

**Du corps *extrême* dans la littérature de 1980 à nos jours :
altérité et parole de mort**

Ariane Bessette

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en philosophie en lettres françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Ariane Bessette, Ottawa, Canada, 2016

Résumé

Dans la littérature de l'extrême contemporain, la figure du corps cristallise la tendance extrême de nos sociétés occidentales (conduites à risque, sport, sexualité), un rapport à la mort marqué par l'évitement et la désymbolisation, l'individualisme croissant et une forte présence du dévoilement de l'intime. En outre, elle se caractérise par une poussée des limites de la représentation et une importante exposition du phénomène de la douleur. À travers le concept de corps *extrêm*al, épithète renvoyant aux traits contextuels décrits plus haut et à l'altération physique et psychologique qu'expérimente le sujet confronté à des expériences extrêmes comme la maladie et l'anticipation de la mort, cette thèse soutient l'étude de deux figures littéraires : le corps atteint du sida et celui souffrant d'anorexie. Apparues au tournant des années 1980, ces figures bouleversent de manière significative la représentation du réel et du corps. Par l'observation de six œuvres parues entre 1978 et 2009, nous analysons leurs conditions de possibilité et d'émergence, leurs modalités d'inscription dans le texte littéraire, les diverges stratégies de représentation déployées (division et morcellement de l'unité corps, déconstruction de ses attributs biologiques), la mise en discours du phénomène d'altération (description, comparaison, métaphorisation) et le rapport entre le corps et le stéréotype. Le premier chapitre cerne les balises conceptuelles et théoriques de la représentation du corps souffrant du sida et d'anorexie par un alliage théorique formé de trois approches : les travaux sur la représentation ; les recherches sur le stéréotype dans le champ de l'analyse du discours; la sociologie de la littérature, mise en relation avec les sociologies du corps et du risque. Dans le second chapitre, nous observons les représentations du corps atteint du sida dans *Ève* de Guy Hocquenghem, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert et *Serial fucker. Journal d'un barebacker* d'Érik Rémès. Le troisième chapitre, portant sur *Le pavillon des enfants fous* de Valérie Valère, *Les murs* d'Olivia Tapiero et *Putain* de Nelly

Arcan, étudie deux types d'anorexie venant infléchir la représentation du corps : une crise identitaire et une posture de soumission aux normes ambiantes.

Remerciements

Je voudrais d'abord adresser des remerciements à Daniel Castillo Durante, qui a dirigé cette thèse. Ses conseils pertinents, sa confiance, son ouverture d'esprit et l'acuité du regard qu'il porte sur le phénomène littéraire ont énormément contribué au développement de mes recherches et à mon avancée dans mon parcours d'écrivaine.

Pour leur généreux soutien financier, je remercie le Conseil des Recherches en Sciences Humaines et l'Université d'Ottawa.

Rémi, Audrey, Marie-Claude, Jonathan, Évelyne, Simon, Andréanne et Adam : comment vous dire ma reconnaissance pour le support, les fous rires, la folie, la danse, les soupers ? Sans votre présence indéfectible, l'aventure du doctorat n'aurait pas été aussi lumineuse.

À mon amoureux, Jean-Michel, pour ses encouragements constants, sa patience au cours des dernières années et notre belle complicité, j'exprime une immense gratitude.

Enfin, à mon père, Yves, merci pour tout.

À ma mère
à Carole Timmons
à ceux qui manquent
et dont la force en insuffle une
plus grande encore
que l'absence

Il n'y avait pas d'air. J'étais obligé d'aspirer celui qui me sortait de la bouche, le retenant à mains jointes. Je sentais aller et venir le souffle de plus en plus court, jusqu'à ce qu'il me filât entre les doigts, pour toujours.

Je le dis, pour toujours.

J'ai souvenir d'avoir vu comme des nuages d'écume tourner autour de ma tête et je m'y engloutissais, perdu dans leur tourbillon. Ce fut la dernière chose que j'aie vue.

Juan Rulfo, *Pedro Paramo*

Introduction

La posture de force du corps dans le régime littéraire de l'extrême contemporain

Dans nos sociétés occidentales contemporaines toujours marquées par le dualisme cartésien, comme le montre la vision de la douleur réduite à sa part physique et délestée de ses résonances psychologiques¹, le corps demeure un mystère. Son rôle au sein de la littérature est central. En tant que « matière première de l'histoire² », c'est par sa représentation que se prend le pouls d'une société et d'un contexte donnés. Si l'écriture relève à première vue d'un acte essentiellement cérébral, les objets absolus de sa quête, la vérité et l'authenticité, trouvent leur source dans la main qui noircit la page, métonymie du corps.

La littérature ravive continuellement l'ambiguïté des rapports entre le corps et l'esprit et la lutte qu'ils se livrent. En même temps, elle rappelle leur nécessaire alliance : si l'on n'écrit pas sans la tête, le peut-on sans le cœur ? Elle éclaire ainsi une brèche dans le fossé séparant généralement leurs voies respectives. Maintes expressions liées à la composition et au contenu du texte littéraire révèlent un investissement de l'univers scriptural par le corporel. L'écrit apparaît doté d'une physiologie – le « corps du texte », son « en-tête » – et se prête à de nombreuses analogies affiliées au corps : le noyau dur du texte est son nerf, la surface de la page un épiderme. C'est également sur le mode somatique que la parole

¹ David Le Breton, *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2010, p. 13-29.

² Céline Lafontaine, *Le corps-marché. La marchandisation de la vie humaine à l'ère de la bioéconomie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014, p. 17.

littéraire, la « voix » de l'auteur, s'exprime, criant, pleurant et riant. Dans cet enchevêtrement du corporel et du littéraire, il s'avère complexe d'aborder l'écrit en le coupant de la matérialité qu'il possède et par laquelle il se présente. De même, est-il possible de s'affranchir de son propre corps lorsque l'on défriche celui que découvre la page ? Comment ne pas saisir la quête ultime de l'écrivain, cherchant *via* le livre l'immortalité que son corps lui refuse ?

L'intime parenté de ces instances semble s'accroître dans l'extrême contemporain³, période qui regroupe des œuvres de 1970 à nos jours. Suivant les progrès technologiques (imagerie médicale, rayons X), la montée de l'individualisme et une tendance croissante du dévoilement de soi, la figure du corps devient une matière explorée et explorable de l'intérieur comme de l'extérieur. Si nous observerons dans cette étude les conditions de possibilité de la mutation du corps dans le régime littéraire, notons pour l'instant que dans les structures sociales et artistiques, il subit depuis le siècle dernier des transformations fondamentales. Dans leur magistral ouvrage *Histoire du corps*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello soutiennent que le vingtième siècle a « inventé théoriquement le corps » en l'intégrant « dans les formes sociales de la culture⁴ ». Cette invention a entre autres été permise par l'avènement de la psychanalyse, l'apparition de la sociologie du corps et les travaux de Maurice Merleau-Ponty, lesquels établissent la double facette visible et

³ L'« extrême contemporain » est une expression aux frontières mouvantes et la délimitation du corpus qu'elle caractérise diffère d'un théoricien à l'autre en raison de l'ambivalence du terme *contemporain*. Ainsi, « c'est par simple convention que certains évoquent l'ouverture vers les nouvelles formes romanesques ou fictionnelles apparues au cours des années 1980 pour marquer le début de la période de la littérature de l'extrême contemporain [...] l'*extrême* contemporain pourrait signifier ce qui se situe le plus près de nous – l'immédiatement contemporain, le présent -, mais dont nous pouvons nous éloigner par une distance critique et en interrogeant les limites (temporelles, philosophiques, littéraires) de ce que nous concevons ou acceptons comme faisant partie de notre contemporanéité. » (Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), « Frontières du roman, limites du romanesque. Introduction », *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 8-9).

⁴ Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 3 tomes, Tome III, 2006, p. 7-8. Cité par Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (*L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 9).

invisible du corps, ses rôles d'objet et de sujet et de sujet perçu et percevant⁵. D'un point de vue phénoménologique, il se veut l'ancrage des actions et de la perception du monde ; il en projette une vision personnelle modifiée en retour par ce qui l'environne et dont il est inséparable. Dans l'art, il cristallise une quête de connaissance de ses profondeurs les plus intimes, de ses possibilités et limites. En raison de sa porosité et de son insaisissabilité, il n'est pas un élément ordinaire du texte⁶, mais dévoile une expérience sensible appelant la réactualisation de la question soulevée par Spinoza : que peut un corps⁷ ?

Dans le champ des études littéraires, l'évolution qui caractérise l'approche du corps se reflète sur sa conception en tant que « thématique », « au début de la seconde moitié du XX^e siècle avec la venue du postmodernisme (et la popularisation de la phénoménologie)⁸ ». Partant, maints travaux se concentrent sur les modalités d'inscription (relations au monde, présentation, description) du corps des personnages, perçu en tant qu'objet et que construction romanesque définis avant tout sur le plan physique⁹. Au sein de nombreuses recherches, le corps, principalement celui de la femme, demeure analysé dans l'optique de son apparence, de sa sexualité et du genre sexuel¹⁰. Du corps entier, ainsi, bien peu de mots. L'aspect lacunaire des recherches portant sur ce qui fonde le corps et le caractérise comme

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1945] ; *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.

⁶ Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, p. 7.

⁷ Le philosophe écrit : « Personne, en effet, n'a jusqu'ici déterminé ce que peut le corps, c'est-à-dire que l'expérience n'a jusqu'ici enseigné à personne ce que, grâce aux seules lois de la Nature, - en tant qu'elle est uniquement considérée comme corporelle, - le corps peut ou ne peut pas faire, à moins d'être déterminé par l'esprit. » (Baruch Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954 [1677], p. 150).

⁸ Claudia Labrosse, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, thèse de doctorat, département de français, Université d'Ottawa, 2009, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 14. Pour appuyer son propos, Labrosse cite les travaux de Roger Kempf (*op. cit.*) et de Yannick Resch (*Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973).

¹⁰ Voici quelques exemples : Valérie Bouchard, *Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*, mémoire de maîtrise, département de français, Université d'Ottawa, 2007 ; Marie-Hélène Séguin, *Le corps féminin et la tyrannie de la beauté dans Truismes de Marie Darrieussecq et Clara et la pénombre de José Carlos Somoza*, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011 ; *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980, op. cit.*

tel, c'est-à-dire sa condition mortelle, apparaît frappant et révélateur dans le cadre du rapport d'évitement que nous entretenons à l'endroit de la mort. À l'aune des travaux de Martin Heidegger, l'Homme se définit comme « un être-pour-la-mort » et son « existence individuelle ne trouve son sens que dans la reconnaissance de sa durée limitée¹¹ ». Or qu'en est-il des traces que cette reconnaissance laisse sur la représentation du corps ? De manière éclairante, l'étude d'Isabelle Décarie a investi l'écriture de l'anticipation de la mort, la parole thanatographique¹². Toutefois, en raison de son corpus d'analyse (Marcel Proust, Marguerite Duras, Hervé Guibert), cette dernière ne s'est pas concentrée sur les relations entre la mort, le contexte de l'extrême contemporain et la figure du corps. De cette façon, les contradictions dénotant leurs rapports et les transformations de cette figure dans le régime littéraire n'ont pu être observées. Ce sera le pari de notre étude.

La décennie 1970 constitue un moment charnière dans le phénomène de l'illustration du réel et de l'instance qui l'incarne principalement, le corps. Apparues à ce moment, la bioéconomie et les sociologies du corps et du risque s'inscrivent dans une conjoncture socio-historique empreinte de paradoxes : la perspective suicidaire¹³ hantant nos sociétés mobilisées par un discours sécuritaire et préventif mais valorisant simultanément l'intensité et le risque se confronte à un effacement social de la mort. D'abord, l'univers médical la combat avec acharnement en développant des moyens de dépasser les limites corporelles (transplantation, clonage, greffe). Ensuite, un processus de désymbolisation de la mort se développe. Participant à un « refoulement social de la mortalité¹⁴ », une série de pratiques

¹¹ Céline Lafontaine, *La société postmortelle. La mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris, Seuil, 2008, p. 12.

¹² Isabelle Décarie, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, thèse de doctorat, département d'études françaises, Université de Montréal, 2000.

¹³ Patrick Baudry, *Le corps extrême. Approche sociologique des conduites à risque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1991, p. 18. Nous reviendrons sur ce concept dans le chapitre 1.

¹⁴ Céline Lafontaine, *La société postmortelle, op. cit.*, p. 13.

visent à pallier la peur de la mort et la défaillance intrinsèque du corps, soumis à un constant perfectionnement dont le culturisme se fait le porte-étendard¹⁵. Contre sa vulnérabilité, il s'agit de faire ressortir la force du corps par la croissance atrophiée des muscles tout en refoulant sa vulnérabilité de mortel.

Si « le corps est ce que je suis immédiatement ; en un autre sens j'en suis séparé par l'épaisseur infinie du monde, il m'est donné par un reflux du monde vers ma facticité et la condition de ce reflux perpétuel est un perpétuel dépassement¹⁶ » et qu'il s'éprouve généralement en tant que propriété et non qu'être¹⁷, les phénomènes de la maladie et de la douleur, dans les arts – pensons au *body art* et au *modern primitivism*¹⁸ – et la littérature, constituent les voies d'une exploration identitaire et d'une pleine incarnation corporelle. À cette époque, Carlos Séguin note dans les pratiques culturelles et artistiques

un regain d'intérêt pour le corps et la souffrance. Une véritable médicalisation du corps est instituée par la biotechnologie, qui tente de créer un corps épuré de toute imperfection et d'empêcher toute forme de maladies de se développer, ainsi que par les empires pharmaceutiques, qui essaient de concevoir des moyens de maîtriser la souffrance¹⁹.

Le médium artistique manifeste ainsi le contrepois d'une contention sociale de la souffrance et d'un déni de la mort²⁰. Poussant le corps à ses limites, il devient l'occasion, comme le constate Jean-Jacques Wunenberg,

¹⁵ Le culturisme apparaît à la fin du XIX^e siècle mais se popularise à la fin des années 1960 et au début des années 1970, notamment grâce à Arnold Schwarzenegger (Yvonne Wiegers, « Male Bodybuilding : The Social Construction of a Masculine Identity », *Journal of popular culture*, vol. 32, n° 2, 1998, p. 150).

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2010 [1943], p. 365.

¹⁷ *Ibid.*, p. 343.

¹⁸ Les mouvements artistiques du *modern primitivism* et du *body art* correspondent entre autres à un désir de sortir du moule, d'atteindre un niveau supérieur de connaissance de soi, de son corps et de ses limites, et de se transformer (David Le Breton, *Expériences de la douleur*, *op. cit.*, p. 171).

¹⁹ Carlos Séguin, *Le dispositif du corps souffrant dans les pratiques culturelles contemporaines*, thèse de doctorat en littérature comparée et générale, département de littérature, Université de Montréal, 2002, p. 148.

²⁰ Ce déni et les processus de refoulement de la peur de la mort ont été explorés par Ernest Becker dans *The Denial of Death* (New York, Simon & Schuster), qui s'est mérité un prix Pulitzer en 1974.

de suspendre l'idéalisation plastique et de restituer un corps à vif, un pathos brut, jusqu'à l'horreur et au dégoût. L'abandon voire l'abolition de l'esthétique du beau, qui caractérise la plupart des tendances dominantes de l'art contemporain, n'atteint donc nulle part pareille intensité doctrinale et semblable extrémisme plastique que dans les représentations pathologiques ou tératologiques du corps²¹.

Dans la littérature, ce processus de rétablissement d'un corps réel joint une représentation atteignant un aspect monstrueux et une parole se développant à rebours du langage commun. Nous nous intéressons particulièrement à deux figures de ce « corps à vif », qui aboutissent à de véritables tératologies et contrecarrent la vision sociale de la mort. D'abord, nous étudierons les traits du corps atteint du sida à travers une lecture d'*Ève*²² de Guy Hocquenghem, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*²³ d'Hervé Guibert et *Serial fucker. Journal d'un barebacker*²⁴ d'Érik Rémès. Ensuite, nous investirons ceux du corps aux prises avec l'anorexie mentale, que découvrent Valérie Valère dans *Le pavillon des enfants fous*²⁵, Olivia Tapiero dans *Les murs*²⁶ et Nelly Arcan dans *Putain*²⁷.

À la fin des années 1970, l'apparition des premiers cas de sida²⁸ et le développement accru de l'anorexie mentale²⁹ coïncident avec la théorisation et la consolidation de

²¹ Jean-Jacques Wunenberg, « Transfiguration et défiguration du corps souffrant : les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques », *Philosophiques*, vol. 23, n° 1, 1996, p. 58.

²² Guy Hocquenghem, *Ève*, Paris, Albin Michel, 1987. Désormais, les références seront indiquées par le sigle *È*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1991. Désormais, les références seront indiquées par le sigle *A*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁴ Érik Rémès, *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, Paris, Blanche, 2003. Désormais, les références seront indiquées par le sigle *S*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁵ Valérie Valère, *Le pavillon des enfants fous*, Paris, Stock, 1978. Désormais, les références seront indiquées par le sigle *PEF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁶ Olivia Tapiero, *Les murs*, Montréal, VLB, coll. « Fictions », 2009. Désormais, les références seront indiquées par le sigle *M*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁷ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001. Désormais, les références seront indiquées par le sigle *P*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁸ À la fin de la décennie 1970 aux États-Unis, on diagnostique chez des patients essentiellement homosexuels des symptômes similaires (syndrome de kaposi, affaiblissement corporel et perte de poids importante). En 1981, on constate un problème sanitaire réel au sein de la même population mais aussi chez les hétérosexuels et les utilisateurs de drogues injectables. L'année suivante, l'appellation AIDS apparaît pour qualifier la maladie. Si les recherches se développent graduellement à partir de ce moment, ce n'est qu'en 1985 que le test de dépistage est rendu accessible à tous. Voir Jean-Pierre Routy, *Ce que le sida a changé. Un abécédaire*, Montréal, Hélio trope, 2011.

l'autofiction³⁰, un courant qui pousse les limites de l'écriture de soi. En corrélation avec le déplacement de la mort, jadis liée au collectif et désormais « le fait d'individus isolés, quasi expulsés de la vie sociale³¹ », se forme ainsi un courant axé sur le « je » de l'auteur lui-même et, de manière importante, sur son sentiment corporel. Dans l'enchevêtrement de cette écriture mêlant fiction et biographie et se jouant de leurs frontières respectives, de la forte présence des phénomènes de la douleur et du corps et de l'avènement de la « postmortalité », terme qui renvoie à un nouveau rapport à la mort marqué par un désir de la vaincre et de prolonger la vie³², les figures du corps malade du sida et d'anorexie, quasi-jumelles en regard de leur contexte d'apparition et de leurs traits descriptifs (morbidité, jeunesse, maigreur), bouleversent significativement le phénomène de la représentation. Nous analyserons les mutations qu'elles génèrent dans la littérature et les stratégies de mise en discours du corps et de la mort qu'elles sous-tendent.

La rencontre que nous établissons entre les figures des corps souffrant du sida et de l'anorexie dénote leurs différences : le sida, maladie d'origine physique, confronte le malade à une mort rapide et, jusqu'à l'arrivée des trithérapies³³, rapide et inévitable ; l'anorexie, de source psychologique, intègre la mort sur les modes psychique et physique. S'il se développe dans les œuvres relatant ces deux expériences corporelles une anticipation de la mort, celle-ci nécessite des précisions. Dans les récits relatant le sida, la mort revêt une forme concrète et

²⁹ Nous distinguerons dans le chapitre 3 l'anorexie, un symptôme physique, de l'anorexie mentale, un trouble psychologique. Nous emploierons toutefois le terme abrégé « anorexie » pour signifier ce trouble.

³⁰ Serge Doubrovsky utilise « autofiction » pour caractériser son roman *Fils* (Paris, Galilée, 1977). Qualifiant de texte autofictionnel un écrit dans lequel il y a identité conjointe entre auteur, narrateur et personnage et dont le paratexte précise une appartenance au roman ou au récit, Doubrovsky poursuit les travaux sur l'autobiographie de Philippe Lejeune (*L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971 ; *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

³¹ Céline Lafontaine, *La société postmortelle*, op. cit., p. 31.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ Les trithérapies apparaissent au milieu des années 1990 et prennent la forme de traitements personnalisés au tournant des années 2000 (Jean-Pierre Routy, *Ce que le sida a changé*, op. cit., p. 116-121).

réelle, tandis que dans les œuvres portant sur l'anorexie, où elle est fort présente et principalement en tant que désir, une forme symbolique.

Émergeant d'un contexte marqué par un évitement de la mort et du corps en tant que périssable, les figures des corps atteints de sida et d'anorexie incarnent les principaux traits de la vision sociale de ce dernier, que nous qualifierons à titre heuristique de « corps *extrême* ». Découlant de la tendance de l'extrême qui chapeaute nos sociétés actuelles³⁴ et dérivant du concept sociologique de « corps extrême³⁵ », qui ne s'intéresse que très peu aux manifestations artistiques et encore moins aux œuvres littéraires, l'*extrême* renvoie, à la manière d'une grille axiologique, aux conditions de possibilité et aux paramètres de la représentation du corps de la fin des années 1970 à aujourd'hui. Dans la confrontation du sujet à des expériences menaçant son intégrité physique et psychologique, le corps *extrême* devient l'objet d'une *altération*, une transformation que nous définirons plus avant et qui résulte de ses contacts avec l'altérité³⁶. Cette altération relève d'abord d'un processus de transformation dont la corporéité représentée dans le texte littéraire porte les marques. Ce corps altéré est rendu *autre*, distinct de la masse et perçu comme différent. Il entretient un rapport subversif avec les normes de l'image du corps rencontrée dans la sphère médiatique.

Le premier chapitre établit les balises de notre observation du corps *extrême* à l'aide d'un alliage théorique réunissant trois approches. Nous recourrons d'abord aux travaux sur le phénomène de la représentation du réel, afin de saisir sur quelles bases s'érige celle du corps dans l'extrême contemporain. Nous explorerons quatre stades dans l'évolution de la représentation, pour aboutir à celui d'une invention du corps. Ce que nous décrirons comme

³⁴ Jean-Jacques Pelletier, *Les taupes frénétiques. La montée aux extrêmes*, avec la collaboration de Victor Prose, Montréal, Hurtubise, 2012, p 15.

³⁵ Il s'agit d'un concept entre autres abordé par Patrick Baudry (*op. cit.*), que nous définirons dans le chapitre 1.

³⁶ Le concept d'altération sera étudié à la lumière des travaux de Daniel Castillo Durante, qui en définit les conditions de possibilité dans le cadre des rapports d'altérité dans *Les dépouilles de l'altérité* (Montréal, XYZ, 2004, p. 19-38).

une forme mutante de la représentation, dans laquelle l'auteur se donne naissance à mesure qu'il se dirige vers la mort, permettra d'exposer les techniques de réduction de l'écart entre les mots et les choses, entre les mots et le corps. Cette actualisation des mécanismes de la représentation du corps sera aussi développée à l'aide de travaux de la sociologie de la littérature axés sur l'analyse de l'œuvre, ses conditions de production et les homologues de structure et de contenu entre le texte et son milieu d'apparition. Pour ce faire, nous rapprocherons deux types de sociologie : la sociologie de la littérature, qui fournit à l'instar de Georg Lukàcs³⁷ et Lucien Goldmann³⁸ les outils d'une méthode d'analyse du texte littéraire, et les sociologies du risque et du corps, qui offrent la possibilité de situer celui-ci dans le contexte actuel. Point de jonction entre le corps et le social, le stéréotype dans le champ de l'analyse du discours, en tant qu'il infléchit l'autoperception des sujets et conditionne leur expression, sera enfin intégré à notre étude afin de comprendre les mécanismes stylistiques d'une logique qui prend en porte-à-faux les représentations somatiques conventionnelles. Nous verrons comment le contournement du stéréotype se concrétise par le biais du corps *extrême* et du rapport à la mort dans les œuvres que nous analyserons.

Le deuxième chapitre soutient l'analyse de l'évolution de la représentation du corps et des incidences de la maladie qu'elle porte et ce, des œuvres pionnières sur le sida aux plus récentes. Nous verrons dans *Ève* d'Hocquenghem comment les modalités d'inscription du corps servent une remise en question des frontières de cette instance et de la mort. La forme romanesque éclairera la vision du réel de l'auteur et les traits constitutifs du stade de la « représentation » du corps. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* expose un processus

³⁷ Georg Lukàcs, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, coll. « Bibliothèque Méditations », 1963 [1920].

³⁸ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

d'altération que suit Guibert à travers une forme d'« autoreprésentation³⁹ », c'est-à-dire la représentation de soi du « je » se prenant comme matière première de son écriture⁴⁰. Enfin, nous observerons dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker* le déplacement du rapport à la maladie et à la mort vers une centralité de la sexualité dans l'écriture du corps. Chez Rémès, les stéréotypes associés au corps atteint du sida se permuteront grâce à divers mécanismes stylistiques que nous étudierons.

Dans le dernier chapitre, nous explorerons chez Valère, Tapiéro et Arcan deux types de comportement anorexique modélisant la représentation du corps : une crise identitaire et une situation de soumission aux normes ambiantes. Dans l'œuvre testimoniale *Le pavillon des enfants fous* de Valère, la figure du corps sera reliée à un refus aux consonances multiples et à un effort de contournement de la mise en discours de l'expérience corporelle. Nous esquisserons par notre analyse de la fermeture du corps dans *Les murs* d'Olivia Tapiéro le morcellement touchant l'autoperception de la narratrice et la mise en discours de celle-ci, faisant aussi état d'une fragmentation. Ces récits, ancrés dans le lieu de l'hôpital, permettront d'étudier le rapport conflictuel entre la parole des narratrices, le discours médical et l'opinion commune sur l'anorexie. Dans notre lecture de *Putain* de Nelly Arcan, nous montrerons dans un premier temps comment s'opère entre autres par l'anorexie un processus de construction du corps guidé par la conformité aux normes ambiantes. Dans un deuxième temps, notre analyse de ce récit éclairera ce qui s'affirme par et dans l'écriture comme une déconstruction du corps féminin investi par le stéréotype.

³⁹ Cette expression n'est pas liée à la théorie littéraire de l'autoreprésentation, soit l'étude des mécanismes et du « processus selon lequel un texte se représente », notamment par le biais de la mise en abyme de l'écrivain (Janet M. Paterson, « L'autoreprésentation : formes et discours », « L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, Jean Ricardou (dir.), Toronto, Trinity College, 1982, p. 177).

⁴⁰ Au sujet de Guibert, Jean-Pierre Boulé explique qu'«[il] est lui-même la matière de son livre. » (« Hervé Guibert : création littéraire et roman faux », *The French Review*, vol. 74, n° 3, février 2001, p. 527).

CHAPITRE 1

Représentation, mise en discours et contextualisation du corps dans la littérature de l'extrême contemporain

Au sein de la pratique littéraire de l'extrême contemporain, le corps se veut le passeur d'une quête visant la réduction constante de l'écart entre l'expérience vécue, le réel, et son expression, sa représentation. Toutefois, ce n'est pas le corps aseptisé de tous les jours, celui que l'on oublie tant qu'il ne nous fait pas défaut, qui permet l'ébranlement des barrières entre les mots et les choses. Ce sont plutôt des auteurs plaçant au centre de leur écriture le corps dont l'intégrité se trouve menacée par des expériences extrêmes (la maladie, l'anticipation de la mort, les conduites à risque) qui poussent à ses confins la représentation de cette instance. Du corps, ils ébranlent également sa possibilité d'être transposé sur le plan de son illustration. Le processus de transformation du corps que ces auteurs relatent se transmute à la fois dans leur écriture et dans leur vision de la réalité, incertaine, tandis que vacille leur point de repère. Le mécanisme d'amenuisement de la disparité entre la réalité et sa traduction par les mots possède plusieurs outils qu'expose entre autres l'écriture autofictionnelle : expression crue, violente et impudique, intégration de termes renforçant l'ancrage dans un contexte donné, langue hyperréaliste, présence de thématiques intimes (sexualité, désir, intériorité), confiance et aveu.

Le corps, transparent pour le regard humain⁴¹, en tant que matière dissécable et analysable sous tous ses angles, appelle de nouvelles curiosités dans les pratiques artistiques et les discours ambiants. Il s'efface derrière les masques qu'il recouvre quotidiennement,

⁴¹ Dans la présente recherche, « Homme » englobe les genres masculin et féminin.

derrière une apparence sur-investie qui évacue sa matérialité même, ses capacités et pouvoirs. Il ne reste plus que l'enveloppe d'un corps en crise, un objet monnayable, rentable et configurable à souhait, dont on ne peut pourtant garantir ni la fiabilité ni la permanence. Les avancées bio-technologiques permettent d'envisager le corps comme une substance malléable dont les paramètres évoluent et se transfigurent continuellement. Le destin biologique du corps, bouleversé par les chirurgies plastiques, les changements de sexe, la procréation assistée, le clonage, les découvertes médicales, apparaît désormais comme une surface en mutation, au même titre que le réel.

En effet, la conception et la représentation du corps se forment sur une réalité mouvante et en continuel devenir. Elles s'échafaudent sur des bases fragiles pouvant à tout moment devenir cendres. Dans le registre littéraire, il ne s'agit plus seulement de décrire les facettes les plus personnelles ou les expériences sexuelles du corps, mais plutôt de *montrer* la dégradation de son propre physique dans l'entre-deux stades où il se trouve. Ainsi l'illustration du corps coïncide-t-elle souvent aujourd'hui avec l'exploration de la douleur, comme si cette dernière permettait l'appréhension pleine et sensible de la chair. Du corps, dont on proclamait dans les années 1960 la « libération », une expression clichée en soi, on exprime désormais l'enfermement dans des catégories stéréotypées et une conscience physique exacerbée. Évoluant dans une société du *en direct* et du programmé, parmi une prolifération d'images et de représentations hypertrophiées des corps et du réel au sein duquel ils prennent place, où les technologies et les médias sociaux se bousculent continuellement les uns les autres, encourageant et normalisant le dévoilement de soi, les auteurs cherchant à représenter ce qui se déroule autour d'eux et en eux saisissent par l'expérience extrême ce qui échappe au contrôle et aux normes. Dans maintes pratiques artistiques et littéraires, le corps constitue un espace d'expérimentation où se cristallise

l'aliénation du sujet contemporain. Sur son corps, il effectue toutes sortes de violence afin de récupérer un contact avec la chair, évacuée et effacée socialement, et de poursuivre une quête de ses capacités personnelles. La corporéité exprimée dans ses grands moments de bouleversement dissimule ainsi une révolte à l'endroit du monde.

À mesure qu'ils dénoncent l'artificialité du corps, son effacement dans le réel, la déconstruction nécessaire de cette matière pour tenter d'en saisir ultimement le sens, les auteurs illustrent les failles d'une langue également fuyante et opaque. Quels mécanismes spécifiques les auteurs disant le corps bouleversé et en processus d'*altération*, c'est-à-dire de transformation, mettent-ils en œuvre pour résoudre les limites de la représentation ? À la lumière de quels critères illustrent-ils le corps et à quels enjeux celui-ci se lie-t-il ? Pour répondre à ces questionnements, un retour au phénomène de la représentation du réel dans la littérature permettra d'aboutir à une actualisation de la représentation telle qu'elle prend place dans la littérature de l'extrême contemporain, tout en illustrant ses mutations, obstacles et limites.

1.1. La mimésis : définition et obstacles

L'étymologie de « représenter » renvoie à « évoquer », « exposer, mettre devant les yeux, montrer [...] [p]résenter à l'esprit, rendre sensible (un objet absent ou un concept) en provoquant l'apparition de son image au moyen d'un autre objet qui lui ressemble ou qui lui correspond.⁴² » Représenter signifie figurer, reproduire, donner à voir et rendre perceptible *de nouveau* une situation, un objet ou un état absents au regard.

⁴² *Le Robert 2015*, p. 2206.

Les travaux d'Erich Auerbach montrent que des premières œuvres littéraires occidentales d'Homère à celles de la littérature contemporaine, nombreux sont les obstacles qui sont survenus à une représentation sensible, subjective et humaine de la réalité⁴³ : hiérarchie des genres, séparation des styles, incompatibilité entre sujet tragique et vie quotidienne, déformation et exagération du réel, rigidité de la narration, etc.⁴⁴. Avec l'affranchissement progressif de ces restrictions se développe au fil des siècles une *mimésis* dans laquelle tout n'est pas parfait, où la laideur et les aléas de la vie quotidienne trouvent leur place et possèdent un pouvoir évocateur. De plus, l'épanouissement d'une certaine vision de l'Homme engendre la mise en discours d'un rapport au monde réaliste et sincère lorsque, peu importe son statut social, l'individu devient digne de se trouver au cœur d'une œuvre et d'être l'objet d'étude, un processus vraiment accompli sous l'humanisme. Pour que se concrétise la transmission d'une expérience intime et subjective comme celle de la douleur et de l'intimité physique, il a d'abord fallu que le personnage littéraire incarne davantage son corps⁴⁵ et qu'il réunisse à la fois esprit et corps sous la forme d'un arrière-plan psychologique. Les progrès d'une telle incarnation corporelle du personnage se perçoivent à travers l'évolution du « réalisme créaturel » – l'épithète « créaturel » renvoie à « ce qui a rapport à l'être humain en tant qu'il est une créature finie sujette à la souffrance et à la

⁴³ Dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Erich Auerbach retrace, d'Homère à Virginia Woolf, les avancées, reculs, progrès et limites de la représentation de la réalité dans la littérature (Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1946]). Nous nous baserons sur cet ouvrage, dont la dernière analyse littéraire, celle de l'œuvre de Woolf, date de la première moitié du XX^e siècle.

⁴⁴ Quoiqu'ils se soient parfois maintenus par la suite, notamment au XVII^e siècle, ces traits semblent moins contraignants dès le Moyen Âge. À cette époque, l'œuvre de Dante, mettant l'accent sur l'évolution du personnage, de la vie à la mort, constitue un moment pivot quant à la représentation de l'humain, qui gagnera ensuite, de façon générale, en profondeur (*Ibid.*, p. 183-212). Comme le soutient Auerbach, la libération de ces contraintes a entre autres été réalisée grâce à l'art chrétien, favorisant l'illustration d'événements sérieux par un style bas, une sensibilité et un mouvement intérieur intenses sur lesquels Woolf, par exemple, forgerait plus tard son écriture.

⁴⁵ Selon les explications d'Auerbach, les personnages, principalement dans l'Antiquité et au début du Moyen Âge, sont souvent davantage un esprit qu'un corps et ils n'entretiennent que des rapports « fictifs » avec la réalité (*Ibid.*, p. 51).

mort⁴⁶ ». Aux alentours du XV^e siècle, le corps tend à s'individualiser, se vulnérabiliser et se dissocier d'une vision achevée de l'Homme. Si le réalisme créaturel médiéval demeure sombre et axé sur la mort, Montaigne, après Rabelais, en propose une tout autre vision : chez lui le corps, objet d'une entreprise introspective et lieu d'enracinement de l'esprit, devient un sujet à investir et dont il faut suivre les fluctuations. En observant l'Homme décrit chez Montaigne, il apparaît que « [s]es fonctions physiques, ses maladies et sa mort corporelle [...] sont tellement associées, dans leur réalité concrète et sensorielle, au contenu intellectuel et moral de son livre que toute tentative de les en séparer serait parfaitement absurde⁴⁷ ». Le classicisme évacuera toutefois le créaturel et toute forme de dégradation corporelle, suivant un impératif de pudeur et de décence dont le phénomène de la représentation se dégage progressivement.

À l'époque classique se perçoit le glissement de l'analogie et de la similitude à ce que Michel Foucault conçoit comme le début de la représentation de la réalité dans les arts et la littérature⁴⁸. Dans son rapport au réel, le texte se déprend alors de son simple rôle de reflet. Si le *Don Quichotte* de Cervantès matérialise la prise de conscience d'un héros aliéné par un désir de reproduire les romans de chevalerie qu'il a lus et d'expérimenter à son tour ce monde que les mots lui décrivaient, il se confronte à l'inadéquation de deux mondes : son imagination et le réel devant lui. Cette première œuvre moderne, selon Foucault, illustre qu'à ce moment le mode analogique perd de son importance au profit de la représentation et d'une plus grande autonomie du langage par rapport à l'objet qu'il décrit⁴⁹.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 253

⁴⁷ *Ibid.*, p. 304.

⁴⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 62.

Graduellement, il ne s'agit plus pour le langage de refléter le monde point par point, mais de le faire en intégrant l'imagination et l'inventivité, la différence entre *imitation* et *représentation* résidant dans l'intégration, chez la seconde, de ces caractéristiques. Dans cet ordre d'idées, Hans Robert Jauss, commentant l'école de pensée marxiste qui préconise la fonction mimétique de la littérature, soutient que « la fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de *représenter* le réel mais aussi de le *créer*⁵⁰ » afin que des changements sociaux puissent s'opérer à partir d'elle. À l'instar de Jauss, la littérature accomplit la représentation du réel par le biais de sa « fonction créatrice sociale ». Son pouvoir, au-delà de sa capacité à illustrer le réel au sein duquel elle émerge, tiendrait aux possibilités novatrices qu'elle pointe aux Hommes, aux nouveaux horizons qu'elle éclaire, en décalage avec les idées et mœurs propres à une époque⁵¹. La représentation incorporant la créativité et se détachant de sa fonction mimétique ne vise pas seulement une valorisation du corpus fictionnel, mais permet l'accès à une zone du réel que l'on ne peut atteindre en se limitant obstinément à nos yeux : la vision est nécessaire.

Pour accéder aux enjeux épistémologiques rattachés à la sphère de l'existence et du vivre ensemble, la représentation du réel a par ailleurs dû s'affranchir de son rôle de simple motif esthétique pour répondre plutôt à un désir de comprendre le rapport à autrui et de communiquer une expérience sensible. Ces éléments engageant l'épanouissement de la représentation s'avèrent liés au réalisme, un courant dont Auerbach expose ici les avancées et enjeux significatifs :

Le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle, d'une part, – l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique, d'autre part, –

⁵⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1972], p. 36.

⁵¹ *Ibid.*, p. 88.

voilà, croyons-nous, les fondements du réalisme moderne, et il est naturel que la forme ample et souple du roman en prose se soit toujours plus imposée pour rendre à la fois tant d'éléments divers⁵².

Ces éléments concernent le contenu de la représentation, son objet, mais bien peu les modalités langagières et stylistiques permettant une illustration « sérieuse » de la réalité. De la même façon, ceux, formels, qui indiquent des procédés de distanciation entre l'expression et l'expérience décrite (généralité des descriptions, instances de narration, stéréotypes), demeurent imprécis. La connexion intime entre l'intériorité du personnage, le point de départ de la représentation, et l'extérieur, constitue un élément stylistique important de la représentation du réel, que l'œuvre de Woolf exemplifie. Mais l'importance de l'utilisation de la première personne, en raison du corpus d'analyse d'Auerbach, ne peut être investie à sa juste valeur, alors qu'elle renforce l'authenticité de la mise en discours du réel et du corps. Ce point langagier important, que l'on retrouve chez Saint-Augustin, dont l'œuvre s'avère fondamentale dans l'évolution du phénomène représentationnel, permet, principalement dans l'extrême contemporain, un déploiement du réel partant du corps même. Celui-ci joue un rôle accru dans la littérature du XX^e siècle et transforme les modalités de la représentation.

Ces avancées, montrant le passage de l'analogie et de la fonction mimétique de la littérature à la représentation, sont toutefois bouleversées par une remise en question de la capacité même de rendre compte du réel par le biais du langage. Certains théoriciens engagent en effet un questionnement sur la matière se voulant l'objet de la représentation.

⁵² Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 487.

1.1.1. Peut-on représenter le réel ?

Est-il possible de concilier le visible et le réel et la contiguïté du système langagier ou visuel ? En réaction à ce questionnement et à l'impasse qu'il présente, le cinéaste anglais Derek Jarman réalise en 1993 son dernier film, *Blue*⁵³. Ce legs cinématographique expérimental constitue une réponse à ce que Jarman confie au sujet de *The Garden*, paru en 1990 : « Nous avons tourné sur le jardin un film avec pour fond le thème du sida mais le sida est un sujet trop vaste. Tout l'art qu'on a pu y mettre a échoué. Il était plein de bonnes intentions mais trop décoratif⁵⁴ ». Le sida échapperait selon Jarman à une restitution sensible et dénuée d'artificialité sur le plan visuel. Si *Blue* porte sur la maladie, Jarman matérialise par l'écran bleu fixe que le spectateur contemple durant soixante-quinze minutes la faillite de l'image conventionnelle cinématographique à représenter une expérience indicible et impossible à porter sur le plan visuel, comme la mort qu'il anticipe⁵⁵. L'écran immobile de *Blue* intègre en effet l'absence de mouvement et la fixité reliées à la mort. Le bleu, couleur du virus du sida lorsqu'observé au microscope⁵⁶, s'accompagne des voix de quatre narrateurs qui relatent des fragments autobiographiques et formulent des réflexions sur la maladie, l'art et la mort, écrits par Jarman. Dans *Blue*, ce dernier consacre le pouvoir d'une image avortée qui, échappant aux représentations stéréotypées de la mort, expose ce à quoi le malade et le créateur, dont la vue se dégrade progressivement, se confrontent : le vide, l'absence, l'immensité. En inversant le processus représentatif au profit d'une image et d'une « couleur

⁵³ Derek Jarman, *Blue*, Basilisk Communications, Uplink production for Channel 4, The Arts Council of Great Britain, Opal and BBC Radio 3, 1993, 75 mins. Jarman décède des suites du sida en 1994.

⁵⁴ Derek Jarman, *Un dernier jardin*, Londres, Thames and Hudson, Paris, SARL, 1996, p. 91.

⁵⁵ Nous avons analysé les modalités de la représentation de la mort dans ce film de Jarman dans « L'autoreprésentation de la mort dans les films d'Hervé Guibert et de Derek Jarman » (*Representations of the Unspeakable in the Francophone World*, Cambridge, Cambridge Publishings, 2013, p. 39-55).

⁵⁶ Carlos Séguin, *Le dispositif du corps souffrant dans les pratiques culturelles contemporaines*, op.cit., p. 71.

aveugle[s]⁵⁷ », il révèle l'inadéquation du réel et de l'image censée le figurer. Comment donner à voir tandis que la vue se perd ? De quelles manières cette impossibilité peut-elle être illustrée ? En suggérant par la victoire de la couleur sur l'image l'immensité de la mort à venir, Jarman s'approche d'une représentation sensible et authentique de cette expérience et anticipe ce qui l'attend. Cette forme de contre-représentation⁵⁸ dépasse l'habituelle illustration de la maladie et du sida par le biais du corps souffrant en la remplaçant par une intrusion dans le corps même du spectateur, au creux de son regard, grâce à l'écran immobile⁵⁹. La dégradation et les sensations du corps, généralement montrées dans le cadre filmique, sont par ailleurs dictées par la voix, qui devient par réflexe un support important pour le spectateur déstabilisé. Cette forme d'annulation de l'image purement visuelle permet de libérer cette dernière de son habituelle fonction analogique et de tout l'héritage qu'elle contient, ce que cet extrait présente : « Du fond de ton cœur, prie pour être libéré de l'image [...] L'image est une prison de l'âme, votre héritage, votre éducation, vos vices et vos aspirations, vos qualités, votre univers psychologique.⁶⁰ » *Blue* constitue ainsi une représentation affranchie de son rapport au réel et des normes.

⁵⁷ *Couleur aveugle* était le titre initial de *Chroma. Un livre de couleurs*, comme l'explique l'éditeur dans son introduction à l'ouvrage (Derek Jarman, « Note de l'éditeur », *Chroma. Un livre de couleurs*, Paris-Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2003 [1994], p. 10).

⁵⁸ Dans le même ordre d'idées, Carlos Séguin associe *Blue* et le choix de l'écran bleu opaque à un « refus de la représentation » en raison de « l'impossibilité de représenter le sida » selon Jarman (Carlos Séguin, *Le dispositif du corps souffrant*, op. cit., p. 72).

⁵⁹ Pour Roger Hallas, ce renversement de l'image cinématographique conventionnelle au profit d'une prédominance du son, caractéristique du cinéma expérimental auquel Jarman participe, installe chez le spectateur un plus grand sentiment de corporéité. En effet, en ne voyant pas directement le corps malade d'autrui, le spectateur ressent plus intensément en son être propre et en son corps l'expérience que traduisent les fragments lus, renforçant ainsi la puissance et la réceptivité du témoignage (*Reframing Bodies. AIDS, Bearing, Witness and the Queer Moving Image*, Durham and London, Duke University Press, 2009, p. 234).

⁶⁰ Derek Jarman, *Chroma. Un livre de couleurs*, op.cit., p. 174. Voici la version originale : « From the bottom of your heart, pray to be released from image [...] The image is a prison of the soul, your heredity, your education, your vices and aspirations, your qualities, your psychological world. » (Derek Jarman, *Blue. Text of a Film by Derek Jarman*, New York, The Overlook Press, 1994, p. 15).

En littérature, les embûches que rencontrent les auteurs dans le désir de représenter la réalité relèvent d'une inadéquation entre l'étendue de cette dernière et le langage, dont les signes, malgré les différents placements et organisations qu'ils permettent, demeurent restreints. Comme le montre Jarman dans *The Garden*, le réel et les mots forment des antagonistes : le réel, trop large, excède les possibilités du langage. Dans cette même perspective, Foucault constate, tandis qu'il relate l'observation d'un tableau de Velasquez, que

le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe⁶¹.

Cette irréductibilité réciproque entre le visible et le langage ou les arts ne place pas l'une de ces instances dans une position de supériorité par rapport à l'autre, mais elles semblent appartenir à des registres et à des espaces *a priori* incompatibles. Les tentatives de leur conciliation échoueraient car de l'une à l'autre, quelque chose se perd irrévocablement. La contemplation de l'œuvre ne permet pas au spectateur d'accéder au tableau, mais seulement à l'illusion qu'il crée et, par l'entremise de ce dernier, à lui-même, dans le regard éperdu qu'il pose sur l'image. Dans l'observation d'une image artistique censée représenter le monde, il se confronte à sa propre illusion.

Cette impossibilité de la représentation par l'intermédiaire de l'image ou du langage se trouve être la source du renouvellement et d'une inconcevable extinction des arts et de la littérature, dont le désir premier se résume à représenter, à dire le réel, comme l'énonce

⁶¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 25.

Aristote dans sa *Poétique*⁶². La littérature, en soi « la réalité, c'est-à-dire la lueur même du réel⁶³ », cherche à en dire les facettes et en fait son objet d'étude central. En même temps, elle s'alimente et se trouve revitalisée par ce désir perpétuellement inassouvi, l'auteur, tel Sisyphe, recommençant toujours son ascension vers un sommet inatteignable. L'impossibilité inhérente de la représentation de la réalité tient selon Barthes au fait que ne peut s'accomplir l'adéquation d'un « ordre pluridimensionnel (le réel) et [d']un ordre unidimensionnel (le langage).⁶⁴ » Dans son acharnement à tenter d'illustrer le réel, la littérature, utopique, tournerait en rond et se buterait à ses limites en répétant un *modus operandi* infructueux.

La littérature comble cet écart avec son objet en reproduisant partiellement et indirectement ce qu'elle sait du réel. C'est donc par effraction qu'elle entre en contact avec le réel et le communique. Elle transmuterait sur un plan distinct du réel son savoir de ce dernier, qu'elle intègre à partir de ce que lui en disent les discours et la science par exemple. Dans ce pacte tacite s'opérant entre le langage et la littérature, cette dernière énonce non pas le « vrai », mais le « vraisemblable », ce qui se donne pour vrai et paraît l'être. Le concept de vraisemblance⁶⁵ d'Aristote revient donc d'une certaine façon chez Barthes, qui, dans « L'effet de réel⁶⁶ », forme ce concept à partir de sa lecture de textes du courant réaliste. Remarquant dans ceux-ci l'ajout de détails semblant d'abord anodins, le sémiologue distingue les effets de réel de la description dans la mesure où ils visent à connoter, à objectiver et à implanter un « réel concret » dans l'œuvre ; un réel à *démontrer* et à prouver.

⁶² Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1990.

⁶³ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 435.

⁶⁵ Pour Aristote, le rôle du poète et de l'écrivain pratiquant la tragédie est « de dire non pas ce qui a réellement eu lieu, mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. » (*Poétique, op. cit.*, p. 98).

⁶⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, issue 11, 1968, p. 84-89.

Motif prépondérant de la littérature moderne, « l'effet de réel », lié au contexte socio-politico-culturel, relève d'une illusion qui permet d'instaurer dans le texte la vraisemblance et de renforcer l'ancrage de l'œuvre dans une réalité donnée.

Mais si la littérature recourt à des procédés illusoire donnant un effet de réel aux lecteurs sans pouvoir transmettre de lui une vision objective et réaliste, elle possède toutefois une liberté certaine dans la mesure où elle connaît ses propres pouvoirs. Contrairement à la science et au discours historique, elle réfléchit par le biais du langage à cet élément du réel dont elle transmet sa connaissance. Dans le registre littéraire, « les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait du savoir une fête.⁶⁷ » Si pour Foucault le visible constitue une matière dont l'étendue et la matière dépassent les contraintes et les limites du système langagier, sa transmutation dans l'expression tient d'après Barthes au fait qu'ils appartiennent à des sphères dimensionnelles distinctes. Encore faut-il préciser, dans le cas de la représentation et de la mise en discours du corps, que les sensations et les expériences que connaît ce dernier ne se transposent dans le langage que par distorsion. Les modes réactionnels du corps soumis à la maladie, par exemple, poussent à bout les possibilités langagières : le corps crie, pleure, tremble, s'épuise, tant de symptômes forcément indicibles⁶⁸. Ce faisant, ses représentations dénotent des stratégies de manipulation et de transformation de la matérialité du corps, mais également du phénomène mimétique en soi. Le réel et le corps contiennent donc une zone grise qui, dans son expression langagière, perd de sa substance ; une frange où semble se cacher une « vérité » qui pousserait toujours

⁶⁷ *Ibid.*, p. 435.

⁶⁸ David Le Breton remarque que la maladie installe dans le langage « une mise en déroute », le malade ne pouvant qualifier par le biais de celui-ci le mal qu'il ressent (*Expériences de la douleur, op. cit.*, p. 47).

l'Homme à tenter de nouveau de représenter une réalité foncièrement inatteignable. Cette inaccessibilité du réel réside dans la nature du réel, obsolète et illusoire.

Dans sa célèbre allégorie de la caverne, Platon esquisse les difficultés des Hommes à accéder à la réalité : de cette dernière, ils perçoivent d'abord les illusions. Celles-ci bloquent leur atteinte à un système de réel qui ne correspond pas à leurs appréhensions. Ainsi, ceux que Platon imagine enchaînés dans une caverne depuis toujours, ne voyant que les ombres que la lumière reflète sur les parois rocheux et croyant y voir le réel, ne peuvent, en sortant de la caverne et en accédant enfin à ce réel concret, y croire. Pour eux, l'illusion a pris le pas sur le réel, le rendant étranger et impossible⁶⁹. Ces « ombres » illusoires tenues pour le réel trouvent leur écho dans l'inadéquation de l'espace et de sa représentation décrite par Jorge Luis Borgès dans *De la rigueur de la science*⁷⁰. L'auteur argentin y montre que le désir des hommes à vouloir figurer le réel par le biais de la carte géographique, soit à faire coïncider la vastitude de l'espace avec la petitesse de l'image, a engendré la prévalence dans leur esprit de la carte (la représentation) sur ce qu'elle calque (le réel). Revenons à ce texte :

En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et *les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point*. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abimées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques⁷¹. (C'est nous qui soulignons en italique)

⁶⁹ Cet extrait en fait foi : « Chaque fois que l'un d'eux serait détaché et contraint de se lever subitement, de retourner la tête, de marcher et de regarder vers la lumière, à chacun de ces mouvements il souffrirait, et l'éblouissement le rendrait incapable de distinguer ces choses dont il voyait auparavant les ombres [...] si, en lui montrant chacune des choses qui passent, on le contraint de répondre à la question : qu'est-ce que c'est ? Ne crois-tu pas qu'il serait capable de répondre et qu'il penserait que les choses qu'il voyait auparavant étaient plus vraies que celles qu'on lui montre à présent. » (Platon, « Livre VII », *La République*, Paris, Flammarion, coll. « Le Monde de la Philosophie », 2008 [1555], p. 417).

⁷⁰ Jorge Luis Borges, « De la rigueur de la science », *Œuvres complètes*, 2 tomes, Tome II, Paris, Gallimard, 2010 [1993].

⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

La réflexion de Borgès constitue le point de départ à la conceptualisation de l'« hyperréel » et du phénomène de la simulation de Jean Baudrillard⁷². Associant le réel à son effacement au profit de sa représentation, ce dernier soutient que le réel n'existe plus, mais des signes le simulant en donnent l'illusion. Les multiples images du réel en viennent à annuler ce dernier en le grossissant et en l'hypertrophiant à coup d'artificialités. Ce processus de simulation va de pair avec une volonté de cacher le réel derrière l'artifice, ou du moins de détourner l'attention vers celui-ci. Le contact même à cette matière impossible évacue ainsi sa possible représentation et la projette vers le stade de sa simulation. La démarche artistique de Jarman, exposant cette rétraction du réel derrière l'artifice, s'avère ici éclairante. Renonçant à l'image visuelle, Jarman dénonce l'imposture à l'œuvre dans le mécanisme représentationnel. Dans le même ordre d'idées, Baudrillard découvre la fausseté de l'équivalence entre le signe et le réel dans la représentation. La simulation renverse ainsi cette vision utopique du pouvoir de la représentation par une « mise à mort de toute référence. Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre⁷³. » La pensée de Baudrillard se fonde sur un postulat clair : la représentation n'existe pas, car le réel n'existe plus. Dans cette logique, le simulacre précéderait toujours le réel. En réaction à cette inexistence du réel, sorte de paradis perdu, se déploie une multiplicité d'images censées le donner à voir. La panoplie de représentations à saveur réaliste et documentaire que le spectateur, assailli, absorbe aujourd'hui continuellement, au lieu de le confronter au réel, masquent ce dernier. L'accès au réel se voit obstrué par une image hypertrophiée qui le rend précisément absent, lointain, complètement décalé de sa représentation et dans une zone

⁷² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

⁷³ *Ibid.*, p. 16.

cachée par l'image le simulant. Le concept d'« illusion référentielle » de Barthes rejoint ainsi la pensée de Baudrillard dans la mesure où chez les deux théoriciens, le réel n'est possible à illustrer que par des « effets » en offrant le fantasme.

À l'aune des travaux de Baudrillard, il ressort que la représentation a rendu son objet secondaire. Le concept d'hyperréel éclaire le mécanisme du masquage de la réalité par le biais de représentations atrophiées dont le corps est souvent l'objet. Le foisonnement de ses illustrations dans le monde actuel efface la chair au profit d'un corps hypertrophié et reconfiguré à coup de logiciels informatiques. Le corps artificiel et plastique rencontré quotidiennement rend ainsi étrangère sa propre matérialité, par essence mortelle et inévitablement vouée à sa dégradation. Lorsque le sujet se trouve confronté à des expériences extrêmes comme la maladie et que son corps bouleversé diffère des images dont l'assomment nos sociétés occidentales, une véritable crise survient : celle d'une incompréhension face à un corps devenant bien réel, et que l'on avait évacué par simulation et artifice. Mais la douleur constitue-t-elle le passeur d'une véritable expérience corporelle, ou au contraire une représentation gelée la devançant et en annulant la possibilité la préfigure-t-elle ?

Du concept d'« hyperréel » découle une conception du corps comme matière intrinsèquement fuyante. Tout comme le réel inexistant de Baudrillard, il se rétracte derrière son apparence modifiable, un agglomérat d'illusions par excellence. Si la représentation du corps se morcelle et se résume à celle de son aspect extérieur, factice, comment peut-on illustrer l'expérience intime qu'il traverse ? Sa nature même de corporéité ou son intériorité peuvent-elles passer sur le plan de la représentation, ou n'est-on voué qu'à montrer la surface des choses et la surface du corps ? Le caractère irréalisable du réel et du corps, certes, tient à

des raisons langagières. Cependant, une grille de contrôle des discours à son sujet balise la représentation et en quadrille le contenu et le cadre d'énonciation.

1.1.2. La représentation du réel et du corps sous la contrainte

Dans la sphère discursive et médiatique actuelle se constate une prévalence des représentations d'un corps parfait, achevé et beau. De celles-ci sont retranchés les signes de vieillesse et de dégénérescence, bref de ce qui marque le processus de vieillissement et d'évolution forcément dégénérative de l'apparence physique. Du corps est privilégiée une reconfiguration positive : un discours sur son amélioration, celle de son apparence, de sa santé et des habitudes de vie l'enveloppe. Un clivage s'opère donc entre cette vision parfaite glorifiée et celle d'un état de « dé perfection » exposé notamment dans la littérature, un état placé dès lors en marge, face auquel se ressent une ambivalence. Le texte forme alors un espace récupérant la laideur et l'imperfection du corps. Il n'est pas question ici de l'exclusion du corps détaché de la perfection, mais de son retranchement dans la marge et des nouveaux enjeux auxquels il se lie.

Quand il dépérit, ramollit et se vulnérabilise, soit quand il se présente comme sujet à sa condition matérielle mortelle, le corps est mis de côté. La mort apparaît aujourd'hui comme « un échec⁷⁴ », un accident et une anormalité dans le milieu médical et la société en général. Ses représentations, pourtant nombreuses dans les discours actuels, n'en montrent toutefois qu'une facette. Même à l'approche de la mort, le corps se doit d'être beau,

⁷⁴ Michel Perreault, « Anormalité de la mort et normalisation de la vie en temps d'épidémie(s) : succès et déboires des incertitudes du discours médical au Québec », « Les discours du sida », sous la direction de Chantal Saint-Jarre, « Discours du sida », *Discours social/Social Discourse*, Volume 6, 3-4, été-automne 1994, p. 69.

combattif et héroïque. Les représentations d'une expérience extrême comme la maladie s'opposent donc à l'illustration acceptable du corps : elles le montrent devenu anormal, aux prises avec des pulsions jugées déviantes que le registre littéraire révèle. Un partage s'établit entre un corps se perfectionnant et un corps qui, dans l'écriture, se déconstruit et se montre dans une altération négative.

L'image sociale du corps⁷⁵, comme celle de la réalité, s'avère tributaire des normes culturelles et sociales de son contexte d'énonciation. Comme l'explique Foucault⁷⁶, au moment de sa formulation et même lorsqu'il prend naissance dans l'esprit du sujet parlant, tout discours demeure travaillé de l'intérieur par le pouvoir. Non pas une instance en position d'autorité spécifique, le pouvoir revêt de multiples facettes et infiltre toutes les sphères sociales et les échanges auxquels l'individu participe⁷⁷. Dès son élaboration et son énonciation, le discours se voit soumis à des « procédures⁷⁸ » qui en gèrent l'admissibilité, l'acceptabilité ou encore le potentiel de vérité. La représentation se heurte ainsi à des procédés visant à la fois sa limitation, sur les plans qualitatif et quantitatif, et son exclusion du champ des prises de parole. Ces mécanismes de régulation touchent la production et la diffusion discursive et ont pour but de contrôler le différent, l'indicible et l'imprévu, ce qui est dit, qui le dit et les circonstances de l'énonciation. Ils installent une normalisation et une

⁷⁵ Dans ses travaux dans le domaine psychologique, Paul Schilder définit l'image du corps comme « l'image de notre propre corps que nous formons dans notre esprit, autrement dit la façon dont notre corps nous apparaît à nous-mêmes. » (*L'image du corps*, Gallimard, 1968 [1935], p. 35) Nous nous attachons cependant davantage aux travaux de David Le Breton, qui définit l'image du corps comme « la représentation que le sujet se fait de son corps » (*Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 [1990], p. 150) en rapport avec le milieu socio-culturel ambiant. Dans notre étude, l'expression « image sociale du corps » renvoie à l'image véhiculée et construite par la société contemporaine.

⁷⁶ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

⁷⁷ Dans l'article « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps » publié en 1977, Foucault revient à sa conception du pouvoir développée dans *L'ordre du discours*. Ayant auparavant défini le pouvoir dans une optique essentiellement négative, il le perçoit dans *Surveiller et punir* et *Histoire de la sexualité* « en termes de technologie, en termes de tactique et de stratégie » sous la forme d'une « grille technique et stratégique » suppléant à « une grille juridique et négative » (*Dits et écrits 1954-1988*, 4 tomes, Tome III, Paris, Gallimard, 1994, p. 229).

⁷⁸ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 11.

homogénéisation du discours et de la représentation. Ces derniers deviennent des lieux surveillés, un horizon précis et un pouvoir convoité chapeautant leurs mécanismes et l'ordre les sous-tendant. L'écriture et la prise de parole en général prennent ainsi la forme d'un « système d'assujettissement⁷⁹ », l'auteur s'exprimant difficilement selon ses propres désirs. Quelque chose dans le discours empêche la « transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte⁸⁰ » entre le désir et son expression et instaure une distance importante entre l'expérience et sa mise en mots. Un processus guidé par l'objectif de son aplanissement, de son nivellement et de son uniformisation, suivant ces procédures d'exclusion, soumet aussi la représentation. Ces mécanismes excluent et marginalisent, sur le plan du contenu, une vision distincte du même, des représentations de masse et des interdits et, sur le plan langagier et stylistique, une expression différente et perçue comme dangereuse. Il s'agit d'instaurer un ordre qui évacue l'imprévu, l'imprévisible et le hasard, tant dans les images du réel et du corps que dans leur mise en discours.

Or, les figures des corps atteints du sida et de l'anorexie incarnent un imprévu déroutant qui entretient avec les procédures d'exclusion un rapport paradoxal. D'un côté, elles se situent à la jonction précise des procédures d'exclusion et en sont donc doublement touchées, dans la mesure où elles expriment un contenu et une expression hors normes. Elles intègrent maints interdits, que Foucault range parmi les procédures internes et qui touchent principalement le politique et la sexualité. Plus précisément, le corps souffrant dont nous observerons les manifestations littéraires se fonde sur les deux interdits centraux de la sexualité et de la mort. Ces représentations transgressives intervertissent donc les interdits, mais se développent à partir du noyau dur qu'ils forment. De l'autre, elles subvertissent le

⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

pouvoir pesant sur elles tout en l'utilisant comme élément générateur et comme moteur de leur réflexion. Tout en les restreignant, le pouvoir les alimente. De même, elles ne cachent pas l'existence des mécanismes de contrôle et le pouvoir oppressants et illustrent une infraction à leur endroit. Ces représentations d'un réel et d'un corps *autres* énoncent également des failles dans le système du pouvoir en créant des espaces alternatifs aux cantons qu'il balise. Enfin, elles se révèlent propice à l'exclusion en raison de la marginalité des auteurs les mettant en mots – les œuvres sur le sida illustrent l'isolement du malade et celles portant sur l'anorexie relient entre autres l'exclusion des sujets à leur trouble psychologique - et du corps souffrant, décrit sans gêne, y étant central. Ainsi renversent-elles les interdits et les tabous, qui tendent pourtant vers une limitation discursive.

La conception du pouvoir guidant tout discours qu'expose Foucault est également observée par Barthes, qui s'intéresse tout particulièrement à ses incidences langagières dans la mesure où l'« objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage – ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue.⁸¹ » En tant que système fondé sur le classement, la langue, que Barthes va jusqu'à qualifier de « fasciste⁸² », force le sujet parlant à des choix inévitables. En entrant dans le circuit de la langue, il se confronte au primat de la vérité que doit remplir son énonciation et à celui de la répétition, puisqu'il récupère des termes communs à tous afin de construire son discours et de se faire comprendre. En face de cette langue vue comme un cercle fermé, le rêve de Foucault d'entrer dans le discours comme dans un terrain vierge face auquel aucun pouvoir ne sévirait s'élève de nouveau. Barthes soutient en effet qu'en choisissant un mot, nous optons pour bien plus, aucun terme n'étant neutre. Des composantes linguistiques (genre, nombre) et

⁸¹ Roland Barthes, *Leçon*, *op. cit.*, p. 12.

⁸² *Ibid.*, p. 432.

sémantiques traversent chaque mot de sorte que « c'est toute la nappe du discours qui est fixée par un réseau de règles, de contraintes, d'oppressions, de répressions, massives et floues au niveau rhétorique, subtiles et aigües au niveau grammatical⁸³ ». La représentation, tenaillée comme le discours par un contrôle thématique et langagier, devrait donc utiliser et contourner les restrictions du pouvoir discursif, à l'instar du projet cinématographique de Jarman.

1.1.3. Un corps à réinventer

Le phénomène de la représentation a donc traversé les trois stades de l'analogie, la représentation et la simulation. La figure du corps dans la littérature de l'extrême contemporain expose un quatrième stade que nous nommons, suivant les pratiques artistiques actuelles, celui d'une *invention* du corps dans et par le texte, une invention rendue possible par le processus d'altération relaté et la figure *extrême*.

Cette invention du corps par le biais du texte se concentre principalement autour du « je » du sujet dont l'intimité est exposée avec précision et détail. Dans le texte littéraire se produit parallèlement à la transformation du corps souffrant une construction personnelle du sujet et une (re)configuration du corps venant modéliser la mise en discours de cette instance. Dans l'anticipation de la mort et l'expérience de la dégradation physique – présente, quoique différemment, dans l'écriture du sida et de l'anorexie comme nous le verrons –, l'illustration du corps malade croise ainsi celle d'une reconfiguration identitaire. Elle suit un processus similaire à ce que Salvador Dali et Jean Cocteau appellent la « phénixologie », le pouvoir de

⁸³ *Ibid.*, p. 439.

renaître de ses propres cendres⁸⁴ et de revenir dans la vie après un passage dans les lieux de la mort.

Divergeant de la représentation du corps dans la mesure où elle se dissocie d'une fixation de la chair en une image précise, l'invention du corps accompagne l'évolution et l'altération du corps et énonce simultanément un mouvement paradoxal de déconstruction et de reconstruction. Dans cette perspective, les œuvres que nous étudierons, celle de Guy Hocquenghem notamment, montrent ce que le corps pourrait être et ce vers quoi il tend. La figure du corps liée à ce phénomène d'invention se forge sur son évolution et les interstices entre deux états où, déchiré, il se trouve. Il sera ainsi fort intéressant d'étudier chez Hervé Guibert et Olivia Tapiero des figures corporelles en mutation se dégageant des attributs humains communs dits normaux. Le corps s'avère dans ces entreprises littéraires le catalyseur de la construction de soi et des motifs de l'écriture. Inventer et relater le corps par le biais de la littérature se double d'une réflexion sur le processus transformationnel que traverse le corps. Le médium littéraire soumet donc à l'étude une double altération : celle du corps, en processus évolutif en raison de la maladie, et celle de sa transmission dans l'écriture.

Ce passage de la représentation du corps au stade de l'invention telle que nous la concevons se retrouve au cœur de nombreuses pratiques artistiques contemporaines, dont il est possible d'appliquer les paramètres aux œuvres littéraires que nous analyserons dans les chapitres suivants. Ces pratiques apparaissent fondamentales dans la mesure où elles transmutent sur le plan visuel ce que les auteurs mettent en discours. Au sujet d'œuvres artistiques visant à représenter le corps en tant que matière « posthumaine », c'est-à-dire

⁸⁴ Rana El Gharbie, « L'invisible... Dans le cinéma de Jean Cocteau », *Entrelacs* [en ligne], 8 | 2011, page consultée le 3 février 2015, <http://entrelacs.revues.org/226>.

« modifié[e] par le biais des technosciences⁸⁵ », Denis Baron explique que « [p]our les artistes le vingt et unième siècle est devenu un laboratoire où l'on pétrit le corps par la génétique et les biotechnologies, la brèche se fait plus large, plus délicate. De cette manière, il n'est plus question de représenter le réel que de l'investir et l'expérimenter.⁸⁶ » De plus, la figure du corps *extrême* induit un mouvement subversif fort important, qui remplit la fonction créatrice sociale précédemment décrite par Jauss. Dans cette perspective, le réel et le corps deviennent des substances mutantes et illusives dont il faut traverser les apparences par le biais de l'expérimentation. Il s'agit de pénétrer la chair au lieu de la refléter. Baron énonce la réappropriation du corps par ces artistes qui décident de faire passer à travers lui la mouvance de la réalité où ils vivent, trouvant ainsi une plus grande communion entre esprit, corps et chair. Chez Sterlac, Kac ou Warwick par exemple, le corps apparaît l'outil premier et l'ancrage de l'entreprise créatrice.

La représentation ainsi dépassée vers une phase de création et de remise en question du réel et du corps se veut une réaction aux bouleversements que celui-ci rencontre aujourd'hui. Le corps n'est pas conçu ici comme une sphère fermée et immuable, mais plutôt comme une instance interagissant avec la science et la technologie. Il constitue une matière poreuse se frottant à ces dernières, au contact desquelles il change, en même temps que le véhicule d'une critique de la société où il prend racine. L'expérimentation corporelle, qu'elle soit délibérée comme il en est le cas dans les pratiques artistiques auxquelles Baron fait référence, ou involontaire, comme dans le cas de la maladie, correspond à un processus de transformation qui devient l'objet central des univers littéraires que nous explorerons.

⁸⁵ Céline Lafontaine, *Le corps-marché*, op. cit., p. 60.

⁸⁶ Denis Baron, *La chair mutante : fabrique d'un posthumain*, Paris, Dis Voir, 2008, p. 81.

1.2. Stéréotype, mort et violence

Les quatre stades précédemment décrits (analogie, représentation, simulation, invention) font ressortir une poussée graduelle et constante des limites de la représentation du corps dans le champ littéraire. En effet, la seule illustration de cette instance ne semble plus suffisante : il faut désormais, pour dire un état corporel, l'expérimenter, s'immiscer en lui et le donner à voir comme de l'intérieur.

Afin d'illustrer la pertinence et l'actualité de cette mise à l'épreuve des limites de la représentation du corps dans le contexte actuel, nous pouvons penser à l'affaire Luka Rocco Magnotta. Rappelons qu'après le meurtre de Lin Jun au printemps 2012, Magnotta en a fait diffuser les actes mis en scène et filmés sur un site internet associé aux *snuff movies*⁸⁷. Cette vidéo s'inscrit dans un climat social où les films personnels abondent sur le net, où la tendance à se filmer et à se photographier au quotidien va jusqu'à expérimenter puis enregistrer ses pulsions les plus intimes. Affiliée au registre *gore*⁸⁸, elle cristallise un rapport obsessionnel au corps et à l'image. Elle illustre l'excès que peut atteindre le phénomène de mise à nu narcissique favorisé et encouragé par les possibilités de diffusion et de propagation médiatiques, notamment par le biais d'Internet, et qui constitue un bassin propice à une

⁸⁷ Il s'agit de réalisations cinématographiques à tendance pornographique montrant la mise à mort, généralement réelle, ou la torture d'êtres humains. André Roy définit ainsi ce type de film : « Expression qui vient de *to snuff out* et qui signifie "mourir" ; terme n'ayant pas d'équivalent français. Film pornographique privilégiant des scènes réelles de torture et de mort, telles que des castrations, des strangulations et des décapitations. Réalisé et produit par la mafia, le *snuff movie* est vendu sous le manteau. Sa production, sa diffusion et sa possession sont passibles de poursuites judiciaires au criminel. » (*Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet*, Montréal, Fides, 2007, p. 406).

⁸⁸ Philippe Rouyer définit le *gore* « comme un sous-genre de l'horreur, qui soumet la thématique du film d'horreur à un traitement formel particulier ; à intervalles plus ou moins réguliers, la ligne dramatique du film *gore* est interrompue ou prolongée par des scènes où le sang et la tripe s'écoulent des corps meurtris mis en pièces » (*Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Éditions du cerf, coll. « 7^e art », 1997, p. 19).

poussée constante des paramètres de la représentation du corps. Elle matérialise également un aspect important de cette dernière : le « dé perfectionnement » du corps, la mise à nu devant les autres et les jeux entre le réel et la simulation. Au-delà du meurtre, il y a à la base de l'entreprise de Magnotta le désir de donner à voir l'assouvissement de pulsions violentes interdites et de le faire par le biais du médium virulent et anonyme qu'est le web. L'objectif de la caméra fige l'image et instaure une distance entre le meurtrier et sa victime ainsi qu'avec les internautes, distance que Magnotta s'efforce de briser. Il ne fait qu'un avec l'objectif, se déplaçant autour du corps de Lin Jun avec la caméra, toujours de dos, anonyme, indifférencié du spectateur devenu un voyeur complice de ce meurtre en direct. La vidéo force à se questionner sur les rapports entre nos sociétés actuelles et le rôle central qu'elles accordent à l'image, dans la mesure où elles rendent accessibles et consommables ce type de représentations.

L'œuvre de Rémy Couture⁸⁹, un artiste-maquilleur montréalais accusé de corruption de mœurs pour la production de 2005 à 2009 de photographies et vidéos *gore*, incarne la transposition fictionnelle d'un univers pulsionnel tel celui de Magnotta. Chez Couture, la représentation de la mort, jugée obscène et immorale, vise à atteindre le plus de réalisme possible, ce à quoi répondent des techniques de simulation et de maquillage. Les photographies et vidéos de son site internet innerdepravity.com⁹⁰ centralisent la mort sur le processus qui la précède (torture, viol), le cadavre (gros plan sur l'inertie, la matérialité et les rejets corporels) et les actes nécrophiles la suivant, une technique propre au *gore*⁹¹. À la

⁸⁹ Son procès a eu lieu en décembre 2012 à Montréal et s'est clos par son acquittement.

⁹⁰ Ce site n'est aujourd'hui plus actif.

⁹¹ Défendant la thèse selon laquelle la forte présence de rejets de fluides corporels dans les registres pornographiques et *gore* symbolise une haine contemporaine du corps, Éric Falardeau rappelle quant à lui les deux tangentes principales de ce courant, qui poursuivent des visées contraires : d'un côté se trouve un *gore* nommé « parodique » ou *splastick*, exagérant sur un mode humoristique les actes représentés ; de l'autre se rencontre un type « plus viscéral destiné à confronter le spectateur et à susciter dégoût et répulsion [et où] la

lumière de la définition de Georges Bataille de l'obscénité, « le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée⁹² », le caractère choquant de l'œuvre de Couture réside dans le fait que le visionnement de ses images, amalgamant la violence, la mort et une sexualité à tendance pornographique, pourrait ébranler les spectateurs et attiser leur désir de reproduire leur contenu, incitatif et non artistique en soi. La possible contagion des pulsions montrées révèle une menace d'autant plus forte qu'elle se produit dans l'anonymat propre au médium virtuel et dans l'intimité du spectateur, l'œuvre de Couture sortant du contexte cinématographique (la salle de cinéma). Couture ouvre-t-il aux spectateurs la voie à des gestes obscènes, rappelant ainsi les reproches jadis attribués à la fiction, ceux de susciter, d'encourager les mœurs et passions⁹³ ? Si la peur de la mort et la répulsion à son égard font figures de continuité dans l'imaginaire collectif, la dérogation de cette linéarité de la représentation de la mort constitue une menace : celle de la violence. Précisons que l'évacuation de la mort du discours social ne concerne pas ses occurrences d'un point de vue quantitatif - ses illustrations foisonnant - mais qualitatif, dans la mesure où une série d'effets (clichés, distanciation, sensationnalisme) les délestent de leur violence intrinsèque.

La mort et sa représentation s'insèrent dans un horizon discursif cantonné par un pouvoir qui les encercle sur le plan du contenu, mais également sur celui de l'expression. Nous analyserons les rôles, fonctions et incidences d'une des instances du pouvoir, le stéréotype, qui cristallise les procédures de contrôle régissant les actes langagiers analysés par Foucault (*cf.* p. 27-28). Attribuer la complexité et l'opacité caractérisant la mise en

douleur est représentée de manière vraisemblable » (*Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels*, mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Université de Montréal, 2007, p. 4).

⁹² Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011 [1957], p. 19.

⁹³ Pierre Nicole, « De la comédie », *Œuvres philosophiques et morales*, Paris, Hachette, 1845, p. 437-461.

discours de la mort et son exclusion du champ de la représentation littéraire au fait qu'elles rejoignent le tabou et l'interdit ou encore qu'elles instaurent un malaise au sein des échanges ne peut suffire. Aussi faut-il investir les motifs, autres que mécaniques et automatiques sur le plan langagier, du réinvestissement constant de certains stéréotypes liés au corps et à la mort. De même, il s'avère fondamental de questionner, dans un corpus à forte teneur autobiographique, le rapport qu'entretiennent les auteurs face à la langue dans la mise en discours de leur corps. Force est de constater la marginalité de ces interrogations au sein des études littéraires sur le stéréotype dont ce sont davantage les effets stylistiques à l'intérieur du texte qui font l'objet d'analyse.

Le stéréotype, en plus de renforcer l'écart entre l'expérience et l'expression et de stipuler le sujet locuteur comme dépendant d'un système langagier qui, au lieu de le servir, le limite et rompt toute communication et tout rapport authentique dans son expérience avec le corps et la mort, a pour fin précise l'évacuation de la violence. Le corps, dans des manifestations extrêmes comme la maladie et la proximité de la mort, constitue le vecteur d'un ébranlement du régime stéréotypal. Comprise dans cette perspective, la finalité du stéréotype participe à une meilleure compréhension des procédés de sa subversion déployés dans l'écriture, de la réception d'œuvres jugées obscènes et du rapport au corps et à la mort qui sont aujourd'hui les nôtres.

1.2.1. État du stéréotype dans le champ littéraire

« Stéréotype », entré dans l'usage linguistique en 1797, découle du verbe « stéréotyper », qui provient du domaine typographique⁹⁴. Son sens premier réfère au fait d'implanter une page au moyen d'une empreinte, remplie d'un liquide métallique, pour créer un cliché. Étymologiquement, il réunit *stéreo*, signifiant « dur », « ferme », « rigoureux », et *type*, « empreinte », « marque ». À la suite de la première occurrence sur le procédé typographique, nous en trouvons cette définition dans le dictionnaire : « Opinion toute faite, réduisant les singularités → Cliché, 1 lieu (commun) [...] 2 DIDACT. Association stable d'éléments (images, idées, symboles, mots) formant une unité.⁹⁵ » Rapproché de l'opinion toute faite, donné pour synonyme du cliché, il induit en lui-même un comportement et un état d'appréhension chez le sujet parlant. Notons d'emblée son caractère uniformisateur, réducteur (« réduisant les singularités ») et particulièrement stable.

Le stéréotype constitue depuis le début du XX^e siècle un enjeu central dans les sciences humaines et sociales. Sa première théorisation survient dans le champ psychologique en 1922 chez Walter Lippmann⁹⁶. Il le définit alors comme un élément qui permet au sujet de conceptualiser, face à autrui et au monde ambiant, une image mentale servant leur appréhension. Dans la perspective de Lippmann, le stéréotype consiste en une construction mentale nécessaire à l'individu, par laquelle il catégorise et cerne l'Autre⁹⁷. Si cette technique de classement d'autrui au moyen d'un filtre, qu'il s'agisse de son sexe, de

⁹⁴ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op. cit., p. 32.

⁹⁵ *Le Petit Robert 2015*, p. 2434.

⁹⁶ Georges Schadron, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis* [en ligne], n^{os} 10-11, 2006, page consultée le 22 avril 2015, <http://urmis.revues.org/220?lang=en>.

⁹⁷ Walter Lippmann, *Public Opinion*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1922.

son appartenance ethnique ou de son groupe social, participe à l'acclimatation et à l'adaptation du sujet dans un milieu⁹⁸, le stéréotype conduit paradoxalement à la déformation de celui-ci et du monde. Dans cette mesure, il est rapidement vu, tant dans le champ psychologique que littéraire, comme un facteur de disparité entre expérience et perception ainsi qu'entre expérience et expression.

Face à la complexité terminologique que présente le concept, Jean-Louis Dufays propose les critères définitionnels suivants du stéréotype dans le champ littéraire : ses récurrences et répétitions ; son caractère « inoriginé » ; sa généralité et son abstraction ; sur le plan de la forme, son figement ; son caractère usé et inauthentique⁹⁹. La synthèse sur la terminologie de l'univers du stéréotype que propose Vincent Stohler¹⁰⁰ à partir des conclusions des travaux de Ruth Amossy¹⁰¹ et de Dufays rappelle d'autres qualités du stéréotype telles qu'elles figurent dans cet horizon théorique, dont la vision réductrice et modifiée qu'il soumet du monde et son inscription dans la mémoire collective.

De l'Antiquité à l'avènement du Romantisme, Dufays soutient que les stéréotypes représentent un bassin solide et fiable fournissant des valeurs et des fondements à la pensée et à l'argumentation. La venue du mouvement romantique, au début du XIX^e siècle, marque

⁹⁸ Georges Schadron, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *loc. cit.*

⁹⁹ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1994, p. 52-56.

¹⁰⁰ Vincent Stohler, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 2009, page consultée le 5 février 2015, <http://narratologie.revues.org/1184?lang>. Stohler offre cette définition-synthèse du stéréotype : « Pour éviter toute confusion, certains théoriciens ont également proposé une terminologie précise qui permet de classer les stéréotypes en fonction du niveau d'abstraction de leurs composants : *cliché*, lorsque le stéréotype se situe sur un plan proprement linguistique et qu'il reproduit une structure syntagmatique ou phrastique ; *poncif*, lorsque le stéréotype agit sur un plan thématique ou narratif, reproduisant des thèmes littéraires (décors, personnages, actions, scénarios, schémas) et *lieu commun* ou *idée reçue*, lorsque le stéréotype agit sur un plan idéologique (représentations mentales, propositions, valeurs). Le terme de *stéréotype* est quant à lui réservé pour qualifier l'ensemble du phénomène » (*Ibid.*). Cette définition du stéréotype de Stohler comme « ensemble du phénomène », trop générale, illustre l'ambiguïté terminologique de ce concept.

¹⁰¹ *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype* (Paris, Nathan, 1991) et *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société* (avec Anne Herschberg-Pierrot, Paris, Armand Colin, 2005 [1997]).

et enclenche un chambouement social et une dévalorisation des stéréotypes en raison de trois aspects : leur incapacité à communiquer la vérité avec justesse et leur caractère banal ; à la fin de ce siècle se développe une critique de leur contenu mensonger et leur intégration de « systèmes idéologiques contestables » ; enfin, dans les années 1960, sont « déplor[és] leur univocité, leur caractère réducteur, et l'obstacle qu'ils opposent au désir de diversifier les sens et les codes de lecture », sans que le stéréotype ne soit considéré pour autant comme essentiellement négatif¹⁰². Ce changement de la vision des stéréotypes correspond également à l'apparition du cliché, procédé typographique signifiant la reproduction d'images¹⁰³, comme objet de préoccupations d'ordre stylistique qui commence à retenir l'attention des écrivains et critiques. Ces derniers, en regard du caractère immuable, général, commun et recyclé du cliché, l'associent à un style bas répétant celui de leurs prédécesseurs sans faire preuve d'innovation et d'inventivité, des traits ensuite attribués péjorativement à la culture de masse en général et à littérature de masse en particulier¹⁰⁴.

Au sein des études stylistiques, Michael Riffaterre propose une tout autre vision du cliché¹⁰⁵. Il apparaît chez lui comme un procédé stylistique structural et expressif, Riffaterre définissant des critères d'analyse du style littéraire objectifs au lieu des jugements de valeur¹⁰⁶. En défendant l'efficacité, l'expressivité et l'effet de surprise du cliché¹⁰⁷ dans les réceptions successives du texte, il envisage cette figure comme un élément tirant précisément

¹⁰² Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, p. 312.

¹⁰³ *Le Robert 2015*, p. 451.

¹⁰⁴ Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op. cit.

¹⁰⁵ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

¹⁰⁶ Il explique : « on considère comme cliché un groupe de mots qui suscitent des jugements comme : *déjà vu*, *banal*, *rebattu*, *fausse élégance*, *usé*, *fossilisé*, etc. Nous pouvons inférer de ces réactions l'existence d'une unité linguistique (analogue à un mot composé), puisque le groupe est substituable en bloc à des unités lexicales ou syntaxiques, et puisque ses composantes, prises séparément, ne sont plus senties comme des clichés. Cette unité linguistique est expressive, puisqu'elle provoque des réactions esthétiques, morales ou affectives. Elle est d'ordre structural, et non sémantique, puisqu'une substitution synonymique efface le cliché. Elle n'admet pas de variantes. Elle a la même facilité de substitution et de distribution qu'un mot. » (*Ibid.*, p. 162).

¹⁰⁷ Ces dernières caractéristiques du cliché demeurent effectives si, comme le soutient Riffaterre, cette figure fait état d'un contraste stylistique par rapport aux contextes à l'intérieur du texte.

sa valeur de son caractère itératif. De même, l'intégration du cliché au texte, une forme d'intertextualité, se veut un gage de littérarité, reliant l'œuvre à une lignée, un courant, un genre et un style reconnus¹⁰⁸. Riffaterre expose toutefois dans son analyse du cliché l'effet de masquage qui lui est propre : si le cliché, répété, transformé ou renouvelé de textes en textes produit un contraste par rapport aux contextes linguistiques de l'œuvre, qu'il signale d'emblée un procédé stylistique et apparente l'œuvre à un héritage littéraire, il énonce simultanément un refus de l'écrivain de nommer d'après lui-même le phénomène auquel il s'intéresse. Mais en se concentrant sur la réception des effets stylistiques de l'œuvre tels que les perçoit le lecteur, Riffaterre laisse de côté une réflexion sur les incidences du stéréotype sur le message en soi, le rapport de l'auteur au texte et sa vision du phénomène, gommée par le stéréotype. Malgré la distinction qu'il fait entre un cliché utile à la structure stylistique d'une œuvre et un autre qui ne produit pas de contraste significatif, Riffaterre ampute le cliché du sens qu'il contient et participe à transmettre, le réduisant au seul effet esthétique de ses occurrences¹⁰⁹. Cette vision exclusivement formelle du cliché, certes une figure avant tout discursive, ajoute précisément à la vigueur et à la solidité du stéréotype auquel il est lié. Or, le cliché, en tant que figure formelle, inscrit simultanément un désengagement du sujet dans son acte de parole et son adhésion, souvent inconsciente, à un mode de pensée dont les bases ne sont pas remises en question en raison du caractère naturel et innocent des formulations stéréotypées.

Mais qu'en est-il de la différence entre stéréotype et cliché et des rapports qu'ils entretiennent ? Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot constatent que ces termes sont

¹⁰⁸ Nous inscrivons également dans cet angle d'approche le concept de « clichage », soit la « tentative de reproduire un modèle figé », défini par Anne Herschberg-Pierrot (Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, p. 61).

¹⁰⁹ Est représentative de ce trait sa définition du style, lequel « est compris comme un soulignement (*emphasis*) (expressif, affectif ou esthétique) ajouté à l'information transmise par la structure linguistique, sans altération de sens. » (Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, *op. cit.*, p. 171).

souvent pris l'un pour l'autre. La distinction terminologique qu'elles esquissent entre les deux acceptions évite toutefois le problème d'une définition du stéréotype en lui-même. Pour les théoriciennes,

les clichés inscrivent aussi, de façon souvent inséparable des enjeux formels, le rapport du texte aux représentations figées, et à leur portée sociohistorique. Cette dimension du cliché et du stéréotype concerne les textes littéraires et non littéraires. Ce qui préoccupe l'analyste, ce n'est plus de repérer les formules de style figées, et de suivre leur fonction dans l'économie du texte littéraire. C'est de lire la façon dont elles impriment, par leur automatisme, des formes d'impensé dans le discours, dont elles servent une argumentation, ou marquent la relation d'un texte à la norme sociale. Il n'est alors plus seulement question de clichés mais de stéréotypes et d'idées reçues¹¹⁰.

La distinction entre « cliché » et « stéréotype » réside ainsi, pour Amossy et Herschberg-Pierrot, dans la présence, au cœur du second, d'un rapport assertif et incitatif à la norme sociale et d'une teneur idéologique. Suivant les théoriciennes, le cliché, en même temps que stipulant la relation de l'œuvre aux enjeux de son contexte de parution, deviendrait un stéréotype dans son passage de figure formelle à idéologique. Encore une fois, cette réduction du cliché à son rôle stylistique ne prend pas en compte la dimension assertive qu'il contient au-delà de son aspect linguistique et formel. Évacuer la présence d'un sens ne permettrait pas d'expliquer l'inscription de la façon de penser que le cliché inscrit dans l'imaginaire collectif et le limite au seul mécanisme de la répétition le transmettant. En outre, le cliché ainsi conçu se résume à n'être intégré par l'auteur que par souci esthétique, sans que soit étudiée la perte que sa manifestation dans le texte installe par rapport au phénomène décrit. Or, la présence du stéréotype et du cliché dans le texte littéraire répond à un impératif plus important, qui concerne l'authenticité du message, sa fonction de régulation, de normalisation et de contrôle de la violence dans le champ discursif. Ces derniers éléments sont centraux dans la question du rapport de la représentation du corps et du stéréotype.

¹¹⁰ Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 61.

Si les travaux sur le stéréotype que nous venons d'observer envisagent ce dernier, le lieu commun, le poncif ou le cliché comme des synonymes (Amossy, Herschberg-Pierrot, Stohler¹¹¹, Dufays) et se concentrent principalement sur leur aspect stylistique (Riffaterre), les travaux de Daniel Castillo Durante¹¹² s'avèrent fort éclairants afin de saisir les relations entre ces éléments, les effets sur le message qui découlent de leur réinvestissement dans la parole littéraire et la fonction d'éviction de la violence et de la mort qu'ils remplissent selon nous. Tout particulièrement pertinentes pour l'analyse de la mise en discours et de la représentation du corps *extrême*, les recherches du théoricien établissent d'abord un partage fondamental entre le stéréotype et les figures lexicalisées qui le réactivent sur le plan discursif. Suivant Castillo Durante, le stéréotype, étroitement lié à la *doxa*¹¹³ et relevant en grande partie de l'inconscient, constitue un mécanisme large qui contrôle, régularise et homogénéise les discours. Dans l'acte langagier et le texte littéraire, des « unités d'emprunt¹¹⁴ », parmi lesquelles se trouvent entre autres le cliché, le lieu commun et le poncif, viennent réactualiser le stéréotype qui les chapeaute. Ce dernier plane donc au-dessus de tout acte langagier et demeure difficile à cerner, voilé et révélé par les « unités d'emprunt ». Dans un jeu de simulation, ces figures discursives, dont un des buts principaux est de combler un « vide¹¹⁵ », participent à l'effacement du stéréotype derrière elles et fonctionnent en apparence indépendamment de ce dernier. Le rapport interactif entre le stéréotype et l'« unité d'emprunt » peut en outre devenir conflictuel. Il en découle qu'il ne

¹¹¹ Stohler propose dans son article précédemment cité de s'intéresser au stéréotype et à « ses différentes variantes casuelles que sont le *cliché*, le *poncif* et le *lieu commun*. » (*loc. cit.*).

¹¹² Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994.

¹¹³ Barthes décrit cette dernière comme « l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé » (Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, p. 56), une forme de « répétition morte » (*Ibid.*, p. 85) évacuant tout sens, dont le danger relève de l'apparence d'évidence, de naturel et de « [d]iscours universel » (*Ibid.*, p. 184-185) qu'elle affiche, derrière son pouvoir de dominance.

¹¹⁴ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, *op. cit.*, p. 41.

¹¹⁵ *Ibid.*

faut pas percevoir le cliché, par exemple, comme une reproduction fidèle du stéréotype auquel il s'apparente – encore doit-on ajouter que certains clichés se résument à leur seule fonction stylistique et qu'une distinction entre le stéréotype littéraire et celui utilisé dans la langue courante s'avère nécessaire – mais qu'il y a parfois contradiction et déformation du stéréotype par l'« unité d'emprunt ».

De manière à éclairer la nature des rapports entre le cliché et le stéréotype et la perspective déformée du monde que ce dernier induit, Castillo Durante associe au stéréotype une fonction diaphragmatique par le biais de laquelle

le langage règle ses distances par rapport au réel. Les clichés qui s'ensuivent ne seraient alors que le résultat de ce jeu de réglage entre la distance de l'objet et la quantité de lumière qu'il faudra laisser entrer dans l'objectif afin de produire l'image clichée de l'autre. Le stéréotype détermine donc le degré d'opacité ou de transparence qu'il faut pour faire de l'autre une copie monnayable dans le marché des échanges discursifs¹¹⁶.

L'anamorphose, la distance et la lumière, soit le degré de transparence, guident ainsi le mécanisme stéréotypal. Soutenant que celui-ci exclut le hasard et la différence en visant une reproduction circulaire et fermée des discours, le théoricien expose le « rapport interactif entre la discursivité du cliché et la logique opportuniste qui sous-tend le perspectivisme dont se sert le stéréotype afin de régler la "bonne" distance entre la *doxa* et le langage.¹¹⁷ » La vision que propose Castillo Durante illustre la solidité de ce mécanisme de contrôle faisant en sorte qu'en prenant la parole, le sujet risque de s'enliser dans la masse et de se perdre dans une langue qui se donne pour transparente et à laquelle il emprunte automatiquement des formulations préconstruites. De ces dernières, il tire la validité mais également l'opacité de sa parole, de son rapport au monde, à lui-même et à l'Autre. Le repérage du cliché doit donc se doubler d'une analyse qui viserait à saisir son mécanisme normatif et régulateur sous-

¹¹⁶ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 43.

¹¹⁷ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op. cit., p. 91.

jacent. L'efficacité du stéréotype et du cliché se veut en outre assurée par ses usages récurrents, qui signalent l'engagement du sujet parlant dans l'acte de parole et ainsi le renforcement de la norme conditionnant la formulation stéréotypée.

1.2.2. Du rapport conflictuel entre le stéréotype et le corps

Si le stéréotype plane au-dessus de tous les actes langagiers, certains auteurs basent leur œuvre sur le projet de renverser et de subvertir son opacité. Au sujet de telles pratiques artistiques, les textes que nous étudierons et l'œuvre visuelle de Rémy Couture, par exemple, déjouent le mécanisme stéréotypal et l'homogénéisation discursive qu'il établit. Ils exposent ainsi ses côtés illusoires, déformants et vides de sens. Ces œuvres, Castillo Durante les qualifie de « métatopiques » :

La fonction "méta" appliquée à la topique se reporte de la sorte à une démarche qui permet de surmonter l'inévitable embarras topique qui plane sur tous les échanges linguistiques. La notion de *métatopique* se détache ainsi des enjeux discursifs tels qu'ils sont posés d'habitude¹¹⁸.

Un texte contenant cette fonction « métatopique », « [p]lacée entre la topique et la rhétorique¹¹⁹ » d'Aristote, illustre du stéréotype une manipulation sous la forme de la transformation, du contournement, de la subversion et échappe à son gommage langagier et idéologique. Il s'ouvre alors à la violence et à une forme d'authenticité que le stéréotype visait à neutraliser. La métatopique subvertit par le fait même le rapport entre le sujet et la fonction diaphragmatique décrite plus haut, abolissant le jeu de distance qu'elle contient.

Dans les sillons des travaux de Castillo Durante, il s'agira dans cette thèse d'interroger les rapports entre la fonction métatopique et la représentation du corps aux

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

prises avec le sida et l'anorexie, le poids associé par les auteurs au stéréotype, les techniques mises en place pour transformer ceux liés à la corporéité aujourd'hui et leur renversement dans les textes littéraires. Notons que la logique du mécanisme stéréotypal apparaît en leur sein sous diverses formes : discours du « On¹²⁰ », opinion publique et discours médical. En effet, les auteurs auxquels nous donnerons ici la parole canalisent dans le stéréotype le poids des catégories et du discours de l'Autre venant étouffer leur voix. Dans leurs œuvres, le stéréotype semble tributaire d'un discours disant pour eux leur expérience corporelle, de la même manière qu'il conditionne leur autoperception. Il matérialise ainsi une dépossession de soi et du corps à laquelle les sujets ne peuvent se résoudre.

Dans ces univers littéraires, le corps *extrême* se pose comme l'instance par laquelle s'accomplit précisément la fonction « métatopique » décrite par Castillo Durante. D'abord, il constitue le véhicule par excellence du stéréotype et de la stigmatisation qui l'accompagne souvent. Ensuite, les représentations littéraires du corps canalisent les stéréotypes propres à notre société actuelle, qui imprime sur cette matière ses inquiétudes et désirs. L'*extrême* constitue donc le lieu où se rejoignent l'aliénation du corps, son étouffement dans/par la masse et la subversion du poids qui lui pèse. Enfin, comme nous le verrons, il expose des facettes (violence, imprévu, angoisse, silence) que le stéréotype vise précisément à élaguer du champ discursif.

Barthes constate ce que nous percevons comme un difficile accord du corps et du stéréotype¹²¹ et comme une potentielle subversion du second par le premier. Il situe le stéréotype comme « cet emplacement du discours où *le corps manque*, où l'on est sûr qu'il

¹²⁰ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op. cit., p. 113-119.

¹²¹ Nous ne nous référons pas ici à la conception du stéréotype de Barthes, laquelle ne le distingue pas des « unités d'emprunt » (Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op. cit., p. 20), mais au lien que le théoricien établit entre le corps et le stéréotype en tant qu'il s'oppose à l'authenticité et à la voix du sujet parlant.

n'est pas. Inversement, dans ce texte prétendument collectif que je suis en train de lire, parfois, le stéréotype (l'écriture) cède et l'écriture apparaît ; je suis sûr alors que ce bout d'énoncé a été produit par *un* corps¹²². » Matière composée d'affects, de pulsions et de désirs, le corps forme un tissu désordonné menaçant l'ordre régulier du stéréotype. Confronté à la maladie et à sa mort proche, le sujet développe une expérience corporelle de l'ordre du risque et de la transgression. La mise en discours du corps ne peut alors qu'emprunter le langage de la mort le traversant et se préfigurant déjà en lui ; un langage qui évite l'artificialité, la préfiguration, la neutralité et la généralité des formulations stéréotypées. À ce moment de bouleversement, le corps s'ouvre à ce qu'il ne connaît pas, rencontre à tout hasard et doit nommer. Si le langage de la *doxa* élimine et banalise la maladie et la mort¹²³, perçues comme dangereuses et sources de trouble, le corps les expérimentant récupère une violence qu'il porte en lui et se révolte de par le texte. Dans la perspective de sa mort, il s'individualise, le sujet se défaisant du corps des autres, du corps conditionné par la *doxa*, de ce que l'on projette sur lui et que l'on attend de lui. Enfin, il s'exprime par lui-même.

Ce détachement d'autrui, du stéréotype et de l'image de la mort et du corps fournie par le social se lie à l'état d'authenticité, de complétude et d'accomplissement de son entièreté du Dasein tandis qu'il s'achemine vers la mort. Comme l'explique Heidegger dans *Être et temps*¹²⁴, le Dasein existe au quotidien sur le mode de son incomplétude et de son inachèvement, l'éventail de ses capacités et de ses possibilités ne lui étant que partiellement accessibles. L'expérience de la mort signifie l'achèvement d'une part vacante en lui-même. Cette forme d'accomplissement à l'approche de la mort se reflète aussi sur le rapport que le

¹²² Roland Barthes, *Roland Barthes, op. cit.*, p. 108.

¹²³ Cette élimination de la question de la mort se concrétise entre autres par le sentiment de peur lui étant associé (Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1986 [1927]).

¹²⁴ *Ibid.*

Dasein entretient avec son corps, seulement connaissable entièrement dans le mouvement de sa propre fin. Dans la vie de tous les jours, en effet, la mort est modulée par un système renvoyant au Dasein une image anonyme, étrangère et toujours liée à autrui. Posée comme une borne tenue à distance, elle ne le concerne pas, ne peut l'atteindre et l'ébranler. La douleur de perdre un être cher, celle de l'accompagner dans la mort, ne peuvent amener le Dasein à une connaissance du phénomène et de lui-même dans sa globalité, ceux-ci ne se révélant qu'*en* lui-même. Cette perspective éclaire à la fois la solitude et l'arrachement de la masse du Dasein dans sa confrontation avec sa propre mort. Il ne peut alors se référer à aucune expérience antérieure et demeure seul à assumer la possibilité de son entièreté : « [n]ul ne peut décharger l'autre de son trépas¹²⁵. » L'avancée vers sa propre mort lui octroie la possibilité d'une liberté et d'une authenticité par lesquelles il se détache des autres, se remet en question et prend conscience de sa finalité. Il s'agit donc d'un moment épiphanique où le Dasein se confronte à une expérience n'appartenant qu'à lui-même, face à laquelle les mots d'autrui s'avèrent inutiles et stériles.

La proximité de la mort engage ainsi un détachement à l'endroit de la masse, du « On¹²⁶ » et des expériences antérieures. Dans cette solitude et ce détachement qu'elle induit pour le Dasein, la mort se révèle son moment de plus grande possibilité, de plus grande

¹²⁵ *Ibid.*, p. 293.

¹²⁶ Le contact authentique avec la mort, pour le Dasein, se veut ainsi un dessaisissement des autres et de lui-même aussi, puisqu'en tout Dasein est contenu le « On » : « *De prime abord*, dans "je suis" le sujet n'est pas je au sens du soi-même propre, mais bien les autres à la manière du on. C'est à partir de celui-ci en tant que celui-ci que je suis à moi-"même" d'abord "donné". *De prime abord* le Dasein est le on et la plupart du temps, il le demeure. Si le Dasein dévoile pour soi-même le monde en le mettant à sa portée, s'il se découvre à lui-même son propre être, alors ce dévoilement du "monde" et ce découvrerment du Dasein s'accomplit toujours en bousculant les abris et les écrans de protection, en faisant sauter les camouflages avec lesquels le Dasein se barricade contre lui-même » (*Ibid.*, p. 172-173). Heidegger éclaire bien le renversement nécessaire des normes et du quotidien balisé par le « On » afin que le Dasein expérimente ses propres possibilités. Il s'agit de se défaire de la part de « On » en lui afin de découvrir l'ampleur de son « Je ». Le « On » s'efforce toutefois de masquer ses possibilités au Dasein. Se référant aussi à la pensée de Heidegger, Daniel Castillo Durante explique que « [l]e saisissement de l'angoisse par le "On" épargne au sujet une dépense douloureuse d'authenticité. » (*Du stéréotype à la littérature, op. cit.*, p. 118).

connaissance et, paradoxalement, de vie. S'il évolue généralement sous le mode d'être du « On », l'expérience de la mort nécessite de lui un état d'appréhension de l'ordre de l'angoisse. Pour Heidegger, celle-ci signifie l'acceptation de percevoir la mort comme une possibilité tangible et concrète. Or la langue quotidienne « fait passer [la mort] pour quelque chose de toujours déjà "réel" et en voile le caractère de possibilité ; elle voile donc par là même les moments qui en font partie et la rendent sans relation et indépassable ». De même, le « On » « augmente la *tentation* de l[a] dissimuler¹²⁷. » Ce n'est que devant la mort, dans le sentiment d'une angoisse assumée à son égard, que le Dasein éprouve pleinement sa condition d'être lui-même. Cette angoisse, à laquelle donnent voix des auteurs comme Guibert en plaçant au centre de son écriture la mort pour « qu'elle chante, diva, à travers [s]on corps¹²⁸ », apparaît comme l'ennemi principal du mécanisme stéréotypal.

1.2.3. *L'emprunt stéréotypal dans la mise en discours de la mort : une stratégie d'évitement*

Dans les échanges entourant la mort, le stéréotype révèle la complexité et la dangerosité auxquelles se confrontent les discours à son sujet. Il illustre le gommage du langage dans la communication entre les individus, mais aussi les difficultés de celui qui désire exprimer son expérience avec la mort, qu'elle soit indirecte, dans le cas du deuil, ou directe, dans celui de son anticipation. Sur le stéréotype est projeté notre rapport à la mort et, tel un miroir, il renvoie nos réflexes et inquiétudes à son égard. Il signale ainsi la relation que nous entretenons avec notre propre mort, une relation inscrite dans nos interactions et usages langagiers. Si comme les bulletins de nouvelles en témoignent la mort mobilise la sphère

¹²⁷ Martin Heidegger, *Être et temps*, op. cit., p. 308.

¹²⁸ Hervé Guibert, *La mort propagande*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2009 [1977], p. 9.

médiatique à des fins de spectacle et de divertissement¹²⁹, l'absence de la mort anonyme, quotidienne et naturelle y est criante. Sa représentation réside souvent dans celle de ses effets, de son « après coup » et non dans sa matérialité même. Nous sommes donc quotidiennement confrontés à une mort éloignée de nous, sensationnaliste et simulée, « euphémisée » et « aseptisée » qui règle la « bonne distance » afin de nous détacher du phénomène.

Le mécanisme stéréotypal à l'œuvre dans le texte littéraire ne peut être abordé distinctement du contexte d'individualisation et de désillusion dans lequel se constate un déclin des rites funéraires¹³⁰ révélateur de la vision contemporaine de la mort. En effet, les rites font état de maints changements dans la postmodernité¹³¹. Par rapport à ceux que pratiquaient nos ancêtres jusqu'à la modernité, les rites postmodernes exposent le passage d'une portée collective et sociale de la mort et du deuil vers un mouvement d'individualisation du sujet face à ceux-ci. Si les rites ne permettent plus aujourd'hui de tisser des liens entre les personnes endeuillées, ils renforcent aussi leur besoin de solitude et

¹²⁹ Daniel Castillo Durante remarque que comme elle est « emprise dans le sensationnalisme, la représentation de la mort se réduit souvent à la violence, au crime, à la guerre, au terrorisme, aux catastrophes naturelles, aux maladies et aux distinctes formes de prédation sexuelle qui aboutissent à l'extinction de la vie des victimes. » (« Célébrer la mort ? Mélancolie et représentation », Dossier *Hélas, célébrer la mort !*, *Frontières*, vol. 18, n° 1, automne 2005, p. 6).

¹³⁰ Dans le passage qui suit, Denis Jeffrey définit le rite funéraire et ses diverses fonctions, notamment la création d'un sens face à la mort et l'inscription d'un ordre social dans le processus de deuil. Il s'agit toutefois d'aspects dont la signification se perd aujourd'hui : « D'une façon générale le rite donne à vivre des symboles passablement codifiés par une culture qui ont du sens pour un individu ou une collectivité. Ils sont relatifs à des moments de vie qui rappellent aux hommes leur jardin intérieur, leur identité et leurs conduites vis-à-vis des forces qui les débordent. C'est pourquoi ils sont souvent teintés de mystère. Le rite se répète au besoin et trouve son efficacité dans une logique symbolique fondée sur ce qu'elle rapporte en termes existentiels : apaisement, assurance, protection, paix de l'esprit, sécurisation, participation, libération, remémoration, purification intérieure, guérison, autorisation, passage, maîtrise de soi, transformation, différenciation, reconnaissance, identification, reliance, appartenance à un groupe, surplus d'énergie, enchantement, etc. » (*Éloge des rituels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 13-14).

¹³¹ Luc Bussières, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol. 3, n° 1, 2007. Voir aussi l'article « Du banal au sublime : célébrer la mort. Entre les rives du même et de l'autre, l'homme est un pont » de Jean-Pierre Vernant, dans lequel sont étudiées les mutations des rites funéraires à travers « trois champs de pratiques rituelles autour de l'expérience de la mort : l'acte de mourir lui-même, la disposition des restes et les discours sur l'au-delà. » (Dossier *Hélas, célébrer la mort !*, *Frontières*, p. 11).

de repli sur soi. Corrélativement se perçoit une perte d'efficacité de leur fonction thérapeutique, celle d'« assurer l'apaisement pour l'endeuillé¹³² ». Ces mutations des rites funéraires, devenus minimalistes et individualistes, signalent dans l'après-mort un désir, propre à la postmodernité, d'évacuer sous un mode accéléré la mort et le deuil, de trop fortes expositions de la douleur et l'implication émotive des sujets dans les échanges interpersonnels. La vision de la mort et du deuil, non plus insérés dans un système symbolique visant le partage de la peine, mais reclus dans l'espace intime de tout un chacun¹³³, modélise les usages langagiers qui leur sont liés. Les formulations stéréotypées utilisées au moment du décès de quelqu'un s'inscrivent dans un processus de rupture du sujet endeuillé à l'égard des autres en même temps qu'elles illustrent, tout comme le déclin des rites funéraires, un besoin d'évacuer le contact avec la mort et la violence qui la caractérise dans un monde régi par l'urgence et une logique du temps à rentabiliser. Dans l'expression de la mort, le stéréotype représente un élément « rentable » et efficace.

Les rites funéraires et les formulations stéréotypées utilisées dans les échanges concernant la mort remplissent une fonction similaire : ils visent, d'une manière semblable au sacré tel que René Girard le définit¹³⁴, à contenir et à éliminer la violence. La mort, source de trouble et de dérangement émotionnel, contient une menace et l'angoisse qu'elle porte, qu'a décrite Heidegger, se doit d'être maîtrisée. En empruntant la formulation stéréotypée, le sujet parlant détourne ainsi vers une forme codifiée et gelée une émotion perçue comme dangereuse pour autrui et pour lui-même. Le stéréotype agit à titre de béquille langagière dans l'expérience de la mort, dans les interactions entre les personnes et l'expression de notre

¹³² Luc Bussièrès, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *loc. cit.*, p. 135.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972.

propre rapport à elle. Les formules toutes faites, « mes condoléances » et « mes sympathies », relèvent d'automatismes signant un désinvestissement du sujet dans sa communication avec autrui. Ces formules performatives, contenant en elles-mêmes leur intention et leur implication, lui permettent de communiquer un sentiment attendu socialement tout en maintenant une distance face à la situation à laquelle il est confronté. D'emblée, elles l'inscrivent dans l'ordre du *politically correct* et limitent les bévues, malaises et maladresses. Dire « mes condoléances » signifie, par une sorte de pacte tacite, la distance par rapport à l'expérience d'autrui. La formulation clichée, qui répond pourtant à de bonnes intentions dans ce contexte, joue le rôle de la lettre de rupture entre les sujets parlants.

Dans ce type d'échanges langagiers, le retrait du sujet face à autrui révèle sa peur, son inconfort et la pudeur de partager sa vulnérabilité. Dévoilée, celle-ci signifierait une ouverture au danger de sa propre perte. Le stéréotype comble ainsi sur le mode langagier la déstabilisation du vide et du silence, sorte de préfiguration de la mort. Se comprend dans cette optique la nécessité de qualifier la mort à tout prix, de la classer, de la maîtriser et ainsi de la normaliser. À force d'étiquettes, un processus de distanciation se met en place entre le sujet et la mort, dont la matérialité demeure fuyante. La formulation figée est évidée de son sens, qui passe au second plan : celui de son effet. Installant une forme de rétraction sémantique comme le note Theodor W. Adorno, les stéréotypes

semblent garantir, tandis qu'on les a en bouche, qu'on ne fait pas ce que pourtant on fait : on bête avec la foule, alors qu'on croit avoir accompli soi-même l'exploit en tant qu'homme dont la liberté échappe à toute méprise. Les manières formelles de l'autonomie remplacent le contenu de celle-ci¹³⁵.

¹³⁵ Theodor W. Adorno, *Jargon de l'authenticité*, Paris, Payot, 1989 [1964], p. 52.

Ils participent donc à l'évacuation du signifié au profit du signifiant, dénaturant le mot en tant que signe. Illusoires, ils confortent le sujet parlant dans sa prise de parole. Par le stéréotype, figure connue dans une situation déstabilisante, il insère sa prise de parole dans un ordre préfiguré alors qu'il se trouve dans un moment d'angoisse et de trouble. Le réinvestissement du stéréotype garantit la communication de deux individus par le biais d'une expression partagée. Favorisant la communication, il la vide simultanément de toute signification.

Dans l'expérience de la maladie et de la mort et les actes langagiers qui l'entourent, les facettes du stéréotype illustrent son ambiguïté. En même temps qu'il vise à combler le silence, il ne se résume qu'à ce dernier : opacité, absence de signification, évidence de la sensibilité, non-dit. Il empêche que ne se révèle une part inconnue et menaçante pouvant ébranler les sujets. Dans cette linéarité discursive à laquelle il participe, exprimer pleinement notre sentiment et notre réaction face à la mort relève d'une transgression¹³⁶ dont nous observerons les motifs au cours de nos analyses littéraires. Sur le plan du langage, le stéréotype entrave donc la représentation et la mise en discours du sujet anticipant sa mort en lui offrant la possibilité, voire l'obligation, par sa nature omniprésente, de formuler ce qui lui vient aux lèvres, à savoir le pré orchestré et le recyclé. La langue se révèle alors, bien plus qu'un outil, un obstacle à la transmission de son expérience et à l'interprétation de celle-ci. Pour y parvenir, il lui faut se défaire de l'ordre programmé d'avance du stéréotype et se

¹³⁶ Donnant à voir le caractère subversif, empreint de violence et d'émotions d'œuvres artistiques liées à la culture du sida au début de l'épidémie, Catherine Mavrikakis se souvient que « [d]ans beaucoup d'enterrements de l'époque, il y avait quelque chose de la prise de parole polie, de la volonté de faire de la mort quelque chose d'approprié, de doux, comme cela fut représenté dans des films comme *Long Time Companion* ou encore *Philadelphia*. Or [Diamanda] Galas ou [David] Wojnarowicz ne nous laissaient pas nous abandonner à des deuils convenus. » (« *De profundis...* », *Spirale*, n° 233, 2010, p. 21) Les œuvres de ces derniers s'avèrent ainsi transgressives dans la mesure où elles libèrent une violence et une douleur qu'ils ne peuvent masquer.

dégager du désir de reconnaissance à la base de l'utilisation des formes discursives lui étant liées.

1.2.4. À la jonction du somatique et du social. Le corps stéréotypé de *Madame Bovary*¹³⁷

Le stéréotype et les unités d'emprunt qui le réactivent dans le discours et le texte littéraire agissent à titre de points de jonction entre le sujet locuteur, la langue et sa société d'appartenance. Les formulations stéréotypées se perçoivent comme un tissu à travers lequel se réfléchissent les rapports entre ces trois instances en interaction. Certes, si elles se reproduisent d'œuvres en œuvres et de siècle en siècle, leur intégration dans le texte par un auteur indique en elle-même la relation de ce dernier avec les normes et le milieu lui étant contemporains et avec l'idéologie escamotée par le mécanisme stéréotypal. En effet, le sujet parlant inscrit l'acte langagier chapeauté par le stéréotype dans un contexte donné, dont la connaissance des déterminations sociales, culturelles et idéologiques s'avère nécessaire. Symptôme d'un contexte précis, d'une vision du monde, d'un rapport à la norme et à la langue, le stéréotype donne le pouls d'une société en ce qui a trait aux principaux discours véhiculés en son sein. Aussi est-il possible, à travers le repérage et l'interprétation d'une formulation stéréotypée dans une œuvre littéraire, de saisir la conception du corps propre à une communauté ainsi que la relation qu'entretient l'auteur avec le système normé social et langagier.

Dans cette optique, la lecture de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert permet de relever certains stéréotypes pesant sur le corps de la femme au XIX^e siècle. Les descriptions physiques de « la femme du médecin » exposent rapidement la candeur et la retenue

¹³⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1857].

caractéristiques des normes féminines de l'époque : les allusions à son teint blanc, son tempérament sentimental, son regard perçant, son charme, son calme, sa douceur et sa réserve, abondent. Maints passages esquissent un corps en attente, empêtré dans la chair de toutes les femmes, se perdant confusément dans la masse de celles-ci, englué dans le conformisme¹³⁸ et rappelant le sujet figé d'un tableau par ses poses pensives et mystérieuses¹³⁹. Le corps d'Emma, qui ne trouve plénitude et bonheur ni dans le mariage ni dans la maternité, c'est-à-dire dans son destin imposé de femme¹⁴⁰, se révolte même à la suite de l'union avec Charles, censée précisément la combler. Ce sont toutefois les rêves des Autres et les idées reçues qui la maintiennent dans une éternelle insatisfