

**« QUI A PEUR D’HERVE GUIBERT ?... »**  
**LA LITTERATURE DES ANNEES 80 SOUS LE REGIME DES**  
**IMAGES**

NOEMIE CHRISTEN  
MC Minstitut UNISG  
[noemie.christen@unisg.ch](mailto:noemie.christen@unisg.ch)

**Résumé :** Vivre ou mourir : tel est l’enjeu traversant de part en part la trilogie autobiographique d’Hervé Guibert, véritable chronique du sida. Puisant leur matériel biographique dans les années cruciales de la décennie 1980, les trois livres que sont *A l’Ami qui ne m’a pas sauvé la vie* (1990), *Le Protocole compassionnel* (1991) et *L’Homme au chapeau rouge* (1992) se font également les témoins d’une autre révolution opérée par trois dispositifs visuels qui, dans les années 80, prennent pour objet à l’instar du narrateur les malades du sida. Médias de la communication, techniques de visualisation médicale (radiographie, endoscopie, échographie ...) ou encore médias artistiques (photographie, vidéo, ...) convergent sur le corps de l’auteur lui tendant leurs sournois miroirs - déformants. L’effroi est d’autant plus remarquable qu’il renverse bon nombre de stéréotypes attachés aux corps des années 80 tournées vers la beauté, la performance et le muscle. Le lecteur devient spectateur, les descriptions faisant place peu à peu aux apparitions du jeune auteur à la télévision. Se réapproprié une image de soi dans un geste d’*automédiation* maximal en orchestrant par avance sa résurrection littéraire devient le motif parcourant ces trois livres, celui d’une beauté intolérable.

**Mots-clés :** sida fiction - intermédialité – automédiation – corporalité – image – posture - télévision.

**Abstract :** this paper proposes a specific reading of Hervé Guibert’s intermedial way of exposing his own disease in his literary work.

**Keywords :** Aids fiction – intermediality – automediation – physicality – image – posture - television.

*Eh bien sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal.*<sup>1</sup>

Les récits de la trilogie autobiographique d'Hervé Guibert<sup>2</sup> prennent racine dans les années 1980 lorsque les premières allusions au virus HIV paraissent dans les journaux aux USA pour faire retour en France. Se situant au cœur de cette actualité trépidante des premiers diagnostics et traitements de la maladie sur fond de fausses alertes et de bruits parfois les plus fantaisistes, les récits de ces trois livres dressent une véritable chronique du sida. Mais si les textes se taillent un costume d'époque à leur juste mesure, c'est que cette histoire passe par celle du sujet individuel, qui à la première personne ne dissimule rien à son lecteur et laisse, derrière les rideaux de l'écriture, traîner ses secrets. Revenant sur les ressorts tragiques de sa contamination dans le fragment 19 de *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le narrateur Hervé Guibert passe en revue les années cruciales de la décennie : « 80 aura été l'année de l'hépatite que Jules m'a refilée d'un Anglais qui s'appelait Bobo, et que Berthe a évitée de justesse par une injection de gammaglobuline » (Guibert, 1990 : 58) et ainsi de suite. La chaîne de personnages amis ou amants du narrateur, évoqués longuement au cours de cet extrait comme les acteurs plus ou moins directs du fléau, sont ainsi tous « liés par un sort thanatographique commun » inaugurant « une ère active de malheur » (*idem*: 147).

L'œuvre triptyque de notre auteur se laisse donc approcher comme une littérature mêlant obsession de la sexualité et angoisse de la mort, symptôme de cette vague de liberté sexuelle des années 1970, très vite mêlée aux reflux provoqués par le sida, les années 80 marquant le tournant d'une nouvelle économie des forces politiques et sexuelles, celle d'un monde basculant de la libre consommation à la surveillance des

---

<sup>1</sup> Francis Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvestre*, Skira, Genève, 1976, p.52.

<sup>2</sup> Il s'agit de *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel* et *L'Homme au chapeau rouge*, volumes publiés aux Editions Gallimard, Paris : 1990, 1991, 1992.

appétits. Depuis toujours l'écrivain des Editions de Minuit (passant chez Gallimard à partir de la trilogie) affirme donc avoir mis son écriture sous le signe de la chair, en quoi il n'est certainement pas le seul. Mais si le corps, la maladie, ou encore le couple d'éros et thanatos constituent autant de thèmes déclinés jusqu'au vertige par le jeune auteur, la perspective qui sera la nôtre choisit d'explorer un angle différent. Car la morbidité érotique paraît n'être que la part décollée d'une visée d'ensemble qu'elle éclaire, signalant le moment clé d'une histoire médiatique, médicale et artistique qui passe par le corps réel ou fantasmé de l'auteur. En effet, le XX<sup>ème</sup> siècle aura inventé conjointement le cinéma et la radiographie, puis la télévision.

L'œuvre d'Hervé Guibert se fait l'écho de trois dispositifs visuels qui, dans les années 80, prennent pour objet les malades du sida. Les premières images sont proposées par les médias de la communication (presse, TV, ...) chargés de véhiculer l'information sur la maladie. Parallèlement, dans le cadre de la clinique, les techniques de visualisation médicale (radiographie, endoscopie, échographie ...) offrent aux malades une vision toujours plus fine de l'intérieur de leurs corps afin de mesurer la progression du mal. Enfin, les médias artistiques (photographie, vidéo, ...) proposent un ultime miroir que les malades se tendent souvent à eux-mêmes, se réappropriant ainsi une image de soi. L'entreprise autobiographique guibertienne se situe à l'exacte intersection de ces différents flux visuels tirillant les malades, à commencer par le narrateur, et propose en filigrane une lecture de ce tournant de l'histoire contemporaine.

Ces pages tenteront de cerner les points de jonctions de ces différents discours iconographiques et d'analyser comment une œuvre littéraire strictement textuelle s'en fait le réceptacle. En effet, Hervé Guibert manifeste le désir d'un « livre total », un *Gesamtkunstwerk*, - un idéal déjà formulé par les avant-gardes, des surréalistes aux situationnistes, et avant eux par les romantiques (Wagner, Mallarmé etc.) qui prendra sous sa plume les traits d'un « livre infini » (*idem*: 36) ou de ceux de « tous les livres possibles » (*idem*: 70). Mais le jeune auteur entend réaliser ce projet de totalité via la multiplicité des médias dont dispose cette fin de XX<sup>ème</sup> siècle, les médias artistiques (photographie, cinéma, vidéo, jeu vidéo etc.) s'articulant aux « médias médicaux » et aux *massmédias*, en particuliers à la télévision. Cette lecture propose également

d'étudier la signification profonde de ce corps pathologique mis en scène et en images dans la trilogie à partir de ces trois dispositifs. En effet, d'une part, la *posture physique* de l'auteur narrateur personnage Hervé Guibert renverse bon nombre de stéréotypes esthétiques et moraux attachés au corps des années 80. D'autre part, au seuil de la mort, rédigeant son « livre condamné » (*idem*: 220), l'auteur fait si bien rimer corps et corpus que c'est également toute une *posture littéraire* singulière qui transparait, creusant un nouveau sillon dans le champ controversé de la littérature contemporaine.

### **La maladie entre médias et médecine : une histoire de médiations**

L'apparition du sida sur la scène publique brise les barrières habituelles d'intimité entre médecins et patients, soumis continuellement à l'impératif du « tout dire », rapidement suivi d'un « tout montrer » au service de la prévention du virus HIV. La maladie vient au fond personnifier de manière très visuelle le système immunitaire défaillant, jusqu'ici considéré comme une pure abstraction, le virus HIV étant d'abord manifeste sous la forme d'une maladie de peau comme la lèpre et la syphilis. Cette défiguration physique s'accompagne d'un discours sémiologique, le sida qui ronge les corps devenant rapidement selon l'expression de Susan Sontag « une métaphore » (Sontag, 1998).

Cette perte de visage et d'identité est paradoxalement contrebalancée par l'envahissement d'images de corps contaminés sur le petit écran, la maladie et la mort observées en direct prenant des allures de spectacle.<sup>3</sup> Valéry Luria autre praticien de ce genre fin de siècle de la « sida-fiction » (Sarkonak, 1997: 7) perçoit dans ce phénomène une expérience multisensorielle et audiovisuelle lui permettant d'appréhender sa maladie : « Plus l'itinéraire du SIDA s'allongeait à travers mon corps, plus j'avais envie de lire au sujet des maladies, ne serait-ce que sur un écran de télévision, de les toucher, ne serait-ce que sur mon corps, de les écouter. » (Luria, 1985: 133) Suivant la

---

<sup>3</sup> Outre l'engagement des écrivains et des artistes atteints par le virus, l'implication de vedettes issues notamment de l'univers du sport tel que Magic Johnson a largement contribué à attirer l'attention des médias sur le phénomène dans un but d'information et de prévention.

progression du virus dans son flux sanguin, Hervé Guibert convoque le langage du jeu électronique courant à l'époque pour décrire l'attaque des T4 défenseurs de l'organisme par les leucocytes :

Sur l'écran du jeu pour adolescents, le sang était un labyrinthe dans lequel circulait le Pacman, un shadok jaune actionné par une manette, qui bouffait tout sur son passage, vidant de leur plancton les différents couloirs, menacé en même temps par l'apparition de shadoks rouges encore plus gloutons. (Guibert, 1991: 13).

Cette image belliqueuse à l'arrière-goût de science-fiction se révèle assez typique du discours des mass-médias de la décennie, à en croire Susan Sontag : « (...) le développement de la maladie est décrit comme une guerre sophistiquée à laquelle nous préparons (et nous habitons) les fantasmes de nos dirigeants ainsi que les jeux vidéo. À l'ère de *Star Wars* et de *Space Invaders*, le sida s'est révélé être une maladie idéalement compréhensible » (Sontag, 1998: 137).

L'image du *videogame* entraîne également l'idée que le virus est le véhicule d'informations génétiques. Cette transformation des cellules par le virus connaît un déplacement du jargon médical vers l'univers informatique, la métaphore virale désignant les programmes pirates : les « virus du *software* ». Médias et médecine puisent à nouveau dans un registre commun pour désigner leurs maux inédits.<sup>4</sup> Mais la visualisation grandissante de l'évolution virale produite par l'imagerie médicale agit directement sur l'imaginaire des malades, soudain démunis face à cette portée au grand jour de leur hémoglobine. Le narrateur du *Protocole compassionnel* dit cette perte d'intimité et de confidentialité : « Mon sang démasqué, partout et en tout lieu, et à jamais, à moins d'un miracle sur d'improbables transfusions, mon sang nu à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche quand je marche qui me vise à chaque instant » (Guibert, 1991: 14).

---

<sup>4</sup> « Il n'est sans doute guère surprenant que le plus récent élément transformateur du monde moderne, l'ordinateur, emprunte des métaphores issues de notre plus récente maladie transformatrice » affirme Susan Sontag à propos du virus HIV (*idem*: 200).

Au fond, la nature virale de la maladie est comme mimée par les mass-médias, véritable gangrène véhiculant, à une vitesse éclair, nouveaux traitements et fausses rumeurs à la manière du sida justement. Hervé Guibert accuse cette contamination publique non sans ironie dans *L'Incognito* accusant les médias eux-mêmes d'être le véhicule du virus: « Ce n'est pas ma veine : j'attrape tout ce que je touche, tout ce que je lis qui existe. C'est en lisant les journaux que j'ai contracté le sida. Je suis immuno-déficitaire. » (Guibert, 1989: 180).

Parallèlement à cette mise à nu médiatique, le développement de l'anatomie agrandit les possibilités d'exploration visuelle du vivant. « Le savoir anatomique du passé, extrait sur le mort, restait nimbé d'une aura effrayante. L'imagerie du corps au XX<sup>ème</sup> siècle a pour première caractéristique d'être une imagerie du vivant et d'offrir à tous le moyen de regarder sans violence à l'intérieur du corps. »<sup>5</sup> On se souvient de la fascination romantique du jeune héros du roman de Thomas Mann, *La Montagne magique*, Hans Castorp, pour le cliché pulmonaire de Claudia. Les nouveaux rayons et caméras de la fin de XX<sup>ème</sup> siècle passant au radar l'intériorité des êtres offrent dans leur précision une vision moins calme, les images n'étant pas sans produire l'effroi.

L'œuvre d'Hervé Guibert, saturée de ces examens plongeants, en témoigne. Les visions viennent parfois court-circuiter le récit : « Les clichés de l'IRM, imagerie par résonance magnétique, ont révélé des « zones floues » dans la matière blanche du cerveau. Me remémorer m'est difficile. » (Guibert, 1991: 211) De même l'épisode de la fibroscopie vécue « comme un viol » constitue l'ultime traumatisme de cette descente narrative dans les profondeurs de l'âme et du corps.<sup>6</sup> Hervé Guibert guettant sur l'écran le dessin de ses viscères se fait même parfois son propre chirurgien sollicitant le concours du lecteur pour saisir la portée de l'évolution de son mal : « C'est mon âme que je dissèque à chaque nouveau jour de labeur qui m'est offert par le DDI du danseur

---

<sup>5</sup> Anne Marie Moulin, « Le corps face à la médecine », in Courtine, 2006: 56.

<sup>6</sup> L'image de la douleur sert bien de tranquillisant au narrateur, comme l'analyse Vincent Kaufmann, à propos de l'épisode sanglant de l'ablation du ganglion filmé en direct dans *L'Homme au chapeau rouge*. « Une douleur sans image, une douleur qu'il est impossible de s'imaginer est insupportable, inimaginable justement, alors que représentée, elle devient supportable, voire même désirable. L'endorphine, en fait c'est l'image. », cf. « Hervé Guibert : avatars de la téléincarnation », in Ochsner & Grivel, 2001: 186.

mort. Sur elle, je fais toutes sortes d'examens, de clichés en coupe, des investigations par résonance magnétique, des endoscopies, des radiographies et des scanners dont je vous livre les clichés, afin que vous les déchiffriez sur la plaque lumineuse de votre sensibilité. (*idem*: 94s).

L'hypermédiatisation exhibant une surface de corps, sorte de « moi-peau » (Anzieu, 1985) ainsi que l'hypermédicalisation de son substrat interne, appelons-le le « moi profond », influencent cette littérature du sida à la première personne glissant d'une culture de l'aveu – orale et écrite - à une culture de l'exposition maximale s'appuyant sur le registre visuel, conformément à l'entreprise d'Hervé Guibert d'« aller jusqu'au bout d'un dévoilement » (Guibert, 1991: 31). Cette cartographie de l'être entier sort des hôpitaux pour envahir l'imaginaire artistique, poursuivant cet idéal de transparence à soi et d'introspection. Jamais siècle n'aura été aussi loin dans la poursuite du principe socratique « connais-toi toi-même ! », une invitation qui dans la tradition philosophique exclut pourtant longtemps le corps.

Cette connaissance physiologique élargie ne conduit pas pour autant à l'omnipotence de la médecine. Elle entraîne davantage une certaine volonté de maîtrise chez le patient négociant la redistribution des rôles avec le médecin comme c'est le cas dans la trilogie. Hervé Guibert confie vouloir « manier parfaitement le jargon des médecins » (*idem*: 123) ou encore « faire [s]oi-même les prises de sang » (*idem*: 250) accomplissant sur le plan fictionnel le projet utopique formulé par Descartes d'être « médecin de soi-même ». (Aziza-Shuster, 1972) Automédiation rime alors étroitement dans cette œuvre avec automédication.

Si Hervé Guibert entend se soustraire via l'écriture et la multiplicité des supports aux objectivations d'autrui et s'autodiagnostiquer, c'est bien pour se soustraire à l'autorité médicale et échapper à sa vérité, renverser un tabou. Suite à l'hypocrisie qui envahit le discours sur les malades du sida - à commencer par celui tenu sur la mort de Michel Foucault les médecins diagnostiquant officiellement un décès dû à des « manifestations neurologiques venues compliquer un état scepticémique » (Buot, 1999: 184) - Hervé Guibert restera obsédé par la question du travestissement de la vérité

médicale. Toute son œuvre intermédiatique est mise au service d'un seul but : s'autofonder dans un fantasme de « naître à soi-même ».

Ce vœu de soustraction transparaît d'abord dans la relation complexe que le narrateur entretient avec ses parents affirmant : « Mon souci principal, dans cette histoire, est de mourir à l'abri du regard de mes parents. » (Guibert, 1990: 16) Dans la logique de l'anti-fils prodigue qu'est Hervé Guibert, la publication d'un livre comme la diffusion d'un film à la télévision permet de sortir du cercle intime pour échapper à la récupération parentale en rompant publiquement le lien généalogique.<sup>7</sup>

L'égotisme littéraire au sens de la trilogie s'accompagne donc d'une évacuation de toute instance d'autorité contraignante, qu'elle soit parentale ou médicale, ce dernier geste trouvant de larges échos dans l'histoire de l'autobiographie. Montaigne incarne l'un des premiers partisans de l'automédication, préconisant dans ses célèbres *Essais* un traitement moral de la maladie physique par la maîtrise des passions, refusant les drogues médicinales qu'on cherche à lui administrer. De même, Rousseau, père présumé de l'autobiographie, atteint de troubles urinaires affiche un discours anti-médical. Alors que les médecins voient en lui un malade imaginaire et diagnostiquent une origine psychique du trouble, l'écrivain des Lumières est convaincu de la réalité organique de son mal à tel point qu'il exige sur son testament l'autopsie de son cadavre pour qu'enfin la vérité de son corps fasse jour. (Grisi, 1996) Parmi les contemporains d'Hervé Guibert, Serge Doubrovsky, père revendiqué de l'autofiction est connu pour avoir contesté l'autorité médicale. Le narrateur éponyme de *Fils* lors d'une séance de psychanalyse se substitue littéralement à son analyste via la fiction, et ce après l'avoir tourné à la dérision et avoir lui-même décortiqué son propre cas.

### **Corps « sain » / corps sidéen : le paradoxe des années 80**

---

<sup>7</sup> Cette négation de l'origine se poursuit dans cette incise : « Non, mes chers parents, vous en récupérerez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric. (...) Vous apprendrez ma mort dans un journal. » (Guibert, 1991: 63)

Nous l'aurons compris, médias et médecine convergent dans leurs discours et certaines de leurs préoccupations autour d'un même objet : à savoir le corps. La décennie place le corps au centre de l'attention avec l'avènement du yoga, des salles de sport et des médecines parallèles, la littérature du sida offrant un violent contrepoint à ce discours du bien-être. Cette canalisation de l'énergie physique et psychique prônée dans les années 80 pour se transformer en force de travail sert ce nouveau paradigme d'existence qu'est l'entreprise. Les impératifs de la santé, du sport et de la sexualité deviennent les indispensables ingrédients d'une bonne hygiène sociale, mais aussi d'une aliénation.

Tel est le paradoxe de la biopolitique des années 1980 : ces trois vecteurs majeurs de la construction de soi qui ont toujours été la santé (et le souci qu'on en prend), le sport (en tant qu'éthique du corps) et la sexualité (comme mode principal de subjectivation) se trouvent à ce point encouragés, stimulés, surveillés par des dispositifs nouveaux qu'ils figurent bientôt trois formes d'assujettissement inédites, les trois sites d'une *expropriation* du corps (Cusset, 2006: 271).

Les progrès récents en matière de médecine chirurgicale du sexe et de greffes ainsi que les inventions du clonage laissent entrevoir différentes figures de surhommes : le mutant ainsi que le cyborg, cousins du clone virtuel du côté des techniques de numérisation.<sup>8</sup> Le cinéma hollywoodien est envahi depuis la fin des années 1970 d'images de Samson et d'Hercule, l'excellence des effets spéciaux augmentant leur puissance. *Rocky* (1976), film de John G. Avildsen, interprété par Sylvester Stallone, les différentes versions de *Superman* (sorties entre 1978 et 1987) ou encore *Terminator* (1985) réalisé par James Cameron pour ne citer que quelques films marquent les esprits et formatent encore davantage une représentation de la virilité comme machine à suer. Au milieu de ces corps « sains », musclés et bronzés prônés par l'industrie cosmétique, la chirurgie esthétique et le septième art, le pâle et décharné Hervé Guibert résiste donc à sa manière à ce spectacle. En effet, clivé entre adolescence et grand âge, le corps du narrateur de la trilogie s'est littéralement soustrait du temps. *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, se termine d'ailleurs sur cette silhouette gracile, promesse lointaine et

---

<sup>8</sup> Voir Yves Michaud, « Visualisations : Le corps et les arts visuels », in Courtine, 2006: 431-451.

utopique de résurrection : « Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant. » (Guibert, 1990: 267).

Mais par la monstration de ce corps rongé et asexué, Hervé Guibert inverse surtout les valeurs morales et esthétiques véhiculées par son époque ainsi que les normes de genre. A l'activisme, l'optimisation, le contrôle et la jouissance de l'esprit d'entrepreneuriat ambiant, Guibert oppose la passivité apparente et l'économie des forces. L'écriture comme le film qui le portraiture témoignent d'un aveu d'impuissance, celle d'être acteur de son temps. Or c'est par cette désertion même qu'il en devient l'un des plus sûrs représentants, son corps atrophié faisant office d'un éloge de la faiblesse, stigmaté d'un autre corps, glorieux et ressuscité, produit par l'image.

De même, alors que beauté et performance sexuelle sont érigées en valeurs suprêmes de la décennie, l'auteur confesse dans *Le Protocole compassionnel* l'effroi dans le miroir et la perte du désir. Peinant à se retourner dans son lit, il avoue ainsi : « (...) j'ai l'impression que [mes jambes] sont des trompes, j'ai l'impression d'être un éléphant ligoté (...). » (Guibert, 1991: 11). La métaphore animale, lourde de sens, induit l'annihilation du symbole phallique. Le retournement est d'autant plus intéressant qu'il s'opère au sein de l'œuvre elle-même. En effet, nombre de récits d'Hervé Guibert antérieurs à la maladie tels *Des Chiens*, *Les aveugles* ou *Vous m'avez fait former des fantômes* célèbrent à travers une liste de protagonistes bien membrés, les ébats maîtrisés – homosexuels ou hétérosexuels. La jouissance du jeune loup y est à tel point centrale que certains critiques ne manquent pas de lire derrière cette obsession du mâle, une certaine misogynie normalisante.<sup>9</sup> La rédaction de la trilogie signe donc également un tournant dans la représentation de la masculinité, véritable « crépuscule du pénis »<sup>10</sup>.

Or, le média de la télévision va jouer un rôle crucial dans l'évolution du corps chez Hervé Guibert, signant même l'aboutissement de son projet. C'est en effet

---

<sup>9</sup> Voir notamment Owen Heathcote, « L'érotisme, la violence et le jeu dans *Vous m'avez fait former des fantômes* », in Sarkonak, 1997.

<sup>10</sup> Jean-Jacques Courtine « Balaise dans la civilisation : mythe viril et puissance musculaire », in Courtine, 2011: 462.

précisément dans les années 80 que la sexualité envahit le petit écran, et ce des spots publicitaires aux séries érotiques comme les « séries roses » sur FR3 et le film hebdomadaire sur Canal +. Ainsi Hervé Guibert donne à voir en imagination au travers de ses romans le sida qui en parallèle ronge les autres corps, ceux qui faute de télévisualité nous sont soustraits. Cependant la productrice de TF1 Pascale Breugnot – qui est par ailleurs la productrice de bon nombre de programmes sur la sexualité pionniers – est aussi la personne qui commande à l'écrivain un film autobiographique sur son quotidien de malade de sida - *La Pudeur ou l'Impudeur*. Conscient de l'exhibitionnisme d'une telle démarche, l'écrivain parlera de Pascale Breugnot comme d'une « charognarde ». La télévision de la décennie 80 est en effet engagée dans une course à l'audience et tous les moyens sont bons : depuis quelque temps, les *reality shows* sont de vrais succès. (Buot, 1999: 255) Le film passe à la télévision sur la première chaîne en 1992 montrant Hervé Guibert aux toilettes, chez le masseur, dans sa baignoire, nu et mourant offert en pâture aux téléspectateurs.

L'écrivain use donc de la même *stratégie*, du même mode « d'être au monde » que le corps sain des années 80, à savoir *se montrer*. Les deux versions du corps - le corps idéal de la décennie et le corps sidéen - s'affrontent sans se réconcilier dans un régime commun, l'image projetée sur écran, répondant à une irrépressible « pulsion scopique » selon l'expression de Laura Mulvey (Mulvey, 1975). Contrairement à François Cusset qui décrivait ainsi : « Le sida n'optimise pas les corps, il les saccage, il ne les montre pas, mais les rend invisibles » (Cusset, 2006: 282), Hervé Guibert entreprend de montrer les affres de cette souffrance physique cette fois en dehors du livre. Le jeune auteur n'aura certes pas été le premier écrivain à traiter du sida dans les médias, loin s'en faut, puisque avant lui, Rock Hudson ou Jean-Paul Aron ouvrent la voie mais il est le pionnier de son incarnation, rendant la maladie lisible autant que visible via une écriture et une posture autobiographique, au plus près de son corps, au plus près de sa vie. Il aura poussé à son extrême limite le principe de tauromachie autobiographique prôné par Michel Leiris, « payer de sa personne », au-delà de l'aveu donc puisque l'écrivain contemporain n'a plus rien à confesser, et obéit à une autre injonction : s'exposer.

Un épisode du *Protocole compassionnel* marque l'apogée de ce conflit ontologique entre corps sain et corps sidéen : celui des retrouvailles du narrateur avec son ami d'enfance, Djanlouka, ancien voisin d'origine arabe dont il confie avoir été secrètement amoureux. Depuis quelques pages déjà, le jeune homme rôde autour du narrateur sur sa moto rouge – attribut viril par excellence - poussé par la curiosité devant le physique décharné du jeune Hervé :

(...) il voulait en voir plus que les autres. » Les deux hommes concluent ensemble un premier marché : se montrer nu l'un à l'autre.

Nous nous déshabillâmes face à face sur la terrasse, moi en prenant garde de ne pas m'étaler en enlevant mon jean sur une jambe puis l'autre, et lui en une volte-face, comme par magie, pendant que je continuais à trimer pour mon déshabillage, se retrouva nu, splendide et pur. (Guibert, 1991: 183s).

L'effeuillage marque le décalage des forces entre la lenteur maladroitement du malade et l'agilité merveilleuse du second. Puis, le récit glisse de la contemplation réciproque à l'acte lorsque Djanlouka demande à pénétrer le narrateur. S'ensuit une lutte des corps dans laquelle l'inégalité transparaît. Hervé Guibert apparaît passif et fragile face aux déchaînements de violence et de pulsion de son partenaire, le tout exprimé dans un langage cru : « Ca me faisait mal, aucune jouissance, j'étais trop bouleversé. Djanlouka fut rapide dans sa besogne et négligea la mienne comme un Arabe, dans l'ivresse de sa chevauchée il me crachait dessus, (...). » (*idem*: 184). La scène de copulation symbolise la rencontre de deux rébellions, oxymore et métissage des corps combattants réunis dans une même tentation : risquer la mort. La figure de Djanlouka renvoie dans ce duel à un autre soi-même, sorte de double projectif devant lequel le narrateur ne peut qu'avouer sa défaite.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Il conviendrait de mettre en lien cet épisode avec celui plus conquérant de la « transsubstantiation » d'ordre cannibale, opérée fantasmatiquement par Guibert à la vue du corps appétissant d'un ouvrier au travail : « Je manque tellement de chair sur mes propres os, dans mon ventre puisque je ne mange plus ni viande ni poisson depuis des mois, sur ma langue et sous mes doigts, dans mon cul et dans ma bouche ce vide que je n'ai plus envie de combler, que je deviendrais volontiers cannibale. Quand je vois le beau corps dénudé d'un ouvrier sur un chantier, je n'aurais pas seulement envie de lécher, mais de mordre, de bouffer, de croquer, de mastiquer, d'avaler. » (*idem*: 106)

Cette lutte n'est pas s'en rappeler les douloureuses séances de gymnastique évoquées dans ses récits, comme ici dans *Le Protocole Compassionnel*, où le narrateur se compare à un jeune Marocain : « Boxer. Boxer comme le jeune Marocain, sur les vestiges de la piscine de Kontiki à Casablanca, face à l'océan, sans personne à vaincre que soi-même. Boxer à poil dans le vide, dans l'infini, dans l'éternité. » (*idem*: 169) Le film de *La Pudeur et L'impudeur* insiste d'ailleurs sur cette image du corps en lutte, certains plans montrant Hervé Guibert dans son appartement, pris dans des gesticulations difficiles, boxant littéralement l'air, seul face à lui-même. Les quelques plans pris face à la caméra donnent l'impression que les poings s'adressent au spectateur, pris à témoin de cette lutte acharnée et solitaire, comme s'il manquait un adversaire. Car l'ennemi, sournois et latent, est tapi ailleurs, là où nul ne le voit.

### **Entre posture et imposture : mort et résurrection de l'auteur**

Si « comparaison n'est pas raison » comme avertit l'adage, il est néanmoins difficile d'imaginer contraste plus saisissant que celui créé par la mise en regard des représentations du corps d'Hervé Guibert avec la place monumentale que celui-ci s'est taillé à son époque. L'amenuisement physique est en effet sans proportion avec la force de la posture de notre auteur. S'imbriquant dans la trilogie comme dans un anneau de Moebius, médecine et médias s'articulent à un troisième domaine dont il convient de rendre compte : le champ littéraire.

Force est de constater que les années 80 sont traversées par la mort sous toutes ses formes : outre l'ombre du sida, menace aussi celle plus souterraine de la dépression. Cette morbidité plane également sur le champ littéraire depuis que l'auteur a été décrété mort par Barthes et Foucault. L'acte de décès – celui du grand écrivain – ne se réduit

---

Sur le cannibalisme comme motif eucharistique chez Hervé Guibert, voir les analyses de Vincent Kaufmann dans « Geminga ou qu'est-ce qu'un événement littéraire ? », *Furor*, n° 28, mars 1997, Genève ainsi que dans *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.

pas à sa dimension symbolique ou métaphorique mais trouve des échos dans l'histoire : toute une série de grands intellectuels français disparaissent les uns après les autres à cette époque. Outre Michel Foucault mort du sida, Roland Barthes s'éteint accidentellement en 1980, Lacan en 1981. Dans les années 90, Gilles Deleuze et Guy Debord se suicident. Paradoxalement alors que la France se dépeuple peu à peu de ses penseurs et écrivains d'envergure, la scène littéraire ne reste pas déserte pour autant. En effet, une foule de nouveaux auteurs entrent en scène – et même avec grand fracas. On assiste donc à un envers et un endroit : la mort de l'auteur permet sa résurrection. A « l'auteur monument » succède « l'auteur événement » et ce passage est encore une fois intimement lié à l'avènement de la télévision.

On constate un pouvoir croissant de la télévision sur la littérature entre 1968 et 1981 - un pouvoir qui se manifeste surtout au travers d'émissions littéraires telles que « Ouvrez les Guillemets » et depuis 1975 « Apostrophes », toutes deux animées par Bernard Pivot. La télévision promouvant la littérature à la façon des salons littéraires d'antan voit la montée en puissance du pathos (de l'émotion) au détriment du logos (de la langue). Ce mode émotionnel et on serait tenté de dire « spectaculaire » va de pair avec un régime de la croyance : il s'agit de faire croire et de convaincre l'auditoire d'une vérité (Tudoret, 2009).

Hervé Guibert semble à lui seul avoir incarné cette posture paradoxale de l'auteur des années 80 : malade du sida, c'est alors qu'il est au seuil de la mort, qu'il renaît, ressuscite en littérature via l'écriture certes mais surtout via une écriture relayée par les médias et plus largement le régime de l'image. Il convient de rappeler qu'Hervé Guibert connaît la célébrité suite à la publication de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, un livre qui raconte, entre autres, la lente agonie de son ami – le célèbre philosophe Michel Foucault. A mi-chemin du disciple fidèle et du traître opportuniste, Hervé Guibert construit sa célébrité sur les vestiges de celle d'un autre, et pas n'importe lequel. D'ailleurs dans *A l'Ami*, face au penseur alité, Guibert se thématise « comme un espion », « comme un adversaire » visant « à lui survivre ». Il affirmera en effet à Bernard Pivot lors de son passage à l'émission littéraire *Apostrophe* avoir été « le témoin de la mort de Michel Foucault », sur le ton de l'apôtre.

On peut dire en quelque sorte qu'Hervé Guibert se fait le témoin de La Mort de L'Auteur - ou plutôt de la mort de « La mort de l'Auteur » - et du coup selon la logique de la dialectique négative celui de Sa Résurrection, sa déclaration le projetant sur le devant de la scène médiatique comme le mauvais disciple, l'héritier d'une certaine autorité mais subvertie et réinventée. Si Hervé Guibert fait figure de Judas, il n'en reste pas moins qu'il aura incarné une autre version de l'auteur, se mirant dans le double miroir du livre et de l'écran, une posture de *l'entre-deux* qui sera souvent celle des écrivains de sa génération.

La littérature ne pourra opérer ce retour dans le cas d'Hervé Guibert que via une automédiation maximale, l'écrivain occupant toutes les places. Auteur, narrateur, personnage de ses récits conformément au pacte autobiographique, il est également le scénariste, le cameraman et l'acteur de son film. La diminution du corps longuement décrite dans ses romans, décrépitude dont nous avons tenté de rendre compte, a pour pendant un besoin impérieux de réunir tous les moyens possibles pour se représenter et peut-être atteindre l'idéal – celui des dieux : être dans un même temps sujet et objet de cette contemplation. Un événement tiré du *Protocole compassionnel* mérite de retenir notre attention : se retrouvant accidentellement enfermé dans sa propre cave, le protagoniste lutte de toutes ses forces pour trouver les moyens d'en sortir. L'épisode qui se déroule dans l'obscurité est finalement interrompu par une projection de la mort du narrateur, apogée du supplice: « Alors je me vis réellement (...) » (Guibert, 1991: 83) L'énoncé est l'exacte transposition à la première personne de la parole biblique post-résurrectionnelle sur laquelle se fonde toute la dimension testimoniale de l'apostolat : les apôtres reconnaissent le caractère divin du Christ grâce à la vision des stigmates du supplice : « C'est alors qu'ils le virent. » L'épisode de la cave, à l'instar de la logique de l'entier de la trilogie, prend la forme d'un chemin de croix, dont l'ultime chapitre signe sa délivrance.

Nous l'aurons compris, jamais décennie n'aura produit d'images si nouvelles et puissantes, du registre médical au pornographique, du sport au cinéma, au service d'un impératif identique : le spectaculaire. Le champ littéraire n'échappe pas à l'esprit du

temps. Hervé Guibert entend assurer sa postérité grâce au pouvoir résurrectionnel offert par les différents dispositifs médiatiques qui se présentent à lui, une multiplicité de moyens assumée par le narrateur de la trilogie. Se comparant – dans un langage païen cette fois - à un pharaon dans le tombeau d'une pyramide « avec sa propre image démultipliée qui en désignera l'accès, ou au contraire le compliquera de détours, de mensonges et de faux-semblants » (*idem*: 113), il s'agit bien pour l'écrivain de laisser son lecteur dans le mystère, celui de l'incarnation – ou de la réincarnation. Au terme de ce parcours intermédiatique dans l'œuvre tardive d'Hervé Guibert, deux reflets d'une même réalité demeurent à l'horizon de nos attentes. La mort traverse l'œuvre, disloquant le corps au passage, pétrifiant son combat tandis qu'en même temps s'éternisent une figure, une souffrance enfin partagée et l'espoir vivant d'une victoire.

### **Bibliographie :**

ANZIEU, Didier (1985). *Le Moi-peau*. Paris: Dunod.

AZIZA-SHUSTER, Evelyne (1972). *Le Médecin de soi-même*. Paris: PUF.

BACON, Francis (1976). *L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvestre*. Genève: Skira.

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

COURTINE, Jean-Jacques (2011). *Histoire de la virilité, tome III : La virilité en crise ? XX<sup>ème</sup>-XXI<sup>ème</sup> siècle*. Paris: Seuil.

CUSSET, François (2006). *La décennie : le grand cauchemar des années 80*. Paris: La Découverte.

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

GUIBERT, Hervé (1989). *L'Incognito*. Paris: Gallimard.

GUIBERT, Hervé (1990). *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard.

GUIBERT, Hervé (1991). *Le Protocole compassionnel*. Paris: Gallimard.

GUIBERT, Hervé (1992). *L'Homme au chapeau rouge*. Paris : Gallimard.

GUIBERT, Hervé (2009). *La Pudeur ou l'Impudeur*, film diffusé sur TF1 le 30 janvier 1992. Paris: Collection auteurs.

CHRISTEN, Noémie – « Qui a peur d'Hervé Guibert ?... » La littérature des années 80 sous le régime des images  
*Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 6, 2013, pp. 34-50

HEATHCOTE, Owen (1997). « L'érotisme, la violence et le jeu dans *Vous m'avez fait former des fantômes* », in SARKONAK, Ralph (1997), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*. Paris: Lettres Modernes, pp.189-211.

KAUFMANN, Vincent (1997). « Geminga ou qu'est-ce qu'un événement littéraire ? », *Furor*, n° 28, pp. 3-24.

KAUFMANN, Vincent (2001). « Hervé Guibert : avatars de la téléincarnation », in OCHSNER, Beate & GRIVEL, Charles (2001), *Intermediale : kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, 10, Tübingen: Stauffenburg Verlag, pp. 185-197.

KAUFMANN, Vincent (2007). *Ménage à trois : littérature, médecine, religion*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

LURIA, Valéry, (1985). *La Chute de Babylone*. Paris: Belfond.

MICHAUD Yves, (2006). « Visualisations : Le corps et les arts visuels », in COURTINE, Jean-Jacques (2006). *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XX<sup>ème</sup> siècle*, tome III. Paris: Seuil, pp.431- 451.

MOULIN, Anne Marie (2006). « Le corps face à la médecine », in COURTINE Jean-Jacques (2006), *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XX<sup>ème</sup> siècle*, tome III. Paris: Seuil, pp. 15-71.

MULVEY, Laura (1975). « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol.16, n° 3, pp.6-18.

SARKONAK, Ralph (1997). « Une histoire de corps », in SARKONAK, Ralph (1997), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*. Paris: Lettres Modernes, pp. 5-22.

SONTAG, Susan (1998). *Le sida et ses métaphores*, in *La maladie comme métaphore*, trad. par Brice Matthieussent. Paris: Christian Bourgois.

TUDORET, Patrick (2009). *L'écrivain sacrifié : vie et mort de l'émission littéraire*. Paris: Editions Le Bord de l'eau.

WORTON, Michael (1977). « En (d)écrivant le corps, en imaginant l'homme : le « vrai corps » de Guibert », in SARKONAK, Ralph (1997), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*. Paris: Lettres Modernes, pp. 63-77.

« Apostrophes », Emission télévisuelle du 16 mars 1990.

« Ex Libris », Emission télévisuelle du 28 février 1991 (diffusée le 7 mars 1991).