ J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p.104.

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 en même temps le rapport de force entre l'écrivain et son objet, son compagnon livresque se métamorphosant 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 dans 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 cependant 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 « réinjections²⁵⁴ », 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,

²⁵⁴ 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), Series Faux Titre, Volume 231. Leyde, Éditions Brill.

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 travers les scénarios les plus intenable 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 va se propageant 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 soi²⁵⁵ », 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 un réseau rhizomatique essaimant ses tentacules, démultipliant les routes tortueuses sur lesquelles l'écriture s'égare. En effet, dans *À l'Ami*, l'écriture guibertienne

²⁵⁵ Thomas Bernhard (1989), *Perturbation*, Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, p. 212.

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'égarera dans de multiples *devenirs-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 maladifs, 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* ». Showalter rapporte :

En Angleterre, les psychiatres ont identifié une nouvelle sorte d'homme neurotique, le « *borderliner* » (celui qui est à la frontière). Le texte médical célèbre d'Andrew Wynter, *The Borderlands of Insanity* (1877; « Les terres frontalières de la folie »), décrivait la dégénérescence 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 »²⁵⁶.

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

²⁵⁶ E. Showalter, *Sexual Anarchy, op. cit.*, p. 11. Citation originale : « In England, psychiatrists identified a new kind of male neurotic, the "borderliner." Andrew Wynter's popular medical text, *The Borderlands of Insanity* (1877), described the potential degeneration of borderline men in "Mazeland," "Dazeland," and "Driftland," whose minds felt the lack of "directing" or "controlling power". »

« 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 *queer*, 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 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 », publié en 1993 dans l'ouvrage collectif *Hysteria beyond Freud*, Showalter mobilise Foucault pour expliquer :

Foucault suggère que l'hystérie était une étiquette apposée sur la sexualité féminine par des médecins masculins. Plutôt que de voir l'hystérie comme une solution aux doubles contraintes et dilemmes des femmes fin-de-siècle, Foucault décrit « l'hystérisation du corps des femmes » comme l'une des caractéristiques cruciales du pouvoir psychiatrique et médical²⁵⁷.

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 époque²⁵⁸. 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

²⁵⁷ E. Showalter, « Hysteria, Feminism, and Gender » dans Sander L Gilman, éd., *Hysteria beyond Freud* (Berkeley: Univ. of California Press, 1993), 303. Citation originale : « Foucault suggests that hysteria was a label bestowed on female sexuality by mal physicians. Rather than seeing hysteria as a solution to the double binds and dilemmas of fin-de-siècle women, Foucault describes the “hysterization of women’s bodies” as one of the crucial features of psychiatric and medical power. »

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 304.

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 ce « paradoxe d'atrocité » au cœur de l'histoire de l'hystérie, à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière durant les années 1880, transformé en véritable théâtre de crises d'hystérie féminine. Le philosophe précise son entreprise heuristique en ces termes :

J'interroge ce paradoxe d'atrocité : l'hystérie fut, à tous moments de son histoire, une douleur mise en contrainte d'être inventée, comme spectacle et comme image ; elle allait jusqu'à s'inventer elle-même (sa contrainte était son essence) lorsque faiblissait le talent des fabricateurs patentés de l'Hystérie. Une invention : un *événement* des signifiants. Mais dans l'événement même des douleurs, des trop évidentes douleurs hystériques, je voudrai parler du sens de leur *extrême visibilité*²⁵⁹.

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. Suivant 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 symptômes²⁶⁰. » 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'Art²⁶¹. » Il s'agit là d'un fait historique connu, à savoir qu'un public d'écrivains

²⁵⁹ G. Didi-Huberman (1982), *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* Paris, Macula, p. 19.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

²⁶¹ *Ibid.*

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 abordé en introduction.

L'hôpital de la Pitié-Salpêtrière devient, sous la gouverne de Charcot, une sorte de « *Citta dolorosa*²⁶² », voire un véritable « Versailles de la douleur²⁶³ ». 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 *matériel*²⁶⁴ ». Charcot transforme l'hôpital en un « *musée pathologique vivant*²⁶⁵ » 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 humaines²⁶⁶ ».

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

²⁶² *Ibid.*, p. 33

²⁶³ *Ibid.* Voir à ce sujet Jules Claretie (20 septembre 1903), « Charcot le consolateur », *Annales politiques et littéraires*, n° 1056, p. 179-180.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

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 écrit, dans son article « Panorama historique des définitions de l'hystérie », publié en 2015 :

On connaît les mots célèbres [du psychiatre français Ernest-Charles] Lasègue (1878) : « 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 variétés »²⁶⁷.

À l'instar de la syphilis, et un siècle plus tard du sida, les spectacles de l'hystérie à la Salpêtrière émergent 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 précisément des « affections de la matrice²⁶⁸ » 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 », publié en 1984, le psychiatre et historien de la médecine Étienne Trillat écrit, en tissant un lien entre les conceptions hippocratique et freudienne de l'hystérie :

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 adulte. Et dès lors, la théorie sexuelle de l'hystérie prend un nouveau départ... La théorie sexuelle et même métaphoriquement, la théorie utérine. C'est qu'en effet, le trauma sexuel s'invagine en quelque sorte dans le corps de l'hystérique. Il est bien à l'intérieur du corps, mais reste une inclusion, un isolât, complètement indépendant de l'économie générale de l'organisme. À l'abri du temps et de l'histoire vécue, protégé ainsi de l'oubli, il va

²⁶⁷ Nicolas Brémaud (2015), « Panorama historique des définitions de l'hystérie », *L'Information psychiatrique* Volume 91, n° 6, p. 486.

²⁶⁸ Étymologie latine de « hystérique » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/hyst%C3%A9rique>. Consulté le 24 janvier 2021.

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'Hippocrate²⁶⁹.

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 définitive²⁷⁰ » – 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 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

²⁶⁹ Étienne Trillat (1984), « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie », *Histoire, économie & société* 3, n° 4, p. 533.

²⁷⁰ Claude Bernard (1865), *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Baillière, p. 6.

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 sorte²⁷¹.

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, et ce, peut-être, 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 de

²⁷¹ <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. »

l'éditeur », 119). Véritable « évocation du corps, en tant que lieu d'accueil du plaisir et de la douleur²⁷² », 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 pourrai plus écrire comme avant. Ces textes me modifiaient comme écrivain. (MP, 121 ; « Quatrième de couverture de l'édition de 1991 »)²⁷³.

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 se lit comme 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

²⁷² 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.

²⁷³ 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.

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. Ses premières lignes se lisent ainsi :

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 cul²⁷⁴.
(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 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, et dont les souffrances et les 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 *devenirs* transfiguratifs du corps, dans le but de les « offrir en exhibition », de former une communauté avec un public. Guibert établit les principes qui guideront

²⁷⁴ H. Guibert (2009 [1977]), *La Mort propagande*, Paris, Gallimard, collection L'Arbalète, p. 7.

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 communauté²⁷⁵ ». 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 en scène de la vie. Selon Bataille, « on n'atteint des états d'extase ou de ravissement qu'en *dramatisant* l'existence en général²⁷⁶ », 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 palpitaient 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. Guibert ne survit pas en dédramatisant ses maux, au

²⁷⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 22.

²⁷⁶ *Ibid.*

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, [...]»²⁷⁷. » 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 voûte 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 précise sa perspective heuristique :

Je tente, au fond, de rouvrir cette question : qu'aura pu signifier le mot « spectacle » dans l'expression « *spectacle de la douleur* » ? C'est une infernale question, je crois, aiguë, stridente, intimement.

Ainsi, comment dans notre approche des œuvres, des images, un rapport à la douleur, quelle pourrait être la forme, la temporalité de sa venue, ou de sa revenance, et cela par-devant et par-dedans nous-mêmes, notre regard ? Et c'est aussi la question : par quel biais une douleur vraie nous fait-elle accéder, cois, et quand même à la question des formes, des signifiants ?

Je n'aurai pu finalement que nommer *douleur* cet événement, l'hystérie. Et dans le passage même de son terrible attrait (et c'est là que s'ouvrait d'abord la question)²⁷⁸.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁷⁸ G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, *op. cit.*, p. 19.

La dramatisation hystérique de la douleur deviendrait ainsi un moyen 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 – fusse pour le pire – Bataille fait 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. Bataille dit : « 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 contestation²⁷⁹. »

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 siècle où elle devient vecteur de spectacles contestataires et

²⁷⁹ Bataille, *L'Expérience intérieure*, 24.

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 foucauldienne du sida, que dramatise pour ainsi dire Guibert dans *À l'Ami* par le personnage de Muzil. Dans 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 »
280.

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

²⁸⁰ Emily Apter (1993), « Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of "Sida" in France » dans Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier, éd., *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". »

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.

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 révolusion, 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 révolusion (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 publié en 1994, intitulé *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 culte²⁸¹ », 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 siècle²⁸² ». 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 alternatif », un espace où la cruauté de la vie se transforme en érotisme artistique et spectaculaire. Beizer écrit :

[Les poètes surréalistes] ont sans doute trouvé, dans les murmures aphasiques et les cris inarticulés de l'hystérique une délivrance de la syntaxe, une subversion des codes sociaux et culturels, une poétique transgressive, alors qu'ils découvraient, dans les postures et convulsions soigneusement photographiées du corps hystérique généralement féminin, un théâtre alternatif, un art érotique vivant²⁸³.

Dans une performativité confondant désir et douleur, fascination et révolulsion, 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 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

²⁸¹ Janet L Beizer (1994), *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, p. 2. Citation originale : « cult figure ».

²⁸² *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/Revolutionsurrealiste11.pdf>.

²⁸³ *Ibid.* Citation originale : « They doubtless found in the hysteric's aphasical murmurings and inarticulate cries a delivery from syntax, a subversion of social and cultural codes, a transgressive poetics, as they discovered in the well-photographed postures and convulsions of the generally female hysterical body an alternative theater, a living erotic art. »

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, 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**

- **Performativité symptomatique et mythique dans la littérature de la syphilis**

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.

En arts et en littérature, la syphilis est plus qu'une stricte maladie du corps que l'écriture « représente » 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 temps²⁸⁴. 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 cependant bien sensibles.

Les historiens de l'art se sont méfiés du symptôme, parce qu'ils l'identifiaient à la maladie – notion trop sulfureuse pour cette belle chose qu'est l'art. Ou bien, au contraire, ils 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 pas... [...] Ils voulaient *savoir l'art*, inventaient l'art à l'image suturée de leur savoir. Ils ne voulaient pas *que leur savoir soit déchiré* à l'image de ce qui, dans l'image, déchire l'image elle-même²⁸⁵.

Sur le plan littéraire, les symptômes en tant que puissance 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, malade. Ils les font dévier dans plusieurs directions signifiantes, à la fois symboliques et mythiques.

²⁸⁴ Voir à ce titre l'analyse de l'effémination symptomatique du portrait de Des Esseintes dans la section précédente.

²⁸⁵ G. Didi-Huberman (2016), *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 194-195.

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, est nulle autre que Madame Sabatier, salonnière un temps amante de Baudelaire, lequel lui consacre tout un cycle des *Fleurs du mal*²⁸⁶. 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 jours²⁸⁷.

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

²⁸⁶ 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)

²⁸⁷ Théophile Gautier (2018 [1890]), *Lettre à la Présidente : voyage en Italie, 1850*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, p. 21-22.

se [développent] sur diverses parties du corps des bovins et des équidés²⁸⁸ ». 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 malade des hommes. En effet, l'étymologie du terme « cryptogame » renvoie à un gallicisme signifiant « qui donne naissance en secret²⁸⁹ », de même qu'en botanique à une « maladie [fongique] causée à certaines plantes²⁹⁰ », ou encore à ces plantes « dont les organes de la fructification ne sont pas connus ou ne sont pas apparents²⁹¹ ». 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 l'émergence du

²⁸⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/fic>.

²⁸⁹ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cryptogame>.

²⁹⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/cryptogamique>.

²⁹¹ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cryptogame>.

processus même de figurabilité²⁹² », 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 matière²⁹³ ». L'esthétique syphilitique préconisée par Gautier est éminemment *symptomatique* : elle déchire les corps humains pour en faire émerger toutes leur étrangeté, leurs différents *devenirs-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 Invalides²⁹⁴.

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 au 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 de son contexte de 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

²⁹² G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 195.

²⁹³ *Ibid.*, p. 196.

²⁹⁴ T. Gautier, *Lettre à la Présidente...* op. cit., p. 22.

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 déchirant la surface visible et présente des corps et du décor ne relèvent cependant pas d'un processus de salvation. Didi-Huberman affirme que « [l]es survivances [...] n'ont aucune valeur rédemptrice²⁹⁵ ». 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*

²⁹⁵ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 71.

de la décomposition des corps, et fait se fondre de manière esthétique et syncrétique 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 ainsi 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 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 *déformation*²⁹⁶. » 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 ainsi 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

²⁹⁶ Roland Barthes (1970), *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, p. 227.

s'avance sur la scène romanesque sous le couvert de noms célèbres, Astarté²⁹⁷, Cléopâtre. Des mythes intemporels, par le truchement d'une maladie qui se répercute d'âge en âge, semblent tirer le présent vers l'archaïque²⁹⁸. » 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 ; c'est une tumeur des ovaires : 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 cire²⁹⁹.

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 figurative³⁰⁰ », 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 Romaines³⁰¹ », dont la beauté mirifique masque la mort qu'elles transmettent insidieusement aux soldats français. « Les Romaines nous ont blessé plus de monde que les Romains³⁰² », écrit Gautier avant d'ajouter, à la fois ironique et emphatique : « c'est dommage, car elles sont outrageusement

²⁹⁷ Déesse égyptienne devenue Aphrodite dans la Grèce antique.

²⁹⁸ J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 104-105.

²⁹⁹ Jean Lorrain (2001 [1901]), *Monsieur de Phocas*, (éd. par Hélène Zinck) Paris, Flammarion, p. 135-136.

³⁰⁰ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 12.

³⁰¹ T. Gautier, *Lettre à la Présidente... op. cit.*, p. 22.

³⁰² *Ibid.*

belles, d'une beauté lourde, compacte, massive, mais incontestable. Elles sont énormes, et semblent descendues des piédestaux du Musée³⁰³. » 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 ville³⁰⁴. » 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 !³⁰⁵ ». 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 moins omniprésente dans la mythographie littéraire du XIX^e siècle, de la prostituée, femme à la fois séductrice et fatale.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ « Le Lit 29 » dans Guy de Maupassant (1999 [1884]), *Boule de suif*, (éd. par Louis Forestier) Paris, Gallimard, p. 275.

³⁰⁵ *Ibid.*

Dans *Sexual Anarchy*, Showalter parle de la « fascination [fin-de-siècle] pour la figure de la femme fatale sexuellement vorace³⁰⁶ », 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 féminité³⁰⁷. » 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 féminine³⁰⁸ ». 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 informe 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 allant putréfiant les corps, médusant les regards, désordonnant les définitions. Plus qu'une maladie, *Syphilis* est une force féminine mythifiante qui fuit toutes les classifications nosographiques :

Changeante, mouvante, véritable Protée. De là naît *Syphilis*, nébuleuse diffuse, quand la maladie, échappant à toute définition, déçoit les catégories les plus éprouvées – jusqu'aux [catégories] philosophiques.

³⁰⁶ E. Showalter, *Sexual Anarchy*, op. cit., p. 10. Citation originale : « [...] fascination with the figure of the sexually voracious femme fatale. »

³⁰⁷ J. Hochmann, *Théories de la dégénérescence*, op. cit., p. 225.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 257.

C'est dans ce retrait du positivisme que *Syphilis* impose sa ligne de fuite, son sillage, ou sa trace : déchirante à la surface des discours et des corps, des plus évidentes certitudes³⁰⁹.

La performativité équivoque de *Syphilis*, telle que conceptualisée par Wald Lasowski, se rapproche ainsi de celle des symptômes en tant que « déchirures esthétiques » des corps, des discours et des images, lesquelles détruisent les savoirs préconçus à leur sujet, de même que les cadres conceptuels pouvant les définir, les classer à leur place. En cela, la « Grande Vérole » devient une puissance queer qui perturbe l'ordre établi de tout ce qu'elle atteint, qui fait céder les digues de l'entendement positiviste et normatif.

Dans le filon 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 philosophique³¹⁰ », 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 mythographie³¹¹. » 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 signifiants³¹² », puisant sa source dans le désir mêlé de terreur pour la Femme et la différence féminine, comme l'écrivait Hochmann.

³⁰⁹ P. Wald Lasowski, *Syphilis*, *op. cit.*, p. 18.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.* p. 225.

