

Arnaud Genon

Pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert

Romanica Silesiana 8/1, 94-104

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ARNAUD GENON

ReFrance, Nottingham Trent University

Pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert

ABSTRACT: Modesty and Immodesty as a Modality of Construction of a Political's Body in Hervé Guibert's Work

Modesty and immodesty are two movements used by Hervé Guibert to build a unique picture of his body that I propose to examine in this article in order to highlight a politics of the Guibertian's body. The multiple body escapes any form of confinement, restriction and constructs itself without any sign of sexual normativity. Guibert refuses both heterosexual and homosexual models and anchors himself in another space, uncertain and undefined.

KEY WORDS: Hervé Guibert, political's body, modesty and immodesty.

Le corps est ce qui offre au corpus guibertien sa cohérence. D'ailleurs, selon les mots de Ralph Sarkanak, le corps « n'est pas simplement un thème mais le principe générateur de l'œuvre » (SARKONAK 9). Hervé Guibert, se penchant rétrospectivement sur l'ensemble de son travail, fait le même constat :

J'ai été frappé par l'introduction des *Essais* de Montaigne qui disait : « J'ai voulu me peindre nu », ça a fait tilt, je me suis dit que c'était quelque chose que je pourrais mettre en exergue à tout ce que j'ai fait, enfin de beaucoup de choses que j'ai écrites. J'ai eu l'impression par la force des choses [...] d'être aussi un corps mis en jeu dans des narrations, dans des situations, dans des rapports, j'ai aussi l'impression que c'est l'histoire d'un corps, effectivement d'un corps qui vieillit, d'un corps qui est malade, d'un corps qui est abîmé [...] d'un corps monstrueux aussi, d'un corps difforme, et j'ai l'impression que c'est l'histoire de ce corps.

GUIBERT 1991a : 145

Lorsque l'on évoque le corps de l'auteur, deux images interpellent particulièrement. Celle, dans *La Mort propagande* (GUIBERT 2009a), d'un corps *mons-*

trueux au sens où il s'exhibe en toute impudeur, dans toute l'excentricité d'une recherche effrénée de plaisir. Un corps de jouissance, un corps à jouir. Exposé, appelé à être filmé, montré. À cette première figuration se substitue progressivement celle d'un corps amaigri, souffrant, malade qui n'est autre que le corps sidéen de l'auteur. Il s'expose dans un ensemble de postures qui le révèlent tout autant qu'elles le dissimulent par l'intermédiaire de différents dispositifs autofictionnels : le *je* qui s'affirme est celui-là même qui se dissémine dans ses propres fictions de soi. Le corps guibertien, après s'être « outrageusement » affirmé est alors amené à disparaître, à l'image de la dernière scène de son film, *La Pudeur ou l'Impudeur* (2009b), où il finit par quitter « la scène », fantomatique. La pudeur et l'impudeur ne constitueront en fait que deux modalités permettant la construction d'une image inédite du corps que je propose ici d'examiner lors d'une traversée chronologique qui visera aussi à mettre en lumière une *politique* du corps guibertien. Ce corps multiple échappe à toute forme d'enfermement, de restriction, se construit en dehors de tout repère, de toute norme sexuelle. Il refuse tout autant les modèles hétérosexuels qu'homosexuels et s'ancre dans un espace autre, incertain et indécidable. Un corps fuyant donc, recherchant tous les possibles d'une sensualité et d'une sexualité qui échapperaient à tout cloisonnement identitaire.

Le corps de jouissance et l'esthétique de l'impudeur : une inscription autre du genre

Dès *La Mort propagande* (1977), Guibert commence son exploration du corps et son expérimentation littéraire déjà appelées à se fondre l'une dans l'autre et à ne jamais se dissocier. Sans concession, sans pudeur, le narrateur y transforme son corps en laboratoire de jouissance et de souffrance qu'il offre en spectacle au lecteur : « Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques. [...] Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations » (GUIBERT 2009a : 8). Cette *Mort propagande* constitue la mise en mot du projet que Guibert déclinera tout au long de son œuvre : décortiquer le corps, autopsier la pensée, les fantasmes, n'en rien cacher.

Le corps de Guibert, dans ce premier livre, est un corps liquide, une machine organique, une matière moite. Il est en même temps un réceptacle et un déversoir, un trou béant et un instrument à produire toutes sortes de substances expulsables... Qu'y-a-t-il de plus impudique que de révéler le corps nu ? Guibert nous répond ici : c'est ce qu'il recèle, ce qu'il cache, ce que l'on cache du corps en général et que lui expose dans *La Mort propagande* comme une œuvre d'art,

comme une offrande : « Un vrai corps, mon vrai sang. Prenez et mangez, buvez (ma paranoïa, ma mégalomania) » (10). Ce qu'il y a de plus intime que le corps, c'est son intérieur, ce à quoi l'on a accès en passant par toutes les cavités. Et pour exposer cet intérieur du corps, Guibert commence par le situer dans « une salle de dissection » (15) où il use de tout un arsenal médical : scalpel, petit ciseau, spatules, pinces recourbées... Là, il peut être dépecé, autopsié, écartelé, couché, introspecté... Il s'agit bien d'exhiber ce que le corps nu peut encore dissimuler : « les parois intestinales » (15), « les plissés roses » (16) de l'anus. Guibert donne de même accès à l'intérieur de son corps par l'intermédiaire de ce qui en sort ou par les odeurs qu'il dégage.

Outre ces scènes solitaires d'auto-autopsies, de fétichismes en tous genres, le narrateur de *La Mort propagande* donne à lire ses relations sexuelles, décrites sans fards. Il leur juxtapose des fantasmagories orgiaques dans lesquelles il inclut le lecteur : « Ma bouche vous est offerte pour faire jouir vos bites [...] Laissons le plaisir s'écouler, et spermons jusqu'à ce que nos couilles se rompent » (63—64). On note dans ces passages qu'au plaisir de jouir, se superpose une jouissance du dire, donnant l'impression que « la verbalisation devient la scène de la sexualité » (BUTLER 191).

Ce recueil constitue en même temps l'ébauche de l'expression du corps dans le travail guibertien et son accomplissement la plus crue. C'est donc le caractère expérimental de *La Mort propagande* qui en fait sa force mais qui en révèle aussi les limites. Si l'enjeu est bien ici d'entreprendre un dévoilement de soi total, de « réduire cette distance entre les vérités de l'expérience et de l'écriture » (GUIBERT 1988a), on comprend par ailleurs que la violence du dit vienne parfois opacifier le projet originel. Pour se dévoiler par l'écriture, il faut pouvoir être lu et pour être lu, il faut être *lisible*. Barthes opposait le *lisible* au *scriptible* : le *lisible* englobe *grosso modo* les romans réalistes du XIX^e siècle et les romans de masse du XX^e siècle et s'oppose au *scriptible* qui désigne une forme plus expérimentale de l'écriture, plus avant-gardiste qui rompt avec les traditions et les processus d'identification. Or, force est de constater que Guibert construit un texte qui positionne le lecteur dans une incapacité à accepter cette représentation du corps : il est difficilement recevable car il est *monstrueux* en donnant à voir ce que tout le monde cache, en devenant un *objet* absolu de *monstration*.

La Mort propagande constitue *a priori* une tentative pour Guibert de délimiter voire même de revendiquer une identité clairement homosexuelle. Toutefois, dans cette évocation de sa jouissance, dans cette écriture clinique du corps même fantasmé, il est impossible de voir une quête ou affirmation d'identité quelconque mais plutôt la volonté de Guibert de se révéler à lui-même sa propre insaisissabilité. Le corps jouissant est un corps qui s'échappe, se lâche, se détend, se déprend. Ce corps offert, ce corps ouvert, autopsié est un corps que le narrateur lui-même n'arrive pas à saisir d'où sa volonté répétée de tenter de l'appréhender de manière détournée, médiatisée. Il use ou pense user d'une ca-

méra (« Filmer mon cul en fonctionnement ») (GUIBERT 2009a : 9) ou souhaite se « donner la mort sur scène, devant les caméras » (10). Cette tentative / tentation de saisissement du corps jouissant est ailleurs médiatisée par un appareil photographique : « Je photographierai ma bite sous tous les angles, molle et tiède, dure et chaude, de face, de profil » (22). Cette représentation du corps jouissant est rendue possible plus tard par le prisme d'un miroir (« Une glace est juste en face du siège [...] Il se regarde jouir » (54)), ou encore par l'intermédiaire d'un voyeur qui saisit ce qui échappe au jouisseur lui-même.

Cette esthétique de l'impudeur est de nouveau mise en œuvre en 1982 dans *Les Chiens* que Guibert qualifia lui-même de « plaquette pornographique ». Ce récit évoque d'abord les corps fantasmés d'un couple hétérosexuel faisant l'amour derrière une cloison où se trouve le narrateur. Il imagine les positions sexuelles qu'ils adoptent, leur corps à corps érotique. Par la suite, il relate sa propre relation sexuelle avec un homme qui fait de lui sa victime. Relation sadomasochiste où le sexe de l'autre doit être désiré, imploré, avant qu'il ne puisse avoir accès à lui : « tu aimerais voir mon sexe, mais il va falloir que tu le mérites [...], que tu l'adores, mais pour l'instant il va falloir que tu le gagnes » (GUIBERT 1982 : 16). Plus tard, la position que chacun occupe s'inverse : le narrateur devient à son tour le bourreau et il lui revient de traiter son partenaire en chien. Il occupe ainsi plusieurs positions, plusieurs postures, multiplie les rôles passant des uns à leur contraire, ainsi que le remarque Owen Heathcote relevant dans ce récit un « alliage de passivité et d'activité » (HEATHCOTE 64) et notant que le narrateur possède « le calme, la sérénité [...] la rage et la fureur » (64). Il souligne à juste titre que,

les paires et les binarismes se multiplient au cours du roman, depuis le moment où le narrateur fait le double de son propre corps en dessinant « une sorte de cartographie » de ses membres dans le drap qu'il découpera « comme un modèle, un patron de [s]es plaisirs à venir ». De même, les rites sexuels miment ses désirs d'homme célibataire, et les rites sexuels réunissent deux hommes, dont un est le double, le reflet de l'autre. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le seul meuble mentionné par le narrateur soit un miroir, [...] et que le seul accessoire qu'il propose à son amant soit « un miroir carré, sans cadre, sans ornement » dont ils se serviraient pour refléter, pour redoubler leurs plaisirs.

HEATHCOTE 64

Ici, comme dans *La Mort propagande*, le narrateur n'a de cesse de représenter le corps jouissant dans ce qui relève d'un déploiement de situations qui refusent et empêchent toute fixation. Bien sûr, le corps présenté, la jouissance recherchée, textualisée sont ceux d'un homosexuel... Mais d'un homosexuel *pluriel* qui cherche à « élaborer un 'je' pluriel » (PRATT, 1995 : 74) par le pouvoir libérateur de la pornographie, cette dernière permettant, selon Leo Bersani, de briser « le moi fixe et son corps idéologique en des morceaux indistincts et com-

muns» (78). Le corps à jouir guibertien, *monstrueux* en ce sens qu'il (se) donne à jouir et à voir, est aussi, par-là même un corps spéculaire, un corps en fuite, insaisissable. Sa construction dans l'espace littéraire est une manière d'échapper aux représentations caricaturales ou schématiques de l'homosexuel ou de l'hétérosexuel, de l'actif et du passif.

Offert et inaccessible. Voilà ce qu'est le corps guibertien. Déjà souffrant et jouissant de cette souffrance commandée, recherchée, de cette perte programmée afin d'explorer les frontières poreuses qui séparent ou réunissent jouissance et douleur. Un corps fantôme avant la lettre, c'est-à-dire n'occupant jamais une posture déterminée et arrêtée. Et cette attitude se prolonge lorsque la douleur prend le pas sur la jouissance, lorsque le corps ne jouit plus de souffrir mais souffre de ne plus pouvoir jouir, comme je vais maintenant tenter de le démontrer.

Vers un corps fantôme : le corps malade

L'écriture du corps, depuis 1982, avait tendance à s'assagir dans les romans de l'écrivain. Mais on retrouve dans *Les Gangsters* (1988), à l'évocation du zona qui touche le narrateur, cette fascination qui nous rappelle certains passages de *La Mort propagande*. Guibert s'acharne toujours à noter les plus petites évolutions qui viennent stigmatiser la chair :

J'ai un zona. [...] La crampe la plus sourde menace le tréfonds d'implosion imminente. La plus franche est une sensation d'éventration tantôt verticale, tantôt horizontale, une seule plaie énorme qui traverse le bassin, si fraîche qu'elle n'a laissé aux chairs le temps de se ressouder, chaque mouvement nargue les sutures.

GUIBERT 1988b : 8

Mais le corps subit désormais plus qu'il ne provoque les situations dans lesquelles il se trouve. Gérard Danou définit le corps souffrant comme « un corps éprouvé [...] [qui] est généralement subi passivement plutôt que mis en relief comme manifestation éclatante de la vie dans le bruissement des organes » (DANOU 11). L'antonymen d'un corps jouissant qui ne bruisse, lui, que par ses organes.

Si le sida amène Guibert à poursuivre l'histoire de son corps, s'il l'amène même à radicaliser cette exposition de soi, les modalités explorées restent identiques à celles déjà évoquées dans l'étude de *La Mort propagande*. Le corps souffrant qui s'écrit va jusqu'à livrer ce qui se passe en son for intérieur. Les rapports et analyses médicales sont fondus dans la trame narrative de *À l'ami*,

ils sont livrés au lecteur qui mesure la distance tenue le séparant de la mort. « Le processus de détérioration amorcé dans mon sang se poursuit de jour en jour [...]. Les dernières analyses [...] me donnent 368 T4, un homme en bonne santé en possède entre 500 et 2000 » (GUIBERT 1990a : 13). À ce propos, Guibert confie que

Raconter le processus de détérioration de son sang va au-delà de parler de son corps intime, c'est parler de l'intérieur de son corps. C'est un livre beaucoup plus impudique que tous mes livres dits érotiques.

GUIBERT 1990b

Ce que Guibert oublie, c'est que l'intérieur de son corps a déjà été donné en pâture aux lecteurs dans ses premiers écrits. Mais là où il a raison, c'est que les révélations faites ici n'engagent pas seulement le corps et sa puissance de représentation sexuelle mais bien plutôt la fragilité de ce qui le retient à la vie. Et c'est dans cette exposition-là que réside toute l'impudeur « apparente » d'un tel livre. Le corps souffrant est un corps médicalisé, offert aux regards de tous : médecins, radiologues, infirmiers, autres patients. C'est un corps qui,

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.

GUIBERT 1990a : 32

Le corps semble alors pris dans un double engrenage qu'il ne maîtrise plus. Celui tout d'abord de la maladie qui dépossède le narrateur de son corps, qui fait de lui un vieillard et celui du *corps* médical qui amène le corps du narrateur jusque-là rebelle à devenir un « corps docile » : « Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné » (FOUCAULT 1975 : 137).

C'est à ce moment-là que Guibert décide d'emprunter les détours d'une écriture autofictionnelle pour se dire différemment : puisque son corps lui échappe, Guibert doit en passer par une mise en fiction de soi pour tenter de saisir ce qui lui est volé : « La mort ne peut se contempler ou s'écrire que grâce à des détours qui font que tout de suite vous retombez dans le fictif, le faux ou le délirant » (HILL 93). Le corps de Guibert devient le lieu d'une fracture autobiographique, source d'une effroyable douleur. Cette distanciation introduite par la mise en fiction de soi et le recours au genre du « roman » (cette étiquette générique associée à l'utilisation du nom de l'auteur est utilisée pour la première fois avec *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*) se comprend comme la manifestation des difficultés du narrateur à se reconnaître dans son enveloppe corporelle. Pour Derek Duncan, « le sida a ruiné non seulement le corps de Guibert, mais aussi

le désir et la capacité de se percevoir en transformant le corps en lieu d'altérité absolue» (DUNCAN 107). Le corps jouissant était déjà un corps en fuite. Il en est de même pour le corps souffrant : il est par définition fuyant, ce qui m'échappe et ne saisis plus. C'est la raison pour laquelle le corps souffrant se trouve être à l'image du corps jouissant lui aussi toujours médiatisé.

La plus grande manifestation de cette médiatisation du corps s'accomplira à travers *La Pudeur ou l'Impudeur* qu'annonçait de manière prémonitoire, *La Mort propagande* : « Me donner la mort sur scène, devant les caméras » (GUIBERT 2009a : 10). Une des scènes emblématiques est celle de la (fausse) tentative de suicide comme nous l'apprendrons en 2001 dans *Le Mausolée des amants* :

Avant-hier (le temps de s'en remettre), j'ai mimé mon suicide devant la caméra. Voilà une prise que je ne saurais pas refaire, sauf pour de vrai [...]. Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur-le-champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres [...]. J'ai inventé la suite, par mon jeu.

GUIBERT 2001 : 414

Cette scène participe à la fois du projet de tout montrer mais aussi d'instaurer une dialectique entre le fictif et le factuel. La dernière phrase de l'extrait cité fait intervenir le personnage/acteur Guibert. Contrairement aux autres événements filmés, cette tentative de suicide est une « première ». Cependant, plus qu'une « fiction », nous pouvons envisager cette scène comme une prémonition ou plus précisément une répétition (consciente ou non) du véritable suicide de Guibert. Dans *Le Protocole compassionnel*, il écrivait « c'est quand ce que j'écris prend la forme d'un journal que j'ai la plus grande impression de fiction » (GUIBERT 1991d : 87). L'effet est ici celui inverse : cette « fiction » lui donne une grande impression de vérité. D'ailleurs, l'auteur dit être sorti de cette expérience « épuisé » et « modifié », c'est dire que le leurre a fini par devenir le double de la réalité. Le film implique le sujet à un tel point que le trucage trompe Guibert lui-même, pris au piège de sa propre machination. Il tente ici de parachever son œuvre : pour se saisir entièrement, il faut aussi se saisir mort.

Alors, le corps souffrant est toujours le même et déjà autre. Il est toujours un corps offert, un corps exposé. Il est toujours *monstrueux*, objet du regard. Mais son exposition s'effectue dans une mise en fiction progressive, fiction qui constitue la distance nécessaire à l'auteur pour essayer de se saisir. Il est déjà autre parce qu'ailleurs, comme le suggère la dernière image de son film testament où Guibert prend congé de la caméra et laisse entendre le cliquetis d'une machine à écrire inscrivant sur du papier les derniers mots d'une histoire qu'il sait terminée.

Le corps guibertien, un corps politique ?

L'œuvre de Guibert comme je viens de tenter de le démontrer est incontestablement l'histoire d'un corps fortement sexué, s'exhibant dans ses pratiques homosexuelles. C'est ce qui fait dire à l'écrivain dans *L'Image fantôme*, que :

la plupart de mes récits suintent l'homosexualité. [...] 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.

GUIBERT 1981 : 89

Notons que ce propos ne peut que partiellement être attesté par une lecture attentive de *L'Image fantôme* et du désir tel qu'il s'exprime dans cet ouvrage. Alex Hugues a démontré dans une analyse pertinente (HUGUES 1999) que le désir exprimé ici est souvent moins un désir homosexuel qu'un désir indéterminé ou un désir homosexuel indéchiffrable.

D'ailleurs, dix ans plus tard, Guibert a des propos tout à fait différents quant au caractère homosexuel de son travail :

C'est comme le mot homosexualité, pour moi c'est un mot qui n'a jamais eu vraiment un rapport avec moi, bizarrement, alors qu'il en a évidemment un, mais je ne vois pas les choses comme ça, ce n'est pas la façon dont je vis, c'est pas la façon dont je me sens, j'ai l'impression que je suis ailleurs que dans ces...

GUIBERT 1991a : 157

Guibert ne conclut pas son propos et laisse en suspension la définition de sa sexualité telle qu'elle se donne à lire à travers son corps textualisé. Entre la revendication du caractère homosexuel de son œuvre et l'évitement de cet « enfermement » ou du caractère restrictif que pourrait connoter l'adjectif, où situer le corps de Guibert ?

Les critiques s'étant penchés sur cet aspect précis de l'œuvre de Guibert sont d'accord. L'impression qui domine est celle des derniers propos de l'écrivain : c'est un corps « toujours ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde » (FOUCAULT 1966). Guibert ne refuse pas le qualificatif d'homosexuel. Comme le remarque Murray Pratt, ce que cherche à souligner l'auteur est précisément « le peu de sens qu'une définition sexuelle retient face à la multiplicité des relations, d'expériences et d'identifications qu'elle est censée désigner » (PRATT 1995 : 70). Accepter ce qualificatif serait se conformer à ce que le système idéologique détermine par là. Or Guibert se

situe davantage dans une volonté de transgresser cette idéologie et de proposer une identité toujours plurielle, donc insaisissable et en ce sens subversive. Écrire l'histoire de son corps jouissant et souffrant aurait été pour lui une manière de lutter contre les fictions idéologiques, sociales, culturelles que l'on assigne généralement à tel ou tel corps sexuellement déterminé et qu'il considère comme autant d'aliénations. « Les commentateurs de Guibert conviennent qu'il est important de rejeter l'image du Narcisse silencieux, tout comme celui du pervers duplice. Plutôt que de reproduire de tels stéréotypes homophobes, qui servent d'un côté à réduire l'attrait de l'auteur et de l'autre à en construire un épouvantail marginalisé » (PRATT 1997 : 134) il s'agit de dire en quoi l'écriture du corps de Guibert se situe ailleurs.

Guibert, dans ses représentations du corps, cherche à échapper à la Loi. Il n'impose pas une nouvelle image mais plutôt se soustrait à celles existantes. L'image de son corps est une image qui *résiste*. Tout d'abord, les représentations qu'il propose sont, selon Michael Worton, « une interrogation de la masculinité telle qu'elle a été socialisée. [Ses textes] contestent la prétendue cohérence du corps masculin, substituant au corps phallique (et centré sur le pénis) un corps éclaté, qui est aussi un corps écrit » (WORTON 72). Le corps de Guibert est en effet un corps métonymique où chaque centimètre carré doit exulter. Il est un corps tendu, raide mais aussi malléable, offert. Il est ce qui donne et qui reçoit. Il est toujours l'autre, l'irréductible, celui auquel je ne peux pas m'identifier. Les excès écrits de son corps, les scènes vécues ou fantasmées dans lesquelles il l'engage, le redoublement médiatisé de ses jouissances ou de ses souffrances, la proximité avec la mort qu'il nous amène à partager, le morcellement métonymique auquel il le soumet désorganise voire même interdit toute identification. L'écriture du corps guibertien est une tentative de déjouer toute convocation identitaire. Le désir de transparence qui est le sien, le dévoilement impudique auquel il se livre peuvent se concevoir comme la volonté de faire du corps un corps fantôme, c'est-à-dire non pas seulement celui qui est appelé à disparaître à cause de la maladie qui l'anéantit, mais celui qu'on ne peut saisir du fait de cette transparence recherchée et atteinte. *Le monstrueux*, c'est toujours l'autre. On le refuse, on le réfute. On se *désidentifie* à lui. Rien ne prend sur lui. Il n'appartient pas à un système, il s'en exclut de lui-même comme pour s'offrir sa propre liberté d'être au monde.

Dans *Le Protocole compassionnel*, le narrateur retrouve dans ses relations avec son médecin, Claudette Demouchel, un érotisme perdu par ailleurs. Les examens qu'elle lui fait subir réveillent une certaine sensualité, suavité. Dans son tout dernier texte, *Le Paradis*, Guibert va jusqu'à « s'offrir » une aventure hétérosexuelle. Le narrateur, Hervé Guibert, affaibli par une maladie qui n'est pas le sida, relate ses ébats sexuels avec Jayne. Dans ce roman, le corps du narrateur se déprend de tout ce qui le détermine socialement : il n'a plus le sida, il n'est plus homosexuel. Il ne s'agit que de s'échapper de la maladie qui le condamne et de

l'identité à laquelle on l'a réduit. Toujours ailleurs, en défaut de lui-même comme pour brouiller les paradigmes actif / passif, viril / non viril, hétérosexuel / homosexuel. « Le texte guibertien est toujours au moins double ; c'est ainsi que Guibert rend au corps sa matérialité complexe » nous dit encore Worton. Et de poursuivre :

Ses textes sont en mouvement perpétuel, passant sans cesse et sans prévenir d'un registre à un autre, d'une syntaxe à une autre, refusant ainsi la fixité de l'organisation génitale prônée par la société moderne qui a tendance à entraver toute tentative d'écrire le corps.

WORTON 73

Il y a ce qui est de l'ordre d'une dialectique du corps chez Hervé Guibert. Jouissant / souffrant, pudique / impudique, monstrueux / fantomatique. S'il est un motif qui hante l'œuvre de l'écrivain c'est pour mieux affirmer son insaisissabilité. Pas de quête, mais une fuite. Une volonté de déconstruire tous les repères, d'annihiler les frontières. Guibert se sera acharné à n'être jamais où il devait être, à ébranler les codes, à échapper aux définitions, aux repères homos ou hétéronormés. Plus qu'une simple thématique, Guibert, à travers la représentation du corps, se sera livré à une véritable expérience sur la mise en scène du « moi » en tentant de repousser toujours plus loin les limites du dicible et du montrable. Aller au bout d'un dévoilement de soi, c'était pour l'écrivain faire en sorte qu'il n'y ait plus de secret, ou alors de les faire circuler, comme il aimait à le faire. Et « son secret, le grand secret que toute son œuvre répète sans cesse, est que tous les genres sont suspects et que ce n'est qu'en gommant toute distinction générique que l'on construira un érotisme satisfaisant et une ontologie de l'être authentique » (WORTON 75).

Bibliographie

- BUTLER, Judith, 2012 : *Défaire le genre*. Paris, Éditions Amsterdam.
- DANOU, Gérard, 1994 : *Le Corps souffrant*. Seyssel, Champ Vallon.
- DUNCAN, Derek, 1995 : « Gestes autobiographiques : le sida et les formes d'expression artistiques du moi ». *Nottingham French Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring, 100—111.
- FOUCAULT, Michel, 1966 : « Le Corps utopique ». Conférence radiophonique sur France-Culture.
- FOUCAULT, Michel, 1975 : *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé, 1981 : *L'Image fantôme*. Paris, Minuit.
- GUIBERT, Hervé, 1982 : *Les Chiens*. Paris, Minuit.
- GUIBERT, Hervé, 1985 : *Des Aveugles*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé, 1986 : *Mes parents*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé, 1988a : « Les aveux permanents d'Hervé Guibert ». Propos recueillis par Antoine de GAUDEMAR. *Libération*, 20 octobre, 12.

- GUIBERT, Hervé, 1988b : *Les Gangsters*. Paris, Minuit.
- GUIBERT, Hervé, 1990a : *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé, 1990b : « La vie sida ». Entretien avec Antoine de Gaudemar. *Libération*, 1^{er} mars, 19—21.
- GUIBERT, Hervé, 1991a : « Pour répondre à quelques questions qui se posent... ». Entretien avec Christophe Donner. *La Règle du jeu*, Vol. 3, n° 7, mai, 136—157.
- GUIBERT, Hervé, 1991b : « Hervé Guibert et son double ». Propos recueillis par Didier ERIBON. *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet, 87—89.
- GUIBERT, Hervé, 1991c : *La Mort propagande et autres textes de jeunesse*. Régine Deforges, coll. Le livre de poche.
- GUIBERT, Hervé, 1991d : *Le Protocole compassionnel*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé, 1992 : *Le Paradis*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé, 2001 : *Le Mausolée des amants*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé, 2009a : *La Mort propagande*. Paris, Gallimard, coll. L'arbalète.
- GUIBERT, Hervé, 2009b : *La Pudeur ou l'Impudeur*. BQHL.
- HEATHCOTE, Owen, 1995 : « Les Chiens d'Hervé Guibert : analyse d'une plaquette pornographique ». *Nottingham French Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring, 61—69.
- HILL, Leslie, 1995 : « Écrire — la maladie. (À propos de quelques textes d'Hervé Guibert) ». *Nottingham French Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring, 89—99.
- HUGUES, Alex, 1999 : *Heterographies, sexual difference in French autobiography*. Berg.
- PRATT, Murray, 1995 : « De la désidentification à l'incognito : à la recherche d'une autobiographie homosexuelle ». In : BOULÉ, Jean-Pierre, *Nottingham French Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring, 70—81.
- PRATT, Murray, 1997 : « L'autoreprésentation, l'écriture autre et l'ange ». In : *Le Corps textuel de Hervé Guibert*. Paris-Caen, Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 133—154.
- SARKONAK, Ralph, 1997 : « Une histoire de corps ». In : *Le Corps textuel de Hervé Guibert*. Ralph SARKONAK (éd.). Paris-Caen, Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 5—19.
- WORTON, Michael, 1997 : « En (d)écrivant le corps en imaginant l'homme. Le « vrai corps » de Guibert ». In : *Le Corps textuel de Hervé Guibert*. Ralph SARKONAK (éd.). Paris-Caen, Minard, coll. « La revue des Lettres Modernes », 63—75.

Note bio-bibliographique

Arnaud Genon est docteur en littérature française, professeur certifié en Lettres Modernes. Il enseigne actuellement les lettres et la philosophie en Allemagne, à l'École Européenne de Karlsruhe. Visiting Scholar de ReFrance (Nottingham Trent University), il est l'auteur de *Hervé Guibert, vers une esthétique postmoderne* (L'Harmattan, 2007), *L'Aventure singulière d'Hervé Guibert* (Mon Petit Éditeur, 2012) et de *Autofiction : pratiques et théories* (Mon Petit Éditeur, 2013). Ses travaux portent sur l'écriture de soi dans la littérature contemporaine. Il a cofondé les sites herveguibert.net et autofiction.org.