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

Un siècle après la syphilis, le sida dérouta à son tour les savoirs médicocientifiques par le caractère inusité de sa prolifération symptomatique. Dans un entretien publié en 1991, dans l'ouvrage collectif *Le Sida et les lettres*, l'historien de la médecine Mirko Gmerk se prononce au sujet de la « nouveauté » que représente l'apparition et la tournure pandémique du sida, dans la conception médicale de l'époque :

À la question de savoir si le sida est une maladie nouvelle, [Gmerk] répond de manière nuancée : oui dans la mesure où, jusque dans années soixante-dix, elle n'était pas pensable conceptuellement. Le sida n'a, en effet, pas de symptômes cliniques propres. Et jusqu'à récemment, les lésions subcellulaires qu'il occasionnait n'étaient tout simplement pas détectables³¹³.

La prolifération symptomatique du sida, puisant dans un disparate de manifestations cliniques, d'« infections opportunistes³¹⁴ » et de « lésions subcellulaires » longtemps indétectables, a eu un impact significatif sur l'« 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). La médicalisation à outrance de la littérature du sida, une maladie elle-même surinvestie par le pouvoir médical, semble avoir joué un rôle important dans cette absence d'esthétisation. La description clinique de la maladie, dérivée du regard médical, n'incline en effet guère à des penchants esthétiques. Le sida est relaté comme une

³¹³ « Un historien face à la littérature du sida, avec le professeur Mirko Gmerk » dans Michel Danthe et François Wasserfallen, éd. (1991), *Le Sida et les lettres*, Lausanne, Association Arches, p. 33.

³¹⁴ « Les principales infections opportunistes liés 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>.

expérience vécue, certes malheureuse et dramatique, dans toute son immanence³¹⁵.

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, mais à se cantonner dans l'immanence de sa réalité. Selon le critique, il apparaîtrait que « [la] maladie dans la littérature du sida investit le texte et le génère à la façon d'un rapport médical qui se complète au fur et à mesure de l'apparition des symptômes et de la progression de la maladie³¹⁶ ». 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 siècle³¹⁷ ». 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

³¹⁵ S. Spoiden, *La Littérature et le sida*, op. cit., p. 11.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁷ *Ibid.*

effet, si l'on retourne à l'étymologie grecque du terme « esthétique », dérivé de αἴσθησις, *aisthesis* signifiant « qui a la faculté de sentir ; sensible, perceptible³¹⁸ », 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 comment elle définit le terme « métaphore » dans ses essais :

Par métaphore, je n'entendais ni plus ni moins que la définition la plus ancienne et la plus succincte que je connaisse, qui est celle d'Aristote dans sa *Poétique*. « La métaphore, écrit Aristote, consiste à donner à une chose un nom qui appartient à autre chose. » Dire qu'une chose est ou ressemble à quelque chose qu'elle n'est pas, c'est là une opération mentale aussi vieille que la philosophie et la poésie, ainsi que le terreau de la plupart des modes d'expression et de pensée, y compris la science³¹⁹

Dans son essai, Sontag propose une classification dérivant de deux grandes sources conceptuelles donnant 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 pollution³²⁰. » 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

³¹⁸ Étymologie du terme « esthétique » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/esth%C3%A9tique>.

³¹⁹ S. Sontag (1989), *Le Sida et ses métaphores*, (trad. par Brice Matthieussent) Paris, Christian Bourgois Éditeur, p. 9.

³²⁰ *Ibid.*, p. 24.

militaire.³²¹ ». 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 :

Cette version romantique de la démence caractéristique de la neurosyphilis annonce le fantasme, beaucoup plus insistant au cours de ce siècle, de la maladie mentale comme source de créativité artistique ou d'originalité spirituelle. Mais 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 développer. Comme le cancer, le sida n'autorise aucun romantisme, aucun sentimentalisme, peut-être parce que son association avec la mort est trop forte³²².

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

³²¹ *Ibid.*, p. 123.

³²² *Ibid.*, p. 32-33.

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 Afanassiev³²³ – puis librement traduit par l'auteur en français³²⁴, 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 conséquences³²⁵. » – l'auteur, dès le début du roman, semble aussi ouvrir un abîme mythologique, un gouffre esthétique béant dans lesquels résonneront moult 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 originel³²⁶. » Bien que se déployant au rythme fatal du sida des années 1980, le roman de Luria progresse comme une sorte de compte à rebours hautement romancé, foisonnant de sentiments, palpitant de survivances mythographiques inscrivant de manière performative 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

³²³ J.-P. Boulé, *HIV Stories*, op. cit., p. 150.

³²⁴ 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.

³²⁵ *Ibid.*, p. 11.

³²⁶ *Ibid.*

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 gorge³²⁷ », 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 pommades³²⁸ », 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'Égypte³²⁹ ».

À mesure que le compte à rebours du roman avance, les incontournables mythes de « Sodome et Gomorre³³⁰ » et de « l'Apocalypse³³¹ » viennent à leur tour embraser le texte, faisant du pédé sidéen des années 1980 l'incarnation de « l'Antéchrist³³² », celui qui putréfiera le globe terrestre érigé, au final, 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 Babylone³³³. »

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

³²⁷ *Ibid.*, p. 45.

³²⁸ *Ibid.*, p. 166.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 174.

³³¹ *Ibid.*, p. 178.

³³² *Ibid.*, p. 179.

³³³ *Ibid.*

« Temps³³⁴ » qui verront naître un autre futur Adam après la mort du premier, et *Corps à corps* d'Alain Emmanuel Dreuilhe, publié en 1987, et dont le *Journal de sida* qu'il constitue trouve des ressources métaphoriques et mythographiques du côté du « Cheval de Troie³³⁵ » ou encore de la « Tête de Méduse³³⁶ ». 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 du troisième chapitre seront analysées quelques survivances esthétiques queers des mythes de Salomé et de Sodome dans une scène d'*À Rebours*, ainsi que dans 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

³³⁴ Guy Hocquenghem (1989), *Ève*, Paris, Albin Michel. (La structure en trois « temps » n'est certes pas sans rappeler la structure du *Fil* de Bourdin).

³³⁵ Alain Emmanuel Dreuilhe (1987) *Corps à corps : journal de SIDA*, Paris, Gallimard, p. 37.

³³⁶ *Ibid.*, p. 135.

Sedgwick parle du *queer* comme d'un temps survivant, un temps inextinguible qui résiste à toutes les obsolescences. Elle écrit :

Mais mon intention est que les essais rassemblés dans cet ouvrage fassent, cumulativement, obstinément, une contre-affirmation s'opposant à l'obsolescence : l'affirmation que le queer a quelque chose d'inextinguible. Le queer est un moment continu, un mouvement, un motif – récurrent, tourbillonnant, *troublant*. Le mot « queer » lui-même signifie « à travers » – il vient de la racine indo-européenne *-twerkw*, qui a aussi donné l'allemand *quer* (transverse), le latin *torquere* (tordre) et l'anglais *athwart* [de/en travers]³³⁷.

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”³³⁸ », 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, déviations 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 resurgissent 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

³³⁷ « T Times » dans Eve Kosofsky Sedgwick (1993), *Tendancies*, Durham, Duke University Press, xii. Citation originale : « But I mean the essays collected in this book to make, cumulatively, stubbornly, a counterclaim against obsolescence: a claim that something about *queer* is inextinguishable. Queer is a continuing moment, movement, motive – recurrent, eddying, *troublant*. 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]. »

³³⁸ P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *op. cit.* p. 113.

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. Ce faisant, 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, tel un 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 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 ni non plus 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 dire³³⁹ ».

³³⁹ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 71.

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, dynamisant des métamorphoses faisant 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 symbolisations. Dans son essai intitulé *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet*, publié en 2012, la « choréologue » et historienne de la danse Margaret Fleming-Markarian affirme : « [...] 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'³⁴⁰. » Fleming-Markarian recourt à Emanuel Swedenborg (1688-1772), ayant le premier jeté les bases d'une « théorie des correspondances³⁴¹ », pour définir cette dernière :

La « théorie des correspondances » repose sur une conception dualiste du monde : ce qui est matériel et ce qui est spirituel. Tout ce qui est matériel n'a

³⁴⁰ Margaret Fleming-Markarian (2012), *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet*, Oxford, Peter Lang UK, p. 1. Citation originale : « « [...] the *fin-de-siècle* Symbolist movement itself emerged and focused intensively upon the use of symbol [...] adhering to what was termed as "theory of correspondences". »

³⁴¹ Voir à ce titre Emanuel Swedenborg, *Regnum animale anatomice, physice et philosophice perlustratum*. Hagæ Comitum, 1744.

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 intangible³⁴².

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 :

Ces symboles 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 allégorique. De plus, il relevait des aptitudes du créateur [...] de souder les correspondances du symbole à son art, de sorte que l'auditoire puisse les accepter et les comprendre tout naturellement à n'importe quel niveau³⁴³.

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

³⁴² M. Fleming-Markarian, *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet*, *op. cit.*, p. 1. Citation originale : « The “theory of correspondences” rests on a 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. »

³⁴³ *Ibid.*, p. 3. « These symbols were like signs, to be recognized by their corresponding qualities which, when strung together, could be read in an allegorical context. Moreover, it was within the skill of the creator [...] to weld the correspondences of symbol to his craft, so that an audience could accept and comprehend them quite naturally on any level. »

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 mortifère³⁴⁴ », 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"³⁴⁵ ». À travers l'esthétique symboliste hautement suggestive de Moreau, ayant peint et dessiné de manière quasi obsessionnelle³⁴⁶ l'« idole de perversité » – pour reprendre l'expression du critique Bram Dijkstra – Salomé reparaît 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'Hérodias 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 fut la tête d'icelui apportée dans un plat et donnée à la fille ; et elle la présenta à sa mère. » (AR, 131-132)

³⁴⁴ J.-L. Cabanès, « Invention(s) de la syphilis », *op. cit.*, p. 18.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ 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.

Pour des Esseintes, Salomé ne serait ainsi pas une stricte *représentation* de « la grande Prostituée de l'*Apocalypse*³⁴⁷ » – biblique, littéraire ou artistique – d'un « archétype de la féminité mortifère », mais une *puissance 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 la 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 seul contexte. Dans le cas de la peinture de 1876 par Moreau, et plus largement de son obsession pour la danseuse, l'historien de l'art Pierre-Louis Mathieu soutient :

Peu à peu, c'est le personnage de Salomé qui va devenir le sujet du tableau sans que, en l'absence de datation et malgré le nombre important d'études préparatoires – cent vingt dessins, dont soixante-dix pour le seul personnage

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 124.

de Salomé –, il soit véritablement possible de suivre la genèse du tableau, car à partir du projet initial vont essaimer de multiples variantes qui donneront à leur tour à des compositions nombreuses et souvent menées ensemble à partir de 1872³⁴⁸.

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 sait*³⁴⁹ ». En contemplant la danse de Salomé, des Esseintes 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, des Esseintes 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 » dans le sillon de Benjamin dont la « relation au savoir [relève d'une] errance en des rues inexplorées dans la “mauvaise” direction³⁵⁰ », et non en « restant dans des territoires bien éclairés en sachant exactement dans quelle direction aller avant de commencer³⁵¹ ».

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 121-122.

³⁴⁹ G. Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 194.

³⁵⁰ 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.

³⁵¹ *Ibid.* Citation originale : « [...] staying in well-lit territories and about knowing exactly which way to go before you set out. »

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 spatiotemporelle, 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 décomposition³⁵² ». Par métonymie, elle devient « infection, peste, pourriture³⁵³ », 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 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 et danser 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'égarement 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

³⁵² <https://www.cnrtl.fr/definition/corruption>

³⁵³ *Ibid.*

des « principes de connexion et d'hétérogénéité³⁵⁴ » caractérisant les « rhizomes » tels que les conceptualisent Gilles Deleuze et Félix Guattari en introduction de leur essai *Mille plateaux*, publié en 1980. Selon les philosophes, ces principes seraient à comprendre en ces termes :

N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre et doit l'être. C'est très différent de l'arbre et de la racine qui fixent un point, un ordre. [...] Dans un rhizome, au contraire, chaque trait ne renvoie pas nécessairement à un trait linguistique : des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc. mettant en jeu non seulement des régies de signes différents, mais aussi des statuts d'états des choses³⁵⁵.

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 des Esseintes par les lumières de plantes *stupéfiantes*, « des Rhizomorphes qui jetaient en respirant ces lueurs de veilleuses » (AR, 175), contribuant à plonger la vue de Des Esseintes dans un abîme virtuellement infini de visions, qui n'ont que faire des normes sensorielles et consensuelles de l'Histoire. Selon Mathieu, 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 allant *s'illimitant* du tableau :

Moreau a accumulé sur la personne de Salomé et autour d'elle les signes de son pouvoir d'envoûtement sur le vieil Hérode : [...]. Le spectateur est déconcerté 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 archéologique. [...] Le décor architectural,

³⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 13.

³⁵⁵ *Ibid.*

très important, participe au même souci de mystère et de dépaysement. Où est-on ?³⁵⁶

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, dynamisant une désorientation spatiotemporelle qui mythifie le regard. Cette expérience relèverait peut-être de ce qu'Ahmed appelle un « moment queer » :

Si, comme le suggère James Aho, « tout monde vécu est une cohérence de choses », alors les moments queers surviennent lorsque les choses échouent dans leur cohésion. Dans de tels moments d'échec, lorsque les choses ne restent pas en place, naît la désorientation. La question est alors de savoir

³⁵⁶ P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau, op. cit.* p. 122-124.

comment nous « faisons face » à de tels moments de désorbitation ou comment nous pouvons les aborder³⁵⁷.

Moreau parvient donc, par le syncrétisme esthétique qu'il insuffle à Salomé, à étourdir les sens de Des Esseintes, en agitant son regard entre plusieurs détails. Le tableau ne se cristallise jamais dans une cohérence située. Il fait vivre à des Esseintes l'expérience incorporée d'un moment queer. Le choc de détails esthétiques hétéroclites dans le cadre du tableau, lesquels font survivre Salomé de manière à la fois déformée et mythifiante, provoque la mouvance 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)³⁵⁸. » 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 des parfums » (AR, 130)

³⁵⁷ S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, . 170. La citation d'Aho est tirée de *The Things of the World: A Social Phenomenology* (1998), p. II. Citation originale : « If, as James Aho suggests, “every lifeworld is a coherency of things”, then queer moments happen when things fail to cohere. In such moments of failure, when things do not stay in place or cohere as place, disorientation happens. The question then becomes how we “face” or approach such moments of disorientation. »

³⁵⁸ R. Barthes (1980), *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, p. 809.

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 Gauthier : « 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)

Tel que l'entrevoit des Esseintes, 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 orfèvreries 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 attrait 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, en l'occurrence « 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) apparaissant justement devant l'idole meurtrière, se retrouvant 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, elle aussi par décapitation³⁵⁹. 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 demeurait 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 XIXe siècle*, publié en 2011, Cabanès aborde la puissance visionnaire du tableau de

³⁵⁹ Dans une lettre apocryphe à Pilate, Hérode parlerait de la mort de Salomé par décapitation.

Moreau, en ce qu'il est apte à faire ressentir à son spectateur des effets qui dépassent son cadre visuel.

Le critique analyse :

La vision de [Salomé] se garantirait du pouvoir visionnaire [de Moreau]. Mais on pourrait dire, en retour, que des Esseintes comprend le peintre à proportion de sa propre névrose, il le rejoint par une sorte d'empathie morbide, il interprète la figure de Salomé en invoquant l'imagination visionnaire de l'artiste, susceptible de recréer, de dire la vérité d'une figure de légende, mais aussi à partir de sa propre imagination³⁶⁰.

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 pour ainsi 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, un personnage imaginaire, mais pourtant bien réel dans les mots du texte. Cette capacité inédite de mise en contact du tableau, Ahmed la rapproche de ce que serait un « objet queer » quand elle affirme :

Plutôt, les tables³⁶¹ queer et autres objets queers soutiennent une proximité entre ceux qui sont supposés vivre sur des lignes parallèles, *comme des points ne devant pas se rencontrer*. Un objet queer rend ainsi le contact possible. Ou, pour être plus précis, un objet queer aurait une surface soutenant un tel contact. Le contact est corporel et il perturbe cette ligne qui divise les espaces en mondes, créant ainsi d'autres connexions où des choses inattendues peuvent survenir³⁶².

³⁶⁰ J.-L. Cabanès (2011), *Le Négatif: essai sur la représentation littéraire au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, p. 280.

³⁶¹ Ahmed parle de « table » en la rapprochant de « tableau » et « tabula » : « The French word *tableau* shares the same root as the English word “table” – both are from the Latin *tabula*, for board. » dans *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 168.

³⁶² *Ibid.*, p. 169. Citation originale : « Rather, queer tables and other queer objects support proximity between those who are supposed to live on parallel lines, *as points that should not meet*. A queer object hence makes contact possible. Or, to be more precise, a queer object would have a surface that supports such contact. The contact is bodily, and it unsettles that line that divides spaces as worlds, thereby creating other kinds of connections where unexpected things can happen. »

Il serait possible de s'étendre à l'infini sur les potentialités suggérées par l'expérience esthétique 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, dérive, 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 *en puissance* de Salomé relève d'une performativité à la fois expérimentale, relationnelle et situationnelle, c'est-à-dire d'une performativité qui transporte les sens ailleurs à partir de l'instant présent de son expérience, du moment queer qui déploie des lignes de fuite mythiques, des rhizomes symboliques faisant entrer l'idole en combustion, mais aussi en contact et en relation avec la sensibilité de celui qui la regarde.

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, aiguisées, 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 la déchirure du regard qui l'embrasse et l'embrasse 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 complexe*³⁶³ », 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 dans cette section 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

³⁶³ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, op. cit., p. 39.

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 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 fois³⁶⁴. » En effet, le récit de *Fou de Vincent* débute « la nuit du 25 au 26 novembre³⁶⁵ » 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 Vincent dit 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 :

³⁶⁴ 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. »

³⁶⁵ H. Guibert (2010 [1989]), *Fou de Vincent*, Paris, Éditions de Minuit, p. 7. (Désormais FV dans le texte)

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)

Dans cette section analytique, la formation du chancre dans la bouche de Guibert, entraînant les réminiscences douloureuses du baiser hanté de la « vieille pute », sera mise en tension comparative avec les réminiscences ambivalentes du corps à la fois désiré et ravagé de Vincent dans le roman lui étant 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 de surcroît aucune idée de la nature de sa relation avec son amant, ni de son entreprise 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 ignorance 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 piété. (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*], publié en 1993, quand la philosophe analyse :

Quant au terme latin, *materia*, il désigne la substance à partir de laquelle les choses sont faites, [...]. Dans la mesure où la matière apparaît alors comme investie d'une capacité à créer et à composer ce à quoi elle fournit aussi un principe d'intelligibilité, elle se définit clairement par un certain pouvoir de création et par une rationalité dont sont dépourvus les usages empiriques plus modernes du terme. Dans ces contextes classiques parler de « corps substantiels » [*bodies that matter*], de corps à la fois matériels et importants, n'est pas un jeu de mots oiseux, car être matériel [*to be material*] signifie se matérialiser, et le principe de matérialisation est précisément ce qui « importe » [*matters*] à propos du corps, ce qui constitue son intelligibilité. 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*]³⁶⁶.

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 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

³⁶⁶ J. Butler, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 44.

DDI 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 être couchés 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. Guibert 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 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)apparaissent 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 momentané³⁶⁷.

³⁶⁷ 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 veille 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, de mort annoncée, 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 mélangeant³⁶⁸. » 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 faisant à la fois exploser le cours linéaire du temps et le renversant. La bouche de Guibert est donnée 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, Iokanaan³⁶⁹. ». 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 pose des questions importantes sur cette relation symbolique entre la bouche guibertienne et le rôle qu'elle occupe dans le déploiement de son écriture. Elle s'interroge :

Peut-on desceller la bouche pour en faire le lieu de l'autobiographie ? Et peut-on affirmer que le récit de soi se veut la démolition d'une bouche-caveau où le sujet se serait avalé, lové, enterré tout entier ? Ce sont ces interrogations

³⁶⁸ Quatrième de couverture telle que la transcrit Mathieu Lindon (2021), *Hervélino*, Paris, P.O.L., p. 127-128.

³⁶⁹ 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)).

que posent les écrits d'Hervé Guibert sur ce qu'il est convenu d'appeler « son » sida³⁷⁰.

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 le 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*

³⁷⁰ C. Mavrikakis, « Le Sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom ... », *op. cit.*, p. 146.

couleuvres à quelqu'un [signifie au figuré] «lui infliger des humiliations, des désagréments»³⁷¹.» De surcroît, dans cette scène telle que l'expérience esthétique guibertienne la réanime, la langue de la vieille pute *fourre* sa bouche, devient reptile 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 puttes 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 bétail³⁷² » – 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

³⁷¹<https://www.cnrtl.fr/definition/couleuvre>.

³⁷²<https://www.cnrtl.fr/etymologie/cheptel>.

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 Quauhnahuac³⁷³ ». 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 complexes de symbolisme³⁷⁴ », 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 des 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, voire mythique. Entraîné par le producteur américain dans le tourbillon du *Bombay*, Guibert se voit en effet devenir une relique magique aux yeux du « cheptel »

³⁷³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Au-dessous_du_volcan. Consulté le 3 février 2021.

³⁷⁴ *Ibid.*

de putes défilant comme autant de vaches sacrées devant lui, métamorphosé non pas en idole d'or, mais en idole blonde embrasant 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 envoûtant Guibert est dès lors placé sous l'égide patronale d'un visage perversi 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 défigurera 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 se meuvent à l'unisson, créent 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 se montre apte à ressentir les *punctums* picturaux suspendant 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 agenouillé à ses pieds perçoit la situation ainsi : « [...] 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)

Suivant l'analyse de ces passages, il devient possible de comprendre le désir guibertien comme une danse ayant le pouvoir de faire émerger, à même sa mouvance aveuglante, des *punctums* symptomatiques dans son œil, de faire survivre des taches aveugles symboliques dans le

creux de 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 n'est cependant pas un lieu sans ambivalence, et peut à tout moment basculer du côté d'une piste fatale, animant les corps au gré d'une danse macabre faisant tableau. Éros et Thanatos dansent et copulent ensemble dans le lit, dans l'écriture et dans l'œil de Guibert. Si cela relève d'un lieu commun pour la critique guibertienne, montrer comment ce sont les *punctums symptomatiques* de ces scènes, de ces tableaux vivants qui leur octroient leurs mouvements dansants entre érotisme et fatalité, qui pointent les moments précis de *correspondance* entre désirer et mourir, l'est sans doute moins. Une autre baise de Guibert avec T., lequel revêt cependant le pseudo de Jules dans *À l'Ami*, tend à suggérer 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'embryon³⁷⁵ » ; tandis que, anatomiquement, le terme renvoie depuis 1865 au *punctum* (*caecum*), soit à une « lacune dans le champ visuel³⁷⁶ », 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'œil³⁷⁷ ». 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 dont le désir déviant dissolvait toute perspective future. 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 :

La pulsion – plus précisément, la pulsion de mort—occupe une place privilégiée dans ce livre. En tant que constance d'une pression à la fois étrangère et interne à la logique du Symbolique, en tant que surplus inarticulable qui démantèle le sujet de l'intérieur, la pulsion de mort nomme ce que le queer, dans l'ordre du social, est appelé à figurer : la négativité opposée à toute forme de viabilité sociale. [...] Ce mouvement constant vers la réalisation 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 signifiant³⁷⁸.

³⁷⁵ Définition et étymologie de *punctum* : <https://www.cnrtl.fr/definition/punctum>. Consulté le 18 septembre 2021.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ L. Edelman, *No Future... op. cit.*, p. 9. Citation originale : « The drive—more exactly, the death drive—holds a privileged place in this book. As the constancy of a pressure both alien and internal to the logic of the Symbolic, as the inarticulable surplus that dismantles the subject from within, the death drive names what the queer, in the order of the social, is called forth to figure: the negativity opposed to every form of social viability. [...] This constant movement toward realization 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. »

À la lumière du propos d'Edelman, Guibert semble agir à la fois en peintre et en chorégraphe queer. En effet, 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 et bibliques de Sodome, de manière anachronique, à même la trivialité d'une baise à Paris, dans les années 1980.

➤ Synthèse du chapitre

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 qu'à diverses remises en question de l'avancée linéaire du temps vers un Progrès aussi défini et 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, sera 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. Suite à 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 trouvera dans son hystérie auto-proclamée une façon d'oublier son sida, au même titre que Guibert deviendra apte, à travers les hystérisations de son corps mises en scène dans son écriture, à se délester de ses douleurs. En cela, il semblerait juste d'affirmer que Guibert embrasse 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 à rebours 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'effémination 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 sexuel³⁷⁹. » 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 a concouru à alimenter au XIX^e siècle de nombreux discours phobiques sur les différences sexuelles, a été 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 où³⁸⁰. » 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 soutient :

Si [...] je reproche aux militants gays d'avoir pas mal menti ces derniers temps, c'est justement 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 dicible. Et cela risque de dissiper notre précieuse spécificité³⁸¹.

³⁷⁹ « Scientia Sexualis » dans M. Foucault, *La Volonté de savoir... op. cit.*, p. 71.

³⁸⁰ Leo Bersani (1998), *Le Rectum est-il une tombe ?* (trad. par Guy Le Gaufey), Paris, E.P.E.L., p. 10.

³⁸¹ *Ibid.*

La précieuse spécificité dont parle Bersani est ici à rapprocher 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 vérité³⁸². » 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.

Enfin, par l'entremise des symptômes ressentis lors de différentes scènes, le duc des Esseintes et le narrateur Guibert expérimentent des survivances queers, car déviantes et déformées, des mythes de Salomé et de Sodome. Dans sa contemplation visionnaire des tableaux de *Salomé dansant devant Hérode* et de *L'Apparition*, des Esseintes expérimente l'icône au-delà des normes de sa « représentation » biblique. Il s'égaré dans l'espace-temps sensationnel que le syncrétisme culturel des tableaux de Moreau ranime en lui. L'esthète névrosé est désorienté par les chocs des appareils, les apparences et les survivances anachroniques s'embrasant dans le cadre des toiles. Ainsi, le duc des Esseintes ne voit pas à distance une idole biblique fidèlement « reproduite », il incorpore plutôt sa puissance esthétique de désorientation queer, en plongeant dans sa déformation mythique.

Plus d'un siècle plus tard, « la grande Prostituée de l'*Apocalypse*³⁸³ », « la déesse de l'immortelle Hystérie » (AR, 132) semble reparaître dans la prose guibertienne sous la figure

³⁸² *Ibid.*, p. 11.

³⁸³ P.-L. Mathieu (1976), *Gustave Moreau... op. cit.*, p. 124.

déformée de la « vieille pute » (AA, 64) du *Bombay*. Cette Salomé queer et dansante, non plus mystifiée mais perversie par la scène hystérique du baiser forcé, sèmera dans la bouche de Guibert le germe d'un chancre qui s'ouvrira dans un temps *décalé*, et dont la douleur déploiera des processus de réminiscences et de désorientations spatiotemporelles. Loin de refermer le corps guibertien sur sa douleur présente, les symptômes du chancre l'ouvriront, ainsi que son écriture, à des potentialités rhizomatiques de déformations mythiques.

De manière différente, la mort de Vincent entraînera le corps et l'écriture de Guibert dans un processus de survivance esthétique à rebours de l'avancée linéaire du temps, vers les origines confuses de son amour pour son jeune amant, et par extension du sida qui désorientera encore davantage plus tard son écriture. Tandis que Bersani affirme que « [l]e discours public sur les homosexuels depuis le début de la crise du sida ressemble à s'y méprendre [...] à la représentation des prostituées au XIX^e siècle³⁸⁴ », Guibert espère ironiquement faire de Vincent son prostitué : « Le considérer comme un prostitué, voilà à quoi il faudrait aboutir » (FV, 44). Cependant, à l'inverse de la scène du baiser forcé où Guibert semble persuadé d'avoir été infecté par la langue « couleuvre folle » (AA, 64) de la vieille pute, l'origine de l'intercontamination des amants est plus floue. Elle reste indéterminée. On ne saura jamais de qui provient la première transmission du VIH, même si Guibert semble persuadé au début de leur relation qu'il en était le potentiel porteur initial : « Je m'étais dit tous ces jours : au cas où Vincent m'appellerait, il faudrait absolument que je m'empêche de le voir (je suis persuadé d'être infecté) [...] » (FV, 81). Le récit des origines, et donc le mythe du sida de Guibert et Vincent, demeure toujours fuyant, désorienté, confus.

Dans la foulée, les rapports affectifs et charnels entre Guibert et ses amants, Vincent, mais aussi Jules (T.), en viennent à ajouter des dimensions à la fois dansantes et picturales à leurs

³⁸⁴ L. Bersani, *Le Rectum est-il une tombe ?*, op. cit., p. 48.

rencontres. Dans les yeux guibertiens, les corps des amants deviennent des sujets picturaux, et leurs coïts de se transformer en tableaux dansants dont les *punctums* agissent comme autant de survivances queers du mythe de Sodome, *punctums* picturaux où le désir différent palpite d'un cœur à la fois vif et mortifère.

Chapitre IV : Pas de deux entre les corps queers de Des Esseintes et de Guibert

Le précédent chapitre a offert des analyses comparatives des différentes façons par lesquelles des survivances mythiques sont à la fois expérimentées par, (re)performées dans et détournées à travers les corps sensibles du personnage de Des Esseintes et du narrateur Guibert. Le présent chapitre explorera quant à lui, de manière plus rapprochée, ce qui constitue les corps de ces esthètes, leur anatomie, leur physiologie et leur sensibilité exceptionnelles. À cet égard, il s'attardera à la question de savoir si ces deux corps peuvent être considérés comme des corps queers, c'est-à-dire des corps dont les singularités, plurielles et polymorphes, les font sortir des cadres normatifs sur les plans tant anatomiques, physiologiques que sémantiques. Dans un premier temps, les rôles de la sensibilité et de la douleur seront explorés, après quoi des variations en chassé-croisé mettront en lumière certaines des particularités qui font échapper ces deux corps à différents types de normes. Dans un troisième temps, deux scènes (cruelles) de soin d'*À Rebours* et *À l'Ami*, en l'occurrence l'arrachage de la dent plombée de Des Esseintes par Gatonax et la brutale fibroscopie de Guibert par le docteur Domer, permettront de réfléchir à ce que pourrait être la *mise en obscène* de leurs corps, c'est-à-dire leur expulsion du temps présent de leur expérience, par l'entremise de leur déshumanisation, voire de leur bestialisation. Enfin, la quatrième et dernière section du chapitre démontrera comment les douleurs, chez le personnage de Des Esseintes et chez le narrateur Guibert, peuvent être considérées comme *visionnaires*, c'est-à-dire aptes à déployer les expériences sensorielles à un « au-delà » des sens physiologiques qui les font naître.

➤ **Les rôles de la sensibilité et de la douleur**

Plusieurs références à l'hypersensibilité et à la propension à la douleur des corps de Des Esseintes et de Guibert sont repérables dans *À Rebours* et dans l'œuvre guibertienne. À titre

d'exemples, 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 », c'est-à-dire même bien avant sa séropositivité, se multiplient à la fois dans son journal intime et dans son œuvre autofictionnelle. Ces constats ne viennent cependant pas nécessairement de la bouche de Guibert lui-même, mais de celle de gens le côtoyant depuis longtemps, C. (Christine) ou encore, à la fin du *Protocole compassionnel*, de celle du guérisseur se faisant appeler « le Tunisien » (PC, 203), vers lequel Guibert s'élançait dans un ultime et romanesque espoir de guérison. Guibert écrit, dans l'antépénultième page du *Mausolée des amants*, de fait dactylographiée par C. après sa mort³⁸⁵ : « C. m'a dit ce matin que j'étais depuis toujours, avec ma tristesse, comme un goutte-à-goutte d'acide corrosif. » (MA, 559). En écho indirect à cette affirmation de C., le Tunisien, qui ne connaît pas Guibert, lui fait une déclaration à la fin du *Protocole compassionnel* qui, même si elle relève d'une espèce de voyance ésotérique, jette néanmoins une lumière vraisemblable sur la nature du corps guibertien : « [...] 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.

³⁸⁵ 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)

Effectivement, 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 non pas seulement de ses propres souffrances, mais de celles des autres qu'il attrape au vol. Pour Guibert, la douleur de l'autre s'attrape comme un virus, et les sensations et les visions de la souffrance risquent toujours, lorsqu'elles effleurent ses récepteurs sensoriels, 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 souffrance³⁸⁶. » 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, hélas, pas la beauté, la bienfaisance et la douceur qui prennent le dessus, mais les « douleurs », les « difformités », les corps hurlants, suppliciés. Le corps et l'œil guibertiens, sensibles, agissent en quelque sorte – et ce malgré la volonté contraire de Guibert – comme des aimants à souffrances, comme des trous noirs béants les attirant pour qu'elles s'y engouffrent et deviennent siennes : « 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, inévitablement suraffecté par les sensations que lui renvoie le

³⁸⁶ H. Guibert, *Cytomégalovirus : Journal d'hospitalisation* (Paris: Éditions du Seuil, 1992), 15-16. (Désormais CMV dans le texte)

monde qui l'entoure et les êtres qui le peuplent. Un passage du deuxième chapitre d'*À Rebours* appuie ce constat en ces mots :

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 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 à la fois multidirectionnelle et multidimensionnelle, par les artifices de génie qu'il y aménagera. En effet, 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 justement 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 que celle-ci 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,

une fois de plus 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.

➤ **Variations en chassé-croisé sur 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 frotter 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 le sillon des liens tissés, au fil du temps et plus spécifiquement au XIX^e siècle, entre corps hypersensible et corps hystérique. Dès les premières lignes de son essai *Éloge de l'hypersensible*, publié en 2017, la critique littéraire Evelyne Grossman écrit :

Certains corps vibrent au moindre contact. Ils perçoivent avec une extrême acuité les excitations externes les plus ténues, qu'elles touchent l'œil, l'oreille, la peau ou tout autre organe sensoriel. 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 douloureuses. 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 [...] ³⁸⁷.

Les femmes ne sont pas les seules à expérimenter et manifester des symptômes d'hyperesthésie hystérique. Les « hommes hypersensibles ³⁸⁸ » – et des Esseintes, à plus d'un titre, semble en être un – sont au XIX^e siècle « réputés appartenir à une espèce singulière et marginale, tolérée comme telle, celle des poètes et des artistes ; on relève bien chez eux certains traits réputés féminins, mais on les tolère ³⁸⁹ ». Hypersensibilité, hystérie et effémination sont intimement liées, au XIX^e siècle, 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

³⁸⁷ E. Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, op. cit., p. 7.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

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 vifs 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 de Des Esseintes se déplace 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 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*, publié en 2020, Elliot Evans parle de la perméabilité en ces termes :

La perméabilité ne permet pas simplement à une substance ontologique distincte de passer au travers d'une autre, en laissant les deux intactes, mais elle refuse plutôt cette séparation ontologique. Elle suggère l'absorption, la sécrétion et une interaction vivante entre le langage et le matériel qui ne peuvent pas être détachés mais restent inséparables³⁹⁰.

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, en permettant 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 [...] »³⁹¹. » 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 corps³⁹² ».

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 engendrés par sa névrose. En écho à la « Lettre du voyant » de Rimbaud, les névralgies de Des Esseintes procèdent dans son corps, tout comme dans celui du « Poète se [faisant] *voyant*³⁹³ », à « un long, immense et raisonné *dérèglement de tous [ses]*

³⁹⁰ 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. It suggests absorption, secretion and a lively interaction between language and matter that cannot be pulled apart but remains inseparable³⁹⁰. »

³⁹¹ *Ibid.*, p. 11. Citation originale : « [...] a reflexivity, a symbiosis between material body and language [...] »

³⁹² *Ibid.*, p. 12. Citation originale : « [...] able to act *materially* on bodies. »

³⁹³ « Lettre du voyant » dans Arthur Rimbaud (1960), *Œuvres*, (éd. par Suzanne Bernard), Paris, Garnier, p. 346.

*sens*³⁹⁴ ». 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

³⁹⁴ *Ibid.*

parcoururent l'estomac ; il gonflait, étouffait, ne pouvait plus, après chaque tentative de repas, supporter une culotte boutonnée, un gilet serré. (AR, 166-167)

Les névralgies de Des Esseintes s'exacerbent à 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 le corps de Des Esseintes comme s'il allait se putréfiant, comme s'il se mouvait en se désagrégant, en se transfigurant dans des miasmes morbides, des réminiscences de la charogne baudelairienne. On entend en effet, 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 », allant 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 multipliant³⁹⁵.

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 ».

Les névralgies de Des Esseintes, en sciant son corps, le densifient et l'*exponentialisent* dans un

³⁹⁵ « Une Charogne » dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 23.

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 rend pour ainsi dire « à l'étroit » dans le cadre de son corps, dont les frontières sensorielles font obstacle à son expansion poétique. Le corps névrotique de Des Esseintes 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.

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). Tels 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. Des Esseintes, d'une certaine manière, semble espérer devenir un corps *plus que queer*, un corps qui n'est jamais assez dérégulé, 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 incessantes³⁹⁶ ». 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 toujours un écrivain du corps, de l'incarnation. Et en ce sens, il rejoint Baudelaire³⁹⁷. »

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 synesthésiques 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

³⁹⁶ J.-L. Cabanès, *Le Négatif*, op. cit., p. 281.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 282.

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, l'orgue à bouche de Des Esseintes n'est ainsi 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 spatiotemporelles dans la langue – la linguale et la linguistique. L'orgue à bouche est une machine à voyager dans l'espace-temps, « [faisant] rouler, 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, le corps de Des Esseintes 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, le corps de Des Esseintes 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*, publié pour la première fois en 1966, Canguilhem écrit :

Le malade est malade pour ne pouvoir admettre qu'une norme. Pour employer une expression qui nous a déjà beaucoup servi, le malade n'est pas anormal par absence de norme, mais incapacité d'être normatif. [...]. La maladie est une expérience d'innovation positive du vivant et non plus seulement un fait diminutif ou multiplicatif. Le contenu de l'état pathologique ne se laisse pas déduire, sauf différence de format, du contenu de la santé : la maladie n'est pas une variation sur la dimension de la santé ; elle est une nouvelle dimension de la vie³⁹⁸.

Ainsi, même si le corps de Des Esseintes est « diminué » par sa névrose et que, afin d'y pallier, il cherche à se démultiplier dans les innombrables artifices, œuvres littéraires et artistiques avec

³⁹⁸ Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique* (1966; repr., Paris: Presses universitaires de France, 2009), 122.

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 somme additionnée. Il est hors normes en ce qu'il est incapable de contenir son corps dans une seule ou dans plusieurs normes, et qu'il *pass*e toujours de l'une à l'autre, qu'il se déplace constamment entre ses goûts et ses dégoûts. Sa pathologie réside dans le fait qu'il est incapable de se stabiliser dans la normalité, quelle qu'elle soit. En cela, le corps hypersensible et névrosé de Des Esseintes 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.

Dans la prochaine section, cette conception du corps de Des Esseintes en tant que lieu organique de désincorporation dans l'imaginaire, de survivances queers à même le dérèglement de ses sensations, sera mise en tension 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 forme³⁹⁹ » – 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

³⁹⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/retranscrire>. Consulté le 27 octobre 2020.

titre, les perturbations corporelles de Guibert sont des symptômes le rendant queer en dérangeant son fonctionnement normal dans un premier temps, et en dynamisant 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, vidéographique 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 :

[La littérature] opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe. « La seule manière de défendre une langue, c'est de l'attaquer... Chaque écrivain est obligé de se faire une langue...⁴⁰⁰ » On dirait que la langue est prise d'un délire qui la fait sortir de ses propres sillons⁴⁰¹.

L'idée deleuzienne de la littérature comme art de la décomposition, de la destruction délirante du langage, le faisant « sortir de ses propres sillons », se transpose aussi à la conception de Bersani, lorsqu'il tente – en vain ? – de définir ce que serait un « art gai ». Bersani écrit :

La perturbation des relations différentielles peut, bien évidemment, être représentée de manière moins littéralement violente ; je pense, par exemple, que Mallarmé savait que la violence qu'il infligeait à la syntaxe de phrases normales était une violence relationnelle dont les implications dépassaient l'esthétique – une violence faite au langage en tant qu'instrumentalité de la compréhension sociale. Dans les arts visuels, lorsque, par exemple, des peintres aussi différents que Da Vinci et Caravaggio juxtaposent par moment deux figures, l'une des deux semblant croître hors de la moitié supérieure de l'autre plutôt que d'être pleinement dessinée et distinctement séparée de

⁴⁰⁰ 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)

⁴⁰¹ G. Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 16.

l'autre (des figures qui semblent être des jumelles siamoises), nous pouvons constater une mystérieuse invasion du champ visuel par une relation d'identité ou d'auto-multiplication, une identité qui à la fois étend une figure et détruit des frontières, son intégrité contenue⁴⁰².

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 démultiplication 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

⁴⁰² « Is There a Gay Art » dans L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, *op. cit.*, p. 34-35. Citation originale : « The disruption of differential relations can of course be figured in less literally violent ways, I think, for example, that Mallarmé knew that the violence he was doing to the syntax of normal sentences was a relational violence with implication beyond the aesthetic—violence to language as the instrumentality of social understanding. In the visual arts, when, for example, painters as different as Da Vinci and Caravaggio at times juxtapose two figures, one of which seems to be growing out of the upper half of the other rather than to be fully drawn and distinctly separated from the other (figures that seem to be Siamese twins), we can see a rather uncanny invasion of the visual field by a relation of sameness or self-multiplication, a sameness that at once extends a figure and destroys its boundaries, its contained integrity. »

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 à Eribon qu'il « [n'a] jamais eu le fantasme de la modernité, de l'invention littéraire⁴⁰³ », 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 : soit 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] délimiter⁴⁰⁴ » l'expérience d'« être sidéen », semble une mission impossible. Guibert le comprend, même s'il ne s'y 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 outrepassa 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. Comme la cécité, le sida agit comme un funeste destin qui le condamnait d'avance, par l'incorporation tacite de sa prémonition.

⁴⁰³ Entretien du 18 juillet 1991, dans *Le Nouvel Observateur*, consulté sur <https://www.herveguibert.net/le-nouvel-obs>. Consulté le 27 janvier 2021.

⁴⁰⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9finir>, Consulté le 26 octobre 2020.

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. Tel que l'exprimait Gmerk précédemment, 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 fondateur⁴⁰⁵ » des théories queers en Occident, dans l'effort de combattre à la fois par le corps et par le langage ce que de Lauretis nomme dans son texte fondateur : « [...] le contrecoup institutionnel systématique contre les queers de tous les sexes⁴⁰⁶. » 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 celle de son écriture :

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

⁴⁰⁵ D. Caron, « Masculinité et altertemporalité [...] », *op. cit.*, p. 183.

⁴⁰⁶ T. de Lauretis, *Queer Theory*, *op. cit.*, p. v. Citation originale : « [...] the pervasive institutional backlash against queers of all sexes. »

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. Dans le sillon du *queer*, qui ne saurait être stabilisé dans 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)formatif.

- **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, et Fumaroli d'écrire :

La décadence, qui, alliée à la mort, décompose, fait de ses lentes agonies le moment chimique par excellence, où l'artiste, hâté par le temps qui presse, peut se livrer à des coagulations, catalyses, alliances et compositions surprenantes et inédites. L'éparpillement et le désordre rendent possibles des combinaisons nouvelles, selon un ordre différent et même opposé à l'ordre accoutumé. Le travail de la mort, 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 orfèvrée, [...], les vices d'une civilisation décrépite, 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* palpète 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 populacrier, 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 *infiltrant* 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 ? bréviaires 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 trouble⁴⁰⁷.

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'indétermination 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 « verdure 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 d'être entraîné dans un processus de détérioration qui allait radicalement désorienter ses rapports sensoriels et spatiotemporels, le corps guibertien se révèle être un corps *viscéralement* déconfiguré. Dans *CytomégaloVirus : Journal d'hospitalisation*,

⁴⁰⁷ 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)

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, en fait, relèverait davantage d'une déconfiguration – le corps guibertien devient plus qu'un matériau organique dont la structure est exclusivement dédiée 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 un mouvement oscillant, une sorte de morcellement métonymique et caché de leur représentation. Spoiden atteste à ce sujet :

En littérature enfin, même s'il s'agit peut-être moins d'une rupture que d'un décisif bond en avant dans le domaine de la représentation, l'écriture du sida aura non seulement introduit un nouveau personnage – *le sidéen* –, mais aura surtout mis en scène de nouveaux objets littéraires, à savoir les organes internes tels qu'ils sont observés par l'appareillage médical. Le regard médical, transcendé par les techniques récentes d'imagerie, réduit désormais à néant la traditionnelle dichotomie entre extérieur et intérieur du corps et expose à notre regard voyeur les parties les plus cachées du corps. (LS, 34)

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, c'est-à-dire 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. De surcroît, grâce aux avancées technologiques, il devient possible de 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 ou, plutôt, la déconfiguration interne de son corps viscéralement queer, c'est-à-dire anormalement déformé de l'intérieur. Ces observations entrent en échos avec la perspective phénoménologique queer selon Ahmed, laquelle permet de percevoir les êtres et les choses dans leur « perte de place »,

dans leur incapacité à demeurer à *leur place*⁴⁰⁸. C'est ce qui semble se passer 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 se laissent plutôt aller 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, c'est-à-dire 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.

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, mais de surcroît celui-ci serait contenu dans une cage thoracique tout aussi queer, c'est-à-dire déformée par ce fameux entonnoir thoracique qui est une difformité corporelle récurrente à travers son œuvre, à la fois littéraire et photographique. Il importe de souligner que 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

⁴⁰⁸ S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 163-165.

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*⁴⁰⁹. » Dans la foulée, les critiques rapportent à juste titre les propos de Frédéric Edelman, qui raconte qu'un jour Guibert « a pris sa main et l'a posée sur son thorax en creux⁴¹⁰ », geste au sujet duquel Edelman finit par conclure : « C'était un geste rituel pour que je comprenne sa fragilité⁴¹¹. » Ainsi, la difformité chez Guibert n'est pas que synonyme de honte, elle est aussi moteur d'un désir d'altérité, du désir de combler sa difformité par l'autre, de communier avec lui dans sa fragilité.

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 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)

Dans la psyché de 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,

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

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 accusatrice de journal intime, 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 psychose⁴¹². » Au-delà de toute stabilisation diagnostique, ce trouble névrotique face à la difformité corporelle, avançant en déséquilibre précaire au-dessus du chaos psychotique, se manifeste de multiples façons dans l'œuvre guibertienne. La dysmorphophobie est un symptôme guibertien à la fois 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 semble agir comme une affection queer à plusieurs niveaux, car 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)*⁴¹³ », écrite initialement en 1983, mais se retrouvant dans le recueil *La Piqûre 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

⁴¹² « Dysmorphophobie » dans Garnier et Delamare, *Dictionnaire des termes de médecine, op. cit.*, p. 241.

⁴¹³ « Sur une manipulation courante (Mémoires d'un dysmorphophobe) », dans H. Guibert (1994), *La Piqûre d'amour et autres textes : suivi de ; La Chair fraîche*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 115. (Désormais SMC dans le texte).

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 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 échos 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 coquetterie » (SMC, 118). Guibert, qu'il soit narrateur de nouvelles, de journaux intimes, d'autofictions, de photographies ou de « roman-faux⁴¹⁴ », 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. Ainsi, l'œuvre guibertienne ne fait pas que représenter des corps, des sensations et des sentiments queers, elle les garde toujours animés 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 donc plus de stabiliser et de fixer ce qui est queer, mais d'en exacerber l'étrangeté grâce à une performativité littéraire elle aussi queer. Dans le corps et dans l'écriture de Guibert, le *queer* n'est ainsi pas qu'un motif, il est une force performative qui essaime dans les abîmes organiques et scripturaux, et qui met en scène autant qu'en mouvement les éléments qu'il contamine.

Midas monstrueux, Guibert transforme ainsi 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 ainsi à penser comme un manipulateur tautologique

⁴¹⁴ Voir à ce titre l'article de J.-P. Boulé (2001), « Hervé Guibert: Création littéraire et roman faux ». *French Review*, Vol. 74, n° 3.

– voire autotélique ou réflexif? –, c’est-à-dire un manipulateur monstrueux de sa propre monstruosité, un sujet manipulateur se manipulant lui-même. Pour le dire ainsi, le corps et l’écriture de Guibert semblent devenir exponentiellement queers par leur incorporation réciproque. En cela même, la démarche créatrice guibertienne semble 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’anomalie⁴¹⁵ ». Dans ce cours, Foucault affirme en effet 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’intelligibilité. Et pourtant 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 les déviations qui peuvent dériver de lui, mais d’être en soi inintelligible. Donc, il est cette intelligibilité tautologique, ce principe d’explication qui ne renvoie qu’à lui-même, qu’on va trouver tout au fond des analyses de l’anomalie⁴¹⁶.

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 monstre⁴¹⁷ », 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*

⁴¹⁵ M. Foucault (2009), *Les Anormaux : cours au Collège de France (1974-1975)*, (éd. par Valerio Marchetti), Paris, Gallimard, collection Seuil, p. 51.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹⁷ *Ibid.*

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.

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 monstruosité 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.

Guibert n'est ainsi pas un monstre affirmant sa monstruosité par lui-même et en lui-même, mais un monstre transformant sa monstruosité 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 monstruosité 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 monstruosité. (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 ainsi pas d'une névrose clinique psychotique refermant son corps sur une monstruosité qui n'aurait d'autre principe d'intelligibilité que sa tautologie, comme le disait Foucault, mais un sentiment à la fois *du, pour* et *envers* les corps qui métamorphosent leur monstruosité 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 recréation 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'être⁴¹⁸. » C'est un peu ce qui arrive au narrateur Guibert dans cette

⁴¹⁸ 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. »

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 émergent, 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'autre⁴¹⁹.

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 délicatesse – 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

⁴¹⁹ M. Lindon, *Hervelino*, *op. cit.*, p. 128.

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 ; vers un accouplement solidaire des souffrances qui parviennent ensemble, dans leur danse réciproque, à conjurer les douleurs et les laideurs, à transformer les peurs et les dégoûts en forces désirantes.

➤ **Mises en obscène des corps souffrants et expériences de situations extrêmes**

Dans cette dernière section de chapitre deux scènes de soin et d'examen dans *À Rebours* et *À l'Ami* seront comparées, soit celle de l'arrachage de dent de Des Esseintes et la fibroscopie de Guibert. Dans un premier temps, la blessure en tant que « champ opératoire » non seulement clinique, mais aussi esthétique, voire artistique, sera explorée. Dans un second temps, la *mise en obscène* des corps des esthètes, c'est-à-dire leur expulsion, leur poussée hors des limites à la fois 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, et ce au-delà des limites organiques et spatiotemporelles des corps souffrants.

Dans l'entretien « Hervé Guibert et son double », qu'il a offert à Eribon en juillet 1991, Guibert affirme qu'il a « eu ce qu'on appelle le choc opératoire⁴²⁰ », alors qu'il devait être opéré d'urgence pour éviter la péritonite, soit l'inflammation extrêmement douloureuse du péritoine, la « membrane séreuse qui tapisse les parois de la cavité abdomino-pelvienne⁴²¹ ». 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 »⁴²².

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, en l'occurrence les potentialités virtuellement 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 :

⁴²⁰ H. Guibert et D. Eribon, « Hervé Guibert et son double », *op. cit.*

⁴²¹ 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 évitement. 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>.

⁴²² H. Guibert et D. Eribon, « Hervé Guibert et son double », *op. cit.*

« 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 manière⁴²³. » De manière corollaire, la blessure guibertienne, en ouvrant 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 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 se jouer 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 pour ainsi dire des passages ouverts dans la chair par la douleur, des faux-fuyants à la fois physiologiques et scripturaux, par lesquels le corps guibertien peut sortir de lui-même, fuir la douleur à même l'expérience mise en mots, *devenir 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 violence⁴²⁴. » La violence expérientielle d'une douleur intenable devient ainsi le *modus operandi*, original et originaire, de l'expérimentation littéraire du corps guibertien blessé. Au-delà des frontières

⁴²³ 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. »

⁴²⁴ H. Guibert et D. Eribon, « Hervé Guibert et son double »,... *op. cit.*

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 souffrant subissant passivement la douleur se métamorphose en corps survivant dans l’écriture active de son expérience. 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 paradoxalement 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 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. En effet, 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 antiseptiques⁴²⁵ », replonge des Esseintes dans la violente réminiscence « d’une abominable rage de dents » (AR, 125). Chez des Esseintes, 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

⁴²⁵ Définition de créosote : <https://www.cnrtl.fr/definition/cr%C3%A9osote>.

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 violemment les frontières du corps, pour l'entraîner ensuite dans le morcellement centrifuge du « texte un peu délirant » – à ses dires – 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 éparsée sur tous les praticiens qu'il avait connus, se rassembla et convergea sur l'un d'entre 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 ainsi s'exprimer en ces termes : la douleur passée fait diverger le corps guibertien dans un futur scriptural, tandis que la psyché éparsée de Des Esseintes converge de nouveau, depuis un impossible futur scriptural – et pourtant écrit par Huysmans – vers sa douleur corporelle passée. Suivant ces mouvements différents, il appert que 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 éparsée 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 appris⁴²⁶. » 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 certes 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 fliction⁴²⁷. » 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 en quelque sorte d'ouvrir les récits de leur blessure respective, en l'occurrence 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'autre⁴²⁸. » Dans cette perspective, il s'agira non pas d'asseoir des Esseintes et Guibert autour d'une table de café, mais peut-être plutôt de les allonger côte à côte sur une table queer d'examen ou de soin, c'est-à-dire une table, pour reconvoquer Ahmed, qui permet un contact inédit entre deux êtres qui, normalement, ne devraient pas se rencontrer. Ce faisant, nous verrons que la douleur inhérente à toute blessure ne fait pas que détruire

⁴²⁶ 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. »

⁴²⁷ Hélène Cixous (2011), *Entretien de la blessure : Sur Jean Genet*, Paris, Galilée, p. 25.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 35.

le langage, mais qu'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.

- ***Mises en obscène de la relation de soin : un théâtre anachronique de la cruauté***

Dans *Cytomégalo*virus, Guibert réfléchit sur les sentiments animant les protagonistes, en l'occurrence ici le médecin et le malade, dans le cadre de la relation de soin parfois douloureuse. Selon lui, il serait possible de penser l'expérience de la douleur et de la souffrance à partir de leur mise en scène, sous le chapiteau d'un théâtre rituel de la cruauté où les acteurs – le médecin infligeant la douleur et le malade la subissant – deviennent non seulement complices, mais aussi potentiellement amis, voire amoureux. 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 sexualité⁴²⁹ », 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

⁴²⁹ Première définition d'« obscène » : <https://www.cnrtl.fr/definition/obsc%C3%A8ne>.

paradoxalement naître l'amour entre le médecin et le malade, la décale du moment présent et d'une éthique de l'expérience. La douleur devient ainsi la force performative de ce qui pourrait relever d'une *mise en obscène* de la relation de soin, laquelle décale l'expérience de la souffrance, que celle-ci soit infligée ou endurée, aux potentialités d'autres spatiotemporalités. Il convient de syntoniser de nouveau ici, en le développant un peu plus, le fragment de Barthes au sujet de « l'obscène de l'amour » :

Tout ce qui est anachronique est obscène. Comme divinité (moderne), l'Histoire est répressive, l'Histoire nous interdit d'être inactuels. Du passé, nous ne supportons que la ruine, le monument, le kitsch ou le rétro, qui est amusant ; nous le réduisons, ce passé, à sa seule signature. Le sentiment amoureux est démodé, mais ce démodé ne peut même pas être récupéré comme spectacle : l'amour choit hors du temps intéressant ; aucun sens historique, polémique, ne peut lui être donné ; c'est en cela qu'il est obscène⁴³⁰.

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, avançant 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, laquelle émerge si l'on conjugue le 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

⁴³⁰ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 210.

du monde extérieur, qu'il ne s'agit pas tant d'« avoir des sentiments » que d'avoir des sentiments pour quelqu'un ou quelque chose [...]

[...] se déplaçant au travers de l'intérieur humain, on a enfin éprouvé la douleur physique, car la douleur physique – contrairement à tout autre état de la conscience – n'a aucun contenu référentiel. [La douleur] n'est pas *de* ou *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 langage⁴³¹.

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 « transitivité » 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

⁴³¹ 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 [...] [...] moving through the human interior, one at last reached physical pain, for physical pain—unlike any other state of consciousness—has no referential content. [Pain] is not of or for anything. It is precisely because it takes no object that it, more than any other phenomenon, resists objectification in language. »

est anachronique. Il se meut et s'émeut toujours en décalage du moment présent. Véritable force queer, 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 à première vue 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 vecteur 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 inexplicée. 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 et linéaire 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. Chez Guibert, c'est l'acte d'écriture *subséquent*, à une date cependant 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, lui permettant conséquemment de survivre. Guibert écrira le 25 septembre 1991, dans *Cytomégalovirus*, alors qu'il est hospitalisé à Bécclère : « 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) Ainsi, 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. Comme une sortie de secours de la réalité à travers l'acte d'écriture, l'accès à un espace paradoxal où la création conjugue oubli et survivance. Écrire recrée l'expérience douloureuse dans l'abîme du temps, pour ensuite le refermer et y enferme 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 – la survivance de l'expérience douloureuse 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 fait se taire complètement Guibert. 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 Bihiou, 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, Guibert 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 que l'écriture guibertienne *met* la douleur *en obscène* : elle la rend anachronique et, par le fait même, 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 par 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, emplit 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 les 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 quasi iconique de bourreaux. En effet, « Gatonax » 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 Gatonax 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) – malgré les réassurances, feintes, de l'infirmière. Le théâtre de la relation de soin devient ainsi 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'apaise, concourent à la *mise en obscène* de la relation de soin. Les corps de Des Esseintes et Guibert n'y seront plus les sujets actants, mais les objets passifs à la merci d'une conception bestialisant et réifiant les corps douloureux, les transposant 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)

La désorientation des sens de Des Esseintes s'exacerbe tandis que son corps douloureux se transforme, entre les mains de Gatonax, en « bête qu'on assassine ». En outrepassant les limites du tolérable, le corps humain devient animal, il se bestialise comme le corps 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 lchette pour le pousser à l'intérieur. (PC, 67)

Des Esseintes et Guibert subissent « à froid » – ou presque, dans le cas de Guibert – 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 « 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 se fait 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 ainsi *mis en obscène* en ce qu'il choit *hors* non seulement du temps de l'expérience, mais aussi de son humanité. Ironiquement, ce n'est plus la douleur qui déshumanise le corps de Des Esseintes, 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. Cependant, plutôt que de le propulser dans les affres de la seule bestialisation, elle jugule aussi sa conscience d'une forte pulsion suicidaire, lui faisant miroiter la mort comme seule alternative à son *devenir-viande* par la pénétration forcée du tuyau. Guibert écrit :

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 gémiss. 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 ainsi un *pharmakon*, un remède empoisonné basculant définitivement du côté du poison. L'ambivalence du soin que Guibert pressentait avant l'opération, même si son angoisse allait croissante, fait place à une brutalité clouant son corps sur la table d'examen, menaçant de le tuer sur place. Alors que Gatonax brandissait la dent pourrie arrachée de Des Esseintes dans les airs, 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 dans un même geste, les réduisent 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 en cela 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 semblent avoir été 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 à la fois 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 ainsi pas leurs maux ni les sources de leurs maux, mais leur dignité, ce qui rend leur corps « humain ». Gatonaux 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 inéluctable 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 *Cytomégalovirus*, cité en entrée de section et qu'il convient de rappeler ici : « 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, à mépriser amèrement. 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 infecté, hurlant, convulsant, éructant, bavant, vomissant et gémissant de Guibert est 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. Dans cette scène, le corps guibertien survit encore, mais il ne fait déjà plus partie du Temps : il est déjà mort aux yeux pudiques de Domer et de l'Histoire.

Enfin, 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 et conséquemment de la fatalité de sa survivance, de sa résurgence future, injecte une angoisse dans le corps de Guibert qui, peu à peu, sombre dans le mutisme. Le traumatisme de la douleur intenable, en poussant 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 une certaine période de 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 ainsi 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.

➤ **Synthèse du chapitre**

Ce pas de deux entre les corps queers du duc des Esseintes et du narrateur Guibert aura permis de mettre en lumière l'importance de l'hypersensibilité, de la douleur et du désir dans leurs expériences. En mettant en tension comparative différentes singularités corporelles des esthètes, au-delà des seuls cadres nosographiques et médicoscientifiques de la syphilis et du sida, ce chapitre aura permis de comprendre comment le caractère exceptionnel de leur physionomie et de leur

physiologie respective impacte directement leurs rapports à leur corps, aux autres, aux langages, au monde et au temps.

De même, 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. Le chapitre aura aussi permis de comprendre leurs corps non pas comme des « représentations » littéraires fixes, mais comme des matériaux expérimentaux spectaculaires, dont l'esthétique conflue *dans* et diverge *depuis* les particularités de leur anatomie, de leurs sensations et de leurs sentiments. Il s'agissait non pas d'analyser les corps des esthètes comme des artefacts anatomiques inertes à disséquer, mais de tenter de ressentir leur fonctionnement de l'intérieur d'eux-mêmes, pour ensuite en déployer des tensions à la fois attractives et répulsives. Cette approche heuristique *dansante* visait à garder les corps queers du duc des Esseintes et du narrateur Guibert en mouvement, et donc à les faire *survivre* au-delà du cadre de leurs représentations ou de leur mort effective. Il s'agissait en quelque sorte d'*animer* la matière de leurs corps, de les mouvoir et de les émouvoir à travers les différences queers fondant non pas leur unité, mais leur unicité. Ce chapitre désirait embrasser les puissances singulières empêchant leurs corps d'être cristallisés et classés dans une grille analytique normative, et propre à une seule époque.

Dans *Ces corps qui comptent*, Butler écrit, au sujet de la temporalisation transformative et dynamique de la matière :

Aussi bien en latin qu'en grec, la matière (*materia* et *hylè*) [...] est toujours en un certain sens temporalisée. Cela est vrai aussi chez Marx, où la « matière » est comprise comme un principe de *transformation*, qui suppose et induit un futur. La matrice est un principe originaire et formateur, qui inaugure et informe le développement d'un organisme ou d'un objet. Ainsi, pour Aristote, « la matière est puissance [*dynameos*], alors que la forme est réalisation⁴³² ».

⁴³² J. Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 43-44.

Dans cette perspective, le chapitre aura cherché à 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 dans leurs sensations et dans leur sensibilité, leur permettant de voyager d'un espace-temps à un autre. Les corps queers des esthètes ne les temporalisent pas dans leur seul présent. Au contraire, leurs caractéristiques singulières tendant à les décontextualiser, à les rendre aussi exceptionnels qu'anachroniques, à la fois hors normes et hors du temps.

Enfin, par 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, différentes *mises en obscène* des corps auront été explorées. 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'« occultation », 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 visaient 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 V : Décors et fenêtres hétérotopiques : théâtres de survivances queers

➤ **Détournements, déviances et survivances des hétérotopies de crise**

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 autres⁴³³ » étaient au XIX^e siècle « en général réservés aux individus “en crise biologique”⁴³⁴ ». Cependant, on ne considérait pas la crise biologique affligant 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 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 :

[...] ces hétérotopies biologiques, ces hétérotopies de crise, disparaissent de plus en plus, et sont remplacées par des hétérotopies de déviation : c'est-à-dire que les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée⁴³⁵.

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. Au même titre que les prostituées, les cadavres étaient considérés comme potentiellement contagieux, et les

⁴³³ M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 25.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴³⁵ *Ibid.*

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 mort⁴³⁶. »

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 récréer 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'hétérotopie⁴³⁷ », c'est-à-dire d'une exacerbation de son altérité spatiale par l'altérité des individus qui la peuple. Le philosophe mentionne à juste titre « les cimetières pour tuberculeux⁴³⁸ », dont on croyait les cadavres d'autant plus dangereux qu'ils étaient morts d'un

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*

fléau contagieux. Ainsi, on considérait en quelque sorte la contagion comme une puissance survivante, c'est-à-dire comme 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 française de construire des « sidatoriums » où les séropositifs et les sidéens pourraient être isolés et confinés⁴³⁹. 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 tout genre et, suivant Foucault, « [e]n général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles⁴⁴⁰ ». 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

⁴³⁹ J.-P. Boulé, *HIV Stories*, op. cit. p. 9.

⁴⁴⁰ M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 28-29.

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 temps⁴⁴¹ ». 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]⁴⁴² ».

Cette contestation spatiotemporelle des hétérochronotopies performerait de deux manières principales, selon Foucault, lesquelles étonnamment ne semblent pas sans rappeler l’expérience de Des Esseintes 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 brouillon⁴⁴³ », 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, 94). 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 illusion⁴⁴⁴ », 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

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

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 des souvenirs passés en survivance, 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 passage⁴⁴⁵ » 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.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

➤ 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, état⁴⁴⁶ », 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 spéculatives, 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 » :

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

⁴⁴⁶ Étymologie d'artifice : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/artifice>.

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 définir⁴⁴⁷.

Fuyant et difficile à définir, tel la nature du mal rongeur 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*, la thèse doctorale de Foucault publiée en 1963 :

Le rajeunissement de la perception médicale, l'illumination vive des couleurs et des choses sous le regard des premiers cliniciens n'est pourtant pas un mythe ; au début du XIX^e siècle, les médecines ont décrit ce qui, pendant des siècles, était resté au-dessous du seuil du visible et de l'énonçable ; mais ce n'est pas qu'ils se soient remis à percevoir après avoir trop longtemps spéculé, ou à écouter la raison mieux que l'imagination ; c'est que le rapport du visible à l'invisible, nécessaire à tout savoir concret, a changé de structure et fait apparaître sous le regard et dans le langage ce qui était en deçà et au-delà de leur domaine. Entre les mots et les choses, une alliance nouvelle s'est nouée, faisant voir et dire, et parfois dans un discours si réellement « naïf » qu'il

⁴⁴⁷ « Le Goût de l'infini » dans Les Paradis artificiels, dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 232.

paraît se situer à un niveau plus archaïque de rationalité, comme s'il s'agissait d'un retour à un regard enfin matinal⁴⁴⁸.

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 vigoureux⁴⁴⁹ », à un nouveau « monde moral [ouvrant] ses vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles⁴⁵⁰ ». 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 des Esseintes 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 soutient :

Le sensible en quelque sorte préparé, comme l'on parlerait d'un piano « préparé », 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 mnémonique. Elle invente en disposant les souvenirs culturels dont des Esseintes se veut le metteur en scène. Celui-ci fait coup double. Il fausse le réel en l'artificialisant, il crée un mirage qui finit par annihiler le préparatif qui autorisait sa venue⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ M. Foucault (2015 [1963]), *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, p. VIII.

⁴⁴⁹ « Le Goût de l'infini » dans Les Paradis artificiels, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, 232.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ J.-L. Cabanès, *Le Négatif*, *op. cit.*, p. 279.

La démarche de Des Esseintes pourrait ainsi s'apparenter à un prodigieux 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 foucauldien 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 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, mais néanmoins assez proche 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 brouillon⁴⁵² ». 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

⁴⁵² M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 33.

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 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 en ces termes 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 corps. Plutôt que de voir l'altérité comme simple forme de négation, elle peut aussi être décrite comme une forme de prolongement. Le corps prolonge sa portée en incorporant ce qui *n'est pas* lui, où ce « pas » suppose l'acquisition de nouvelles capacités et directions – devenant, en d'autres mots, non « pas » simplement ce que je ne suis « pas », mais ce que je peux « avoir » et « faire ». Le « pas moi » est incorporé dans le corps, étendant sa portée⁴⁵³.

Suivant la perspective 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 reflourir des cendres de sa

⁴⁵³ 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. Rather than othering being simply a form of negation, it can also be described as a form of extension. The body extends its reach by taking in 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. »

crise. Par la force de l'artifice, et à l'instar du *Glossarium* entonnant les plain-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, telles ces communautés de béguines, ces « *sortes de couvents* dont l'origine remonte à la fin du douzième siècle⁴⁵⁴ », et qui donnaient dans une « dévotion outrée et affectée⁴⁵⁵ », 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 *défiibrillée* par la synesthésie devient religion. À Fontenay, 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

⁴⁵⁴ J. K. Huysmans (1903), *L'Oblat*, t. 2, p. 144., Tel que cité dans le CNRTL :

<https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9guinage>.

⁴⁵⁵ <https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9guinage>.

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 soutient :

L'agencement queer n'est donc pas une formulation si surprenante : le mot « agencer » est lié au mot « performer » et ainsi renvoie donc à la question même de l'apparition des choses. Le queer devient ainsi une question de comment les choses apparaissent, comment elle se rassemblent, comment elles performant, pour créer les contours des espaces et des mondes⁴⁵⁶.

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 dans la mare du corps et de l'espace-temps, lequel crée des « régions de passage⁴⁵⁷ », éléments capitaux des hétérochronotopies permettant de se mouvoir d'une sensation, d'une époque et d'un lieu à un autre.

⁴⁵⁶ S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 167. Citation originale : « Queer furnishing is not, therefore, such a surprising formulation: the word “furnish” is related to the word “perform” and thus relates to the very question of how things appear. Queer becomes a matter of how things appear, how they gather, how they perform, to create the edges of spaces and worlds. »

⁴⁵⁷ M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies, op. cit.* p. 24.

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 XII^e siècle, en plus de parvenir à goûter des plain-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 qui se détourne 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)

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, des Esseintes 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 *trafic d'influences* 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, des Esseintes 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, mégalomaniaque, 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, de 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 ressurgissent 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 », publié en allemand en 1919 et traduit en français en 1993, Freud affirme :

À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui s'y produisent une impression d'inquiétante étrangeté⁴⁵⁸.

L'inquiétante étrangeté, en tant que perte de repères, en tant que désorientation spatiotemporelle *sensible* du sujet, se rapproche à plus d'un titre de la performativité des survivances telle que la

⁴⁵⁸ Sigmund Freud (2007), *L'Inquiétante étrangeté : et autres essais*, (trad. par Bertrand Feron), Paris, Gallimard, collection Essais, p. 216.

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" quelconque⁴⁵⁹. » 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 crise qui sommeille en elle :

Les moments de désorientation sont vitaux. Ce sont des expériences corporelles qui font basculer le monde ou projettent le corps hors de son sol. La désorientation, en tant qu'émotion corporelle, peut être déstabilisante et ébranler le sentiment de confiance envers le sol ou la croyance que le sol sur lequel on réside peut soutenir les actions qui rendent une vie vivable. Un tel sentiment d'ébranlement, ou d'être ébranlé, peut persister et devenir une crise⁴⁶⁰.

Dans le cas de Guibert, son expérience de la désorientation et de l'inquiétante étrangeté à Claude-Bernard s'effectuera 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 entraînera 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-temps⁴⁶¹. Les incohérences temporelles de cette journée vont aller en se généralisant, créant dans la foulée une sensation de désorientation qui

⁴⁵⁹ G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶⁰ S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, p. 157. Citation originale : « Moments of disorientation are vital. They are bodily experiences that throw the world up, or throw the body from its ground. Disorientation as a bodily feeling can be unsettling, and it can shatter one's sense of confidence in the ground or one's belief that the ground on which we reside can support the actions that make a life feel livable. Such a felling of shattering, or of being shattered, might persist and become a crisis. »

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 170.

d'abord inquiétera le sujet, puis menacera de le faire basculer au-delà des limites de l'entendement. Durant ces moments queers, les corps et les décors ne seront pas en adéquation avec le présent. Des survivances anachroniques, à la fois passées ou fantasmagoriques, émergeront à leurs surfaces visibles. Ce faisant, l'expérience de la désorientation en tant que déploiement entropique de moments queers se rapprochera 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 férocement 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 – Guibert le pressent déjà – que sera celui du 11 janvier avec le docteur Chandi. Plongé qu'il est dans ce désordre, Guibert relate :

[...] 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 abdominale 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. La désorientation n'est ainsi 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 lecteur 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 performant *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 il 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 dérégulé 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 dérégulé par la grève, en ressortir suffoqué et remonter dans la rue [...] » (AA, 52). Le voyage de Guibert dans Paris vers Claude-Bernard oscille entre la surface de la rue et les souterrains suffocants du métro bondé. Son affolement allant se généralisant provoque une désorientation spatiotemporelle s'entremêlant 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 *dévi*ation, le *devenir-autre* indésirable, contagieux que l'on poussait dans les marges de la cité à la fin du XIX^e siècle.

Toujours dans le 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-Bernard⁴⁶². En effet, lorsque Guibert y arrive enfin, après son rocambolesque et suffoquant voyage en métro, l'hôpital Claude-Bernard 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 », soit 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 *dévi*ance. Des échos survivants des phobies dix-neuviémistes de la dégénérescence résonnent dans les couloirs de l'hôpital Claude-Bernard, « 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 :

[Je] réécoutais pour la centième fois le disque des Taxis bleus [dans la cabine téléphonique], écœuré 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

⁴⁶² 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.

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, soit 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 Munich⁴⁶³ ». L'arrivée de Guibert à Claude-Bernard ne se fait ainsi 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 » publié en 2010, Caron rapporte :

Puisant 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 dénoncer l'inaction face à aux morts massives qui frappaient des communautés spécifiques. Ils ont même réclamé des procès comparables à ceux de Nuremberg. Dans certains milieux, la réaction a été féroce, surtout en France, où la rhétorique combative d'ACT UP a été souvent

⁴⁶³ Encyclopédie multimédia de la Shoah. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/dachau>. Consulté le 22 décembre 2020.

dénoncée par la presse grand public et certains intellectuels comme étant apocalyptique et semblable à celle du Front National⁴⁶⁴.

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 historique⁴⁶⁵. » Selon Caron, la comparaison de ces deux événements historiques exceptionnels en elle-même, si elle est faite *avec tact*, relèverait davantage d'un « *contact* déconstructiviste⁴⁶⁶ », et la médiation entre deux événements différents permettrait de rendre compte des « dynamiques multidirectionnelles de la communauté en jeu dans l'acte de témoigner⁴⁶⁷ ». Caron soutient :

La médiation est ce qui rend de telle 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 médiation⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ 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. They even called for trials that they compared to the Nuremberg trials. In some quarters, the reaction was fierce, especially in France, where 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*. »

⁴⁶⁵ *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. »

⁴⁶⁶ *Ibid.* Citation originale : « deconstructive *contact* »,

⁴⁶⁷ *Ibid.* Citation originale : « multidirectional dynamics of community at play in the act of bearing witness. »

⁴⁶⁸ *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 vulnerability to difference — its alterability. Tact, a mode of indirection in language, functions precisely as this sort of mediation. »

Il semble que les mouvements de dérive et de délire dans lesquels Guibert est entraîné lors de sa visite à Claude-Bernard ne sont pas évoqués pour « trivialisier » 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 différences⁴⁶⁹ ». Pour le dire ainsi, 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 savoir⁴⁷⁰ », laquelle fera « [perdre] l'unité d'un monde clos⁴⁷¹ », pour égarer le sujet « dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens⁴⁷² ». 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 déchirure⁴⁷³. » La sensorialité de Guibert se déchire au contact du décor. Dans la foulée, sa sensibilité se disloque, se délocalise et se déterritorialise dans un même geste. La vue guibertienne voyage sur des symptômes de survivances, dérive dans les abîmes s'ouvrant dans un décor tout

⁴⁶⁹ *Ibid.* Citation originale : « as a relational play of differences ».

⁴⁷⁰ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 172.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*

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.

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 du 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 personnification 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 maladif 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 *arythmique* 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 de se révéler *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). Dans le 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 se rappelle 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 ne 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 Claude-Bernard 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 décembre, 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 d'artiste de cirque, 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 miroiter le suicide comme une issue potentiellement désirable à ce désordre, mais pas si désirable puisque qu'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 perspective 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: Queer Theory and the Death Drive* :

De même que la pulsion de mort dissout ces assemblages identitaires qui nous permettent de nous connaître et de survivre en tant que nous-mêmes, le queer doit insister pour perturber, pour *queerer*, l'organisation sociale en tant que telle – pour nous perturber, donc, et nous *queerer* nous-mêmes et notre participation dans une telle organisation. Car le fait queer ne peut jamais définir une identité ; il ne peut que la perturber⁴⁷⁴.

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

⁴⁷⁴ L. Edelman, *No Future... op. cit.* p. 17. Citation originale : « As the death drive dissolves those congealments of identity that permit us to know and survive as ourselves, so the queer must insist on disturbing, on queering, social organization as such — on disturbing, therefore, and on queering *ourselves* and our investment in such organization. For queerness can never define an identity; it can only ever disturb one. »

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 dans un même geste, 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.

➤ Fenêtres poétiques sur la cohabitation queer des mondes

Dans cette dernière section du cinquième chapitre, 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 comment les fenêtres agissent, à plus d'un titre, comme des « interfaces », pour reprendre le terme de Caron, où se performent 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 de mal*, soit « 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 fenêtre⁴⁷⁵. » Si pour Baudelaire, « cette vie est un hôpital », pour Guibert, qui sera hospitalisé en 1991 à l'hôpital Bécclère 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 opportunistes⁴⁷⁶ ». Selon le 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

⁴⁷⁵ « *Any Where Out of the World* - N'importe où hors du monde » dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 208.

⁴⁷⁶ A. Genon, *HERVÉ GUIBERT - Vers une esthétique postmoderne*, op. cit., p. 205.

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. Moi, c'était cela qui me frappait surtout à cette époque, supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage, faire à tout prix du neuf. (Préface AR, 65)

Paradoxalement, ce besoin d'*ouvrir les fenêtres* pour « faire à tout prix du neuf », 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 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 s'astreint des Esseintes 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 littéralement 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 vie⁴⁷⁷.

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 Esseintes⁴⁷⁸ –, 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 —

⁴⁷⁷ « Les Fenêtres » dans *Petits poèmes en prose* dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 198.

⁴⁷⁸ « 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, colorisées, 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).

À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté⁴⁷⁹ !

« 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, colorisées, 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 plainchant » (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*,

⁴⁷⁹ « Les Fenêtres » dans Stéphane Mallarmé (2014), *Poésies*, (éd. par Bertrand Marchal et Yves Bonnefoy) Paris, Gallimard, collection Poésie, p. 10.

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 « cieux 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 incompatibles⁴⁸⁰ ». 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 devenirs 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,

⁴⁸⁰ M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 28-29.

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'or⁴⁸¹.

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. 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, mais 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

⁴⁸¹ *Ibid.*

pas à lancer aux poètes symbolistes pataugeant dans leur limon lyrique – Zola écrira dans *Le Roman expérimental* que « [nous] sommes actuellement pourris de lyrisme⁴⁸² » –, 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’écœurer parfois jusqu’en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l’azur⁴⁸³.

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 ? 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 expérimentale⁴⁸⁴ ? » 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,

⁴⁸² Émile Zola (1971 [1880]), *Le Roman expérimental*, (éd. par Aimé Guedj), Paris, Garnier-Flammarion, p. 93.

⁴⁸³ « Les Fenêtres » dans S. Mallarmé, *Poésies*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸⁴ É. Zola. *Le Roman expérimental... op. cit.*, p. 81.

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 suis⁴⁸⁵ ?

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'impacter 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'univers n'est pas qu'un objet unique qui est ensuite perçu ou synthétisé ; il y a des événements de perception, chacun étant le déploiement d'une série infinie. [...] Cela ne signifie pas que la vérité est relativisée, que nous ne parvenons pas à la vérité en raison des perspectives ; plutôt, la vérité est composée de séries relatives, qui ne sont pas situées dans « un » point, mais

⁴⁸⁵ « Les Fenêtres » dans *Petits poèmes en prose* dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 198.

dans un ensemble ouvert de points convergents et divergents. La vie est tout simplement cette quantité de mondes divergents⁴⁸⁶.

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. Ce faisant, des Esseintes brise l'unité de la vérité en tant qu'objet de connaissance univoque et, du même coup, il s'élançait et se disperse dans « l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens⁴⁸⁷ ». L'esthète névrosé aurait donc beau avoir le corps hétérotopique d'un personnage fictif de roman, vautrant ses nerfs hypersensibles et dérégés 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 arrêtant 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

⁴⁸⁶ Claire Colebrook, « Queer Aesthetics » dans E. L. McCallum et Mikko Tuhkanen, éd. (2011), *Queer Times, Queer Becomings*, Albany, State University of New York Press, p. 32. Citation originale : « The universe is not some single object that is then perceived or synthesized; there are events of perception, each of which is an unfolding of an infinite series. [...] This doesn't mean that truth is relativized, that we don't get to the truth because of perspectives; rather, 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. »

⁴⁸⁷ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 172.

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 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, des Esseintes démultiplie les moyens poétiques comme autant de fenêtres, de créations de « régions de passage⁴⁸⁸ » vers les hétérotopies littéraires et artistiques. Des Esseintes en cela 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

⁴⁸⁸ M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 24.

Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
— Au risque de tomber pendant l'éternité⁴⁸⁹ ?

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 ».

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). Des Esseintes 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 cet 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 :

⁴⁸⁹ « Les Fenêtres » dans S. Mallarmé, *Poésies, op. cit.*, p. 10.

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, des Esseintes 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 contemplant 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, 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 Arthur⁴⁹⁰.

Comme elles le font pour des Esseintes dans sa cabine de Fontenay, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* agissent en quelque sorte, pour Guibert, comme un gouvernail de navire pour 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

⁴⁹⁰ « L'Ours » dans H. Guibert, *La Piqûre d'amour et autres textes*, op. cit., p. 159-160.

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'advient pas⁴⁹¹.

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 guibertiennes, 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 émergent⁴⁹². » Suivant ces considérations 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 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.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁹² 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. »

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 ciels 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, et pourtant contenu entre les vitres d'un aquarium domestique.

- **Les fenêtres poétiques et hétérochronotopiques de l'Hôpital Béclère 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 » foucaaldiennes 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 Béclère, 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 cytomégalovirus 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 de se métamorphoser, 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 Béclère. Ils animent le passage des regards entre les espaces-temps et, ce faisant, ils participent du « cinquième principe⁴⁹³ » 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 environnant. En général, 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 purification⁴⁹⁴.

C'est bien sûr le cytomégalovirus attaquant son œil qui impose à Guibert l'hétérotopie de l'hôpital Béclère à Clamart. Ainsi, la fermeture de son champ visuel droit s'effectue parallèlement au développement 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 Béclère 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 variées⁴⁹⁵ », 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

⁴⁹³ M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 32.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 25.

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 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-Fournier⁴⁹⁶ » (AA, 206), Guibert ressentait

⁴⁹⁶ Célèbre syphiligraphe et hygiéniste du XIX^e siècle.

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)

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, telles 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 » foucauldien, sur « le système d'ouverture et de fermeture⁴⁹⁷ » 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*⁴⁹⁸ 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

⁴⁹⁷ M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 32.

⁴⁹⁸ 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.

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)

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 Béclère, 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 effets d'une part soporifiques et narcotiques⁴⁹⁹, au confluent du sommeil et de l'hallucination, mais aussi des effets dialectiques au sens benjaminien du terme, c'est-à-dire

⁴⁹⁹ Suivant l'étymologie du terme « hypnotique » dérivé du latin *hypnoticus* : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/hypnotique>. Consulté le 2 novembre 2021.

distendus dans « la relation de l'Autrefois avec le Maintenant⁵⁰⁰ ». Ces effets 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 effets 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 Béclère, il en chérit les beautés et les nuances infinies à travers les tableaux transparents 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 Turner⁵⁰¹ – un peintre, aquarelliste et graveur anglais romantique, né en 1775 et mort en 1851, à Londres – et de John Constable⁵⁰², 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

⁵⁰⁰ W. Benjamin (2006), *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, (éd. par Rolf Tiedemann, trad. par Jean Lacoste), Paris, Ed. du Cerf, p. 479.

⁵⁰¹ <https://www.britannica.com/biography/J-M-W-Turner>.

⁵⁰² <https://www.britannica.com/biography/John-Constable>.

comme des précurseurs de l'impressionnisme⁵⁰³. 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 naturelle⁵⁰⁴. » 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 de l'hôpital, à l'instar du « moribond sournois⁵⁰⁵ » avec lequel il pourrait scander en silence, à l'unisson du vers mallarméen dans « Les Fenêtres » : « Que la vitre soit l'art, soit la mysticité⁵⁰⁶ ».

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

⁵⁰³ <https://www.britannica.com/biography/J-M-W-Turner>.

⁵⁰⁴ <https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/jmw-turner>.

⁵⁰⁵ S. Mallarmé, *Poésies*, *op. cit.* p. 10.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

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, et que Guibert contemple par sa fenêtre, semble se rapprocher de l'image dialectique de Benjamin, de « l'image-saccade » rappelant les lucioles selon Didi-Huberman :

Comment, ici, ne pas penser au caractère « saccadé » de l'image dialectique selon Walter Benjamin, cette notion précisément destinée à comprendre de quelle façon les temps se font visibles, comment l'histoire même nous apparaît en un éclair passager qu'il faut nommer « image » ? L'intermittence de l'image-saccade nous ramène aux lucioles, bien sûr : lumière pulsative, passagère, fragile⁵⁰⁷.

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, pour que celui 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, 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,

⁵⁰⁷ G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 38.

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 les hurlements 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.

Cependant 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'enfer⁵⁰⁸.

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

⁵⁰⁸ « Le Crépuscule du soir » dans *Les Fleurs du Mal* dans C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 70.

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 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, 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 de 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 » rythmant 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 allant s'obscurcissant. 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)

Le spectacle 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 spectacle queer et *de passage* en ce qu'il 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, certes oscillant, mais qui permet justement d'être sensible à ces furtifs instants où l'un devient l'autre.

➤ Synthèse du chapitre

Dans son essai *Ici et là : une philosophie des lieux* publié en 2019, Étienne Helmer affirme, dans le sillon des notions de « non-lieu » de Marc Augé et d'« hétérotopie » de Foucault :

[...] être dans un lieu, être ici, c'est en même temps se rapporter à d'autres lieux, c'est faire jouer ce que l'on pourrait nommer un « système » ou un « réseau » de lieux dont la gamme de différences s'étend parfois jusqu'à l'extrême qu'est le « hors-lieu » ou le dehors. La limite matérielle et/ou symbolique constitutive de tout lieu n'est pas que clôture : elle est aussi, nécessairement, rapport à d'autres lieux selon un jeu d'ajustement mutuel de leurs valeurs et de leurs sens, parfois de leurs fonctions, respectifs. Ces rapports peuvent bien évoluer dans le temps et les frontières bouger, le lieu n'en continue pas moins de n'exister qu'en réseau, par rapport à son ou ses autres, y compris quand il semble isolé⁵⁰⁹.

Le chapitre sur les décors et fenêtres hétérotopiques du château de Fontenay, de l'Hôpital Claude-Bernard et de l'Hôpital Béclère à Clamart aura tenté d'éclairer différents « principe[s] de différenciation, de polarisation différenciée des lieux dans toute société⁵¹⁰ », 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, auront permis de mettre 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 expérimentées par les esthètes 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 [...]»⁵¹¹. En effet, par différentes « régions de passage⁵¹² » esthétiques et par différents principes de « [juxtaposition] en un lieu réel [ou fictif de] plusieurs espaces qui,

⁵⁰⁹ Étienne Helmer (2019), *Ici et là : une philosophie des lieux*, Paris, Verdier, p. 117.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² M. Foucault, *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, op. cit., p. 24.

normalement, seraient, devraient être incompatibles⁵¹³ », Fontenay, Claude-Bernard et Béclère se sont avérés être des théâtres hétérotopiques, voire hétérochronotopiques, permettant 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 Béclère leur auront permis d'« [établir] des liens affectifs avec le passé⁵¹⁴ », suivant la conception de l'altertemporalité de Caron, en « [substituant] la simultanéité à la séquence et la boucle au déroulement⁵¹⁵ » de l'Histoire. Des Esseintes aura ainsi pu 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 où regarder passer la coiffe de béguine de sa domestique à la fenêtre. Un siècle plus tard, Guibert aura dérivé vers Claude-Bernard comme un « voyageur affolé », erré inquiet dans ses frontières recluses comme s'il était à Dachau, ou encore déliré hilare dans son décor devenu celui d'un cirque ambulante. Cette journée étourdissante de prises de sang à Claude-Bernard aura profondément désorienté 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 principe⁵¹⁶ ».

Les expériences des esthètes dans leurs différentes hétérochronotopies de crise auront ainsi permis non pas de penser l'isolement imperméable des lieux les uns par rapport aux autres, mais d'investir de plain-pied leur coexistence, la cohabitation queer d'espaces-temps différents

⁵¹³ *Ibid.*, p. 28-29.

⁵¹⁴ D. Caron, « Masculinité et altertemporalité [...] », *op. cit.*, p. 183.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*

s’imbriquant les uns dans les autres, et que les crises permettent de ressentir. En un sens, Des Esseintes et le narrateur Guibert permettent ensemble de penser la « polarisation » des lieux, c’est-à-dire 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 symboliques⁵¹⁷ » des lieux dans lesquels ils évoluent, *dans* et *avec* lesquels ils se transforment lors de moments queers, où leur cohésion avec l’espace-temps échoue, et où « naît la désorientation⁵¹⁸. » 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 auront permis d’ouvrir 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 sont devenues 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.

⁵¹⁷ É. Helmer, *Ici et là*, *op. cit.*, p. 116-117.

⁵¹⁸ S. Ahmed, *Queer Phenomenology... op. cit.*, . 170.

Conclusion : **Et si mourir était un art queer ?**

Dans leur introduction « Death and/as relationality » au numéro spécial de *L'Esprit créateur* du printemps 2021, intitulé *French Thanatography*, McCaffrey et Wilson définissent la « relationnalité » en ces termes :

La relationnalité signifie « rassembler autant d'approches que possible dans l'élaboration de la connaissance sans jamais espérer les voir fusionner en une image d'ensemble ou culminer en une conclusion unifiante⁵¹⁹ ». Ainsi, nous recadrons la mort comme connexion, ou plus précisément, en termes de connectivités qui émergent entre les gens, les concepts, les textes, les modes de représentation et les disciplines universitaires, et qui nous permettent de nous engager dans les pratiques associés à la fin de vie⁵²⁰.

Suivant cette perspective plurielle de la fin de vie, cet ultime chapitre tentera de contribuer à cet effort collectif en focalisation sur la dimension esthétique et artistique du mourir. Tandis qu'une attention importante est actuellement portée aux enjeux (bio)éthiques, philosophiques, biomédicaux, légaux et même politiques de l'expérience du mourir – par les débats entourant l'aide médicale à mourir – la thèse désire quant à elle intégrer les dimensions esthétique et artistique de cette expérience. Ces dimensions permettront d'ancrer les réflexions autour de la mort directement dans les sensations corporelles expérimentées par les sujets. Elles offrent également des possibilités

⁵¹⁹ D. Caron (2014), *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV*, Minneapolis, MN, Univ. of Minnesota Press, p. 24.

⁵²⁰ E. McCaffrey et S. Wilson (2021), « Introduction: Death and/as Relationality », *op. cit.*, p. 5-6. Citation originale : « Relationality means “bringing together as many approaches to the elaboration of knowledge without ever hoping to see them fuse into the whole picture or lead to a unifying conclusion.” In this way, we reframe death as connection, or more precisely, in terms of the connectivities that emerge between people, concepts, texts, modes of representation, and academic disciplines, and that allow us to engage with the practices associated with the end of life. »

virtuellement infinies de transposer ces expériences en langages, en « idiomes symboliques » offrant des possibilités de vivre l'expérience – et d'y survivre ? – dans toute sa mouvante altérité.

Pour ce faire, le chapitre explorera différentes pistes de potentialités esthétiques à la question : « Et si mourir était un art queer ? » En d'autres termes, et toujours en prenant appui sur les expériences du personnage des Esseintes et du narrateur Guibert, ce dernier chapitre explorera comment le mourir et la fin de vie peuvent se transmuier en art queer de la différenciation de soi, en art queer qui célèbre la singularité, la différence et l'exceptionnel au cœur de cette expérience, sans doute la plus universelle qui soit.

➤ **Survivances, déformations et défigurations esthétiques d'un mourir queer**

Il en a été question en filigrane de la thèse : 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 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'est donc 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 : « J'ai animé les pierreries mortes d'*À Rebours* » (AR, 58). Cette résurrection n'est cependant pas de l'ordre d'une rédemption théologique, mais de l'ordre plutôt d'une survivance idiomatique et symbolique. La littérature possède cet 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). Il s'agit de créer du langage non pas envers, mais dans l'inconnu du mourir et de la mort, de faire de l'agonie un art non seulement créateur, mais transformateur du silence de la mort en idiome survivant. Un « art queer du mourir » en tant qu'il déforme les pertes, les souffrances et les deuils qui sont corollaires à son expérience en nouvelles formes de survie, en manières inédites de survivre différemment *dans* l'œuvre de la mort en train de se faire. Cet art queer du mourir, qui déforme et transforme l'expérience de la mort en autre chose qu'elle et qui, pourtant, parle à travers elle, des Esseintes l'admire de manière anachronique chez Poe. Dans un passage d'*À Rebours*, on apprend pourquoi l'esthète voue un tel culte au poète américain :

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 donc pas la transcription littérale et objective de l'expérience du mourir, mais la transformation littéraire des survivances revenant hanter

l'agonisant ; un art queer de la différenciation du mourir qui ne dilue pas son expérience, mais l'*aiguise*, jette des lumières nouvelles sur les survivances dansant et 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 à la fois 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 toute part. Il s'agirait en quelque sorte 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'Eros et de Thanatos⁵²¹. » Chez Guibert, il en a été question, bien avant sa séropositivité avérée, la mort agissait en quelque sorte 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 » (Préface AR, 39). Pour Guibert, la pulsion de mort n'est pas seulement littérale, elle est littéraire, et relève pour lui presque du mot d'ordre – ou 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* continue de résonner à la fin de la vie et de l'œuvre guibertiennes : « Un des rôles de la littérature est l'apprentissage de la mort. » (MA, 557), écrivait-il vers la toute fin de son journal.

Cependant, les survivances et les déformations de la mort et de l'expérience du mourir ne s'enfoncent pas seulement dans les profondeurs performatives de la littérature. La mort travaille

⁵²¹ Pascal de Duve (1993), *Cargo vie*, Paris, Jean-Claude Lattès, p. 156.

certes le corps et l'écriture, mais dans ce croisement corposcriptural, 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, semblent être des forces métamorphiques dotées du pouvoir de transformer les corps agonisants et souffrants en œuvres d'art. Par exemple, dévasté par la mort de Muzil/Foucault, Guibert met son deuil en scène, dans *À l'Ami*, il l'esthétise et fait une œuvre d'art expressionniste d'une douleur pulvérisant les limites de l'écriture, pour se disperser dans des 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)

Les douleurs et les deuils de l'expérience du mourir et de la mort, de la sienne comme de celle des êtres chers, deviennent des puissances 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) Ainsi, 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) Comme s'il désirait mettre la main de l'artiste à la pâte de son corps, et consentir, voire contribuer, 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). Dans cet ultime chapitre, des analyses comparatives des survivances, des déformations et des défigurations

esthétiques du mourir suivant les expériences de Des Esseintes et de Guibert seront menées. Dans un premier temps, les *devenirs-iconiques* des corps mourants seront explorés, en s'interrogeant sur la performativité esthétique des blessures des corps, véritables « noyaux radioactifs » de songes, de rêves et de visions les métamorphosant en œuvres d'art. Dans un second temps, la fameuse tortue-bijou de Des Esseintes sera mise en tension comparative avec les corps des malades du Rothschild et de Mapplethorpe, donnant à penser à ce que pourrait signifier l'expérience de « mourir en œuvres d'art queer ». Chemin faisant, des Esseintes et Guibert émergeront de leur agonie respective, en figures défigurées de dandy, *osant* mourir en artistes malgré la douleur, dans les contrepoints esthétiques et anachroniques de leur fin de siècle respective.

➤ **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. Ainsi, 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 ainsi des cœurs irradiants qui recèlent 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.

Cette section proposera des analyses comparatives de scènes d'*À Rebours* et de l'œuvre de Guibert qui exploreront 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 Erifon 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 et dans lequel 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. Mais 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 insuffleraient donc 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 et mouvant 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 explique ce que serait le *devenir-icône* des corps blessés :

De toute manière Bacon ne cache pas que ces procédés sont presque rudimentaires, malgré les subtilités de leurs combinaisons. L'important 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-même. C'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 Icône⁵²².

Suivant Deleuze, pour comprendre le *devenir-iconique* du corps et en s'inspirant de l'esthétique de Bacon ayant fortement marqué Guibert, il s'agirait 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* permettrait 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. Ainsi, le *devenir-iconique* des corps mourants aurait ceci d'obscène : il permettrait 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 « occulturation⁵²³ », suivant l'expression de Chambers, du temps intéressant et productif de l'actualité. Le *devenir-iconique* des corps leur permettrait de mourir en abîme du temps, c'est-à-dire dans le contrepoint anachronique d'une *mise en obscène* qu'ils pourraient 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)deviendraient 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.

⁵²² G. Deleuze (2002), *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, p. 11.

⁵²³ R. Chambers, *Untimely Interventions*, op. cit., p. 36.

- **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 désagrégant 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 littérale, 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. »⁵²⁴

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

⁵²⁴ H. Guibert (1992), *La Pudeur ou l'impudeur*, France, TF1. (Désormais PI dans le texte)

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)

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 élément⁵²⁵ », 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.

⁵²⁵ Tiré de la définition de « radioactif » : <https://www.cnrtl.fr/definition/radioactif>.

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 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. Ils analysent :

La lumière, si importante dans ses photos, joue un rôle essentiel dans le film, comme dans cette image où on lui fait une biopsie de la gorge et où, en visionnant le film, il 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 coup⁵²⁶ ») : la vidéo au plus près de la mort⁵²⁷.

⁵²⁶ Tiré de « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... » H. Guibert (mai 1992), Entretien avec Christophe Donner, *La Règle du Jeu*, No.7.

⁵²⁷ J.-P. Boulé et A. Genon, *Hervé Guibert : l'écriture photographique... op. cit.*, p. 255.

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 l'un l'autre. 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 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*, Michel 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 :

C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps ; c'est le miroir et c'est le cadavre qui font taire et apaisent et ferment sur une clôture – qui est maintenant pour nous scellée – cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps. C'est grâce à eux, c'est grâce au miroir et au cadavre que notre corps n'est pas pure et simple utopie⁵²⁸.

Paradoxalement, ce serait 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 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'assailait, 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

⁵²⁸ M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 19.

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 Autre⁵²⁹. » 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 lui⁵³⁰. » 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 mort⁵³¹. » Sous l'emprise de la maladie progressant inéluctablement, l'écriture du corps mourant devient « thanatographique⁵³² ».

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

⁵²⁹ A. Genon, *HERVÉ GUIBERT - Vers une esthétique postmoderne*, op. cit., p. 29.

⁵³⁰ J.-P. Boulé (2001), *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, p. 252.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² *Ibid.*

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 son apparente simplicité. Si elles sont parfois visibles par l'entremise de différents signes – telles 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 ne sera 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 familier⁵³³ ». 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 guibertiennes. 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. Freud écrit :

Notre attention est attirée en revanche par une remarque de Schelling, qui énonce quant au contenu du concept *Unheimlich* quelque chose de tout à fait nouveau et à quoi notre attente n'était certainement pas préparée. Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti⁵³⁴.

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. En effet, 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

⁵³³ S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, op. cit., p. 215.

⁵³⁴ *Ibid.*

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 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 outrepassé 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 :

Je 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 se 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 le sillon 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 », introduit au début de ce dernier chapitre, 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'espace⁵³⁵. » 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, XIXe–XXe siècle*, paru en 2004, pour affirmer :

Citant des données de Strasbourg montrant que, alors qu'en 1840, 15% de la population mourrait à l'hôpital, ce chiffre est monté à 30% à la veille de la Première Guerre mondiale, et est de 75% maintenant, Anne Carol a écrit abondamment sur la « révolution récente » des pratiques culturelles de la mort dans la France moderne. Plusieurs importantes conséquences ont découlé de ce virage culturel vers ce qui est appelé « la mort médicalisée ». [...] La mort, à plusieurs égards, est devenue un problème technique [...]⁵³⁶.

⁵³⁵ 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. »

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 4. Citation originale : « Citing figures from Strasbourg that show that, whereas 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, Anne Carol has written extensively on the “révolution récente” in cultural practices of dying in modern France. Many important consequences have resulted from the cultural shift towards what is termed a “medicalized death.”[...] Death, in many ways, has become a technical phenomenon, [...]»⁵³⁶.

Bien avant que la mort n'ait visiblement commencé à travailler son corps, Guibert était tout à fait sensible à cette stérilisation médicocientifique 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 car 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 queer**

Différents cheminements sensoriels et sentimentaux participent à la métamorphose des corps mourants en icônes, en œuvres d'art queer. 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 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-même⁵³⁷ ». 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 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 leurs tours, les reflets iconiques de la tortue-bijou et de 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.

⁵³⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 11.

- **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 pierres⁵³⁸ » – 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 à des Esseintes quelque temps avant son départ de

⁵³⁸ Définition de « lapidaire » : <https://www.cnrtl.fr/definition/lapidaire>.

Paris» (AR, 117). Une *fantaisie*, étymologiquement, relève d'un « emprunt au bas Latin *phantasia* signifiant “imagination” ; “idée, conception de l'esprit” en Latin classique ; [et enfin] emprunt au Grec, φαντασία, *phantasia* signifiant “apparition”⁵³⁹ ». 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 sertir de gemmes précieuses qui allaient jaillir en corolles de fleurs exotiques sur sa carapace, des Esseintes est déterminée, d'abord, 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 pavots 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)⁵⁴⁰ », 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 des yeux de Des Esseintes – ne sont, pour ainsi dire, pas suffisamment blessées. Ce que des Esseintes cherche à faire dans cette scène délicate, même s'il ne l'explique pas en ces termes, est d'infliger à la tortue des blessures esthétiques par lesquelles il

⁵³⁹ Étymologie de « fantaisie » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/fantaisie>.

⁵⁴⁰ Étymologie de « barbare » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/barbare>.

– 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 porter 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, esquissa 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 luminescente 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 est cet être qui déclenche de surcroît la réminiscence de la molaire plombée, que l'esthète

s'était fait inhumainement arracher par Gatonax, dans une scène précédemment analysée. 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 des Esseintes, 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 la sensibilité esthétique de des Esseintes, 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 appert 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 que Guibert 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 créant 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 voisins ou d'êtres chers. 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 :

Mon hypothèse est que les événements et expériences qui sont traumatisantes, que ce soit collectivement ou individuellement, et deviennent les objets de pratiques testimoniales, ont le statut culturel de l'obscène ; et, inversement, que la catégorie culturelle de l'obscénité définit ce que les gens expérimentent

comme étant traumatisant. J'ai en tête une signification du mot obscène qui le renvoie étymologiquement au mot obscur : chacun de ces deux mots (et certains autres) est supposé dériver de la racine indo-européenne *sku, qui dénote la couverture ou la protection, d'où le grec *skene* et, ultimement, l'anglais *scene*⁵⁴¹.

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. Chambers développe :

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 elle. Il est teinté d'un sentiment de sacralité (le latin *obscenus* voulait dire « de mauvais augure »), mais aussi de stigmatisme et d'abjection, qui tous deux renvoient au mélange de fascination et de répulsion qu'exercent les objets qui sont expulsés du corps social ou physique (voir Kristeva). Si l'étymologie peut être mise en doute, elle souligne néanmoins l'idée cruciale que ce qui est connu culturellement n'est pas toujours aisément reconnu⁵⁴².

⁵⁴¹ R. Chambers, *Untimely Interventions*, *op. cit.*, p. 23. Citation originale : « My hypothesis is 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; and conversely, that the cultural category of obscenity defines what persons experience as traumatic. I have in mind a sense of the word obscene that etymologically relate it to word obscure: each of those two words (and a number of others) is conjectured to derive from an Indo-European radical *sku, denoting coverage or protection, whence Greek *skene* and ultimately English *scene*. »

⁵⁴² *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. And it is tinged with sense of the sacred (Latin *obscenus* meant of ill augur), but also of stigma and abjection, both of which refer to the mixture of fascination and repulsion exerted by objects that are expelled from within the social or physical body (see Kristeva). Dubious as the etymology may be, it highlights the crucial idea that what is culturally known may not be readily acknowledged. »

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, en l'occurrence 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 est important 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 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 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 qui emporte tout. Les échanges de regards entre les mourants deviennent ainsi des instants furtifs, anachroniques et hors du temps à travers lesquels les désirs *réiproques* s'attisent, participent des *devenirs-iconiques* des corps dans les espaces-temps tant scripturaux que picturaux : quelque chose comme des éclats fulgurants de beauté, 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 Béclère, 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'être ⁵⁴³. » 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 est toujours relationnelle ; le désir serait la reconnaissance affective de quelque chose comme notre dette envers toutes les formes d'être qui définissent et activent relationnellement notre être. Le désir mobilise des correspondances d'être⁵⁴⁴.

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

⁵⁴³ « Sociality and Sexuality » dans L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, *op. cit.*, p. 112. Citation originale : « Desire is, then, a lack of being. »

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 113. Citation originale : « Presence is always relational; desire would be the affective recognition of something like our debt to all those forms of being that relationally define and activate our being. Desire mobilizes correspondences of being. »

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, inédite 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 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 vivante⁵⁴⁵. » 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 Barbey d'Aurevilly, de Wilde et même de Des Esseintes⁵⁴⁶. 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 mort⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ Daniel Salvatore Schiffer (2018), *Traité de la mort sublime : l'art de mourir de Socrate à David Bowie*, Paris, Alma Éditions, p. 43.

⁵⁴⁶ 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).

⁵⁴⁷ J.-P. Aron, *Mon sida*, *op.cit.*, p. 9-10.

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'apparenter⁵⁴⁸. 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 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

⁵⁴⁸ Le critique Antoine de Gaudemar aurait qualifié Guibert de « dandy janséniste et solitaire ». J.-P. Boulé, éd., *Hervé Guibert* (Nottingham, England: University of Nottingham, 1995), 1. L'épithète d'A. de Gaudemar est tiré de « Collard aux anges », *Libération*, 2 septembre 1993, p. 25.

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 Bécclère, agit comme une « salope » à son égard, ne le traitant avec 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, stupéfait⁵⁴⁹ », et étymologiquement renvoie, en 1787, à « confus, embarrassé⁵⁵⁰ » ou, en tant qu'« emprunt au latin *interloqui* [signifie] “couper la parole à quelqu'un”⁵⁵¹ ». 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 spectaculaire⁵⁵² » que Guibert met en œuvre à la fin de sa vie, à Béziers, pour préserver sa dignité. À l'hôpital, Guibert ne met pas son corps en spectacle que 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. Pratt affirme :

Les stratégies résistantes du spectaculaire serviraient à la fois à produire un site affirmatif de la (contre-)identité esthétisée et sexualisée pour ceux à qui cela est proscrit par la panique du sida et pour célébrer et publiciser

⁵⁴⁹ Définition de l'adjectif « interloqué » : <https://www.cnrtl.fr/definition/interloqu%C3%A9>. Consulté le 27 septembre 2021.

⁵⁵⁰ Étymologie du terme « interloqué » : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/interloqu%C3%A9>. Consulté le 27 septembre 2021.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² 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 »

l'excessivement différent afin de montrer les écarts dans la logique hégémonique des disciplines socio-sexuelles⁵⁵³.

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 quelque sorte le pirate de la (re)symbolisation figurale de son corps dans l'espace-temps de son agonie. Cette (re)symbolisation figurale du corps mourant ne s'effectue pas en atténuant ses différences, mais en les rendant « excessives » 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*⁵⁵⁴ » pour devenir un « pur spectacle de différence⁵⁵⁵ ». 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. Bianciotti raconte :

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

⁵⁵³ *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. »

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 160. Citation originale : « sheer spectacle of difference »

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 !* »⁵⁵⁶.

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 considérait que comme « un petit pédé infecté de plus, qui allait de toute façon crever, et qui lui faisait perdre 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 au sujet du *hijacking* de la culture dominante par différents « artistes du sida » :

La culture est détournée, ses conventions sont appropriées pour de nouvelles fins ; [...]. Mais l’effet est lui-même *détourné*, dans le sens où l’adjectif est tiré du verbe français, comme une rue ou une voie est détournée lorsqu’elle ne fait que des tours et des détours, et un énoncé discursif (disons, un reproche

⁵⁵⁶ Hector Bianciotti, « Postface » dans Hans Georg Berger et Hervé Guibert (1992), *Dialogue d’images*, Bordeaux, William Blake and Co éd., p. ii de la Postface.

ou une allusion) peut être détourné s'il est réel mais passe inaperçu, ou presque, parce qu'il n'est qu'insinué ou glissé dans une conversation⁵⁵⁷.

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*, [...] ⁵⁵⁸. » 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.

⁵⁵⁷ R. Chambers, *Untimely Interventions*, *op. cit.*, p. 21. Citation originale : « The culture is hijacked, its conventions appropriated for new purposes ; [...]. But the effect is itself *détourné*, in the sense of the adjective drawn from the French verb, in which a road or path is *détourné* if it is all twists and turns, and a discursive utterance (say a reproach or an allusion) can be *détourné* if it is real, but passes unnoticed, or virtually so, because it is only hinted at or smuggled into the conversation. »

⁵⁵⁸ Jules Barbey d'Aurevilly (2018 [1845]), *Du Dandysme et de George Brummell*, Paris, Rivages Poche, X^e partie.

➤ Synthèse du chapitre

De différentes manières, le duc des Esseintes et le narrateur Guibert auront 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.

À travers 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 Béclère 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 dénonciation⁵⁵⁹. » Pour le duc des Esseintes et le narrateur Guibert, et en écho anachronique avec 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

⁵⁵⁹ Roger Kempf (1977), *Dandies : Baudelaire et Cie*, Paris, Seuil, p. 9.

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 donc de trouver les moyens de mourir en œuvres d'art queer, 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 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 des esthètes 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.

Bibliographie

➤ **Corpus littéraire principal**

Guibert, Hervé. *La Mort propagande*. Paris: Gallimard, collection L'Arbalète, 2009 [1977].

———. *L'Image fantôme*. Paris: Éditions de Minuit, 2011 [1981].

———. *Fou de Vincent*. Paris: 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: TF1, 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. Reprint, 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. Reprint, 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, éd. *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. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014 [1949].

———. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1994 [1943].

Beizer, Janet L. *Ventriloquized Bodies: Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Benjamin, Walter. *Œuvre. Tome III*. Traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, et Pierre Rusch. Paris: Éditions Gallimard, 2012 [1936].

———. *Paris, capitale du XIXe 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.

Brémaud, Nicolas. « Panorama historique des définitions de l'hystérie ». *L'Information psychiatrique* Volume 91, n° 6 (16 juillet 2015): 485-98.

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): 89-109.

———. *Le Négatif : essai sur la représentation littéraire au XIXe siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2011.

Canguilhem, Georges. *Le Normal et le pathologique*. Paris: Presses universitaires de France, 2009 [1966].

Caron, David. *AIDS in French culture: Social ills, literary cures*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2001.

———. « Masculinité et alétemporalité dans J'apprends l'allemand de Denis Lachaud ». *Itinéraires*, 16 septembre 2008, 177-89.

———. « Tactful Encounters: AIDS, the Holocaust, and the Problematics of Bearing Witness ». *Yale French Studies*, 2010.

———. *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV*. Minneapolis, MN: Univ. of Minnesota Press, 2014.

Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

———. *Untimely Interventions: Aids Writing, Testimonial, And The Rhetoric Of Haunting*. University of Michigan Press, 2004.

Cixous, Hélène. *Entretien de la blessure : Sur Jean Genet*. Paris: Galilée, 2011.

Danthe, Michel, et François Wasserfallen, éd. *Le Sida et les lettres*. Lausanne: Association Arches, 1991.

De Lauretis, Teresa. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities : An Introduction*. 1990. Reprint, 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. Reprint, 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*, 2020.

Fleming-Markarian, Margaret. *Symbolism in Nineteenth-Century Ballet*. Oxford: Peter Lang UK, 2012.

Foucault, Michel. *Dits et écrits 2.*. Paris: Gallimard, 2008.

———. *La Volonté de savoir : Histoire de la sexualité 1*. Paris: Gallimard, 2016 [1976].

———. *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*. Paris: Presses universitaires de France, 2015. [1963]

Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté : et autres essais*. Traduit par Bertrand Feron. Paris: Gallimard, 2007 [1919].

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.

Gilman, Sander L, éd. *Hysteria beyond Freud*. Berkeley: Univ. of California Press, 1993.

Grossman, Evelyne. *Éloge de l'hypersensible*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2017.

Guattari, Félix. *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*. Édité par Liane Mozère. La Tour d'Aigues: Éd. de l'Aube, 2011.

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, éd. *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 [NC: 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. *Le Désir homosexuel*. Édité par René Schérer. 1972. Reprint, Paris: Fayard, 2000.

Kempf, Roger. *Dandies : Baudelaire et Cie*. Paris: Ed. 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.

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

McCallum, E. L, et Mikko Tuhkanen, éd. *Queer Times, Queer Becomings*. Albany: State University of New York Press, 2011.

Murphy, Timothy F, et Suzanne Poirier, éd. *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): 132-50.

Pateman, Carole. « “The Disorder of Women”: Women, Love and the Sense of Justice ». *Ethics*, 1980, 20-34.

Pratt, M. « “A walk along the side of the motorway?” AIDS and the spectacular body of Hervé Guibert ». In *Gay signatures. Gay and lesbian theory. Fiction and film in France, 1945-1995*, édité par O. Heathcote, A. Hughes, et J. S. Williams, 151-72. New York: Oxford, 1998.

- Rieusset-Lemarié, Isabelle. *Une Fin de siècle épidémique : essai*. Arles: Actes Sud, 1992.
- Rosello, Mireille, éd. *The Politics and Aesthetics of Contamination and Purity / La Politique et l'esthétique de Contamination et de Oureté*. Paris/Lexington, Kentucky: L'Esprit créateur, 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 Éditeur, 2018.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendenciers*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Sellier, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » *Littérature* 55, n° 3 (1984): 112-26.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: 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 Bourgois Editeur, 1989.
- Spoiden, Stéphane. *La Littérature et le sida : Archéologie des représentations d'une maladie*. Toulouse: Presses Universitaire du Mirail, 2001.
- Trillat, Étienne. « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie ». *Histoire, économie & société* 3, n° 4 (1984): 525-34.

Wald Lasowski, Patrick. *Syphilis : essai sur la littérature française du XIXe siècle*. Paris: Gallimard, 1982.

Wilson, Steven. *The Language of Disease: Writing Syphilis in Nineteenth-Century France*. Cambridge: Leganda, 2020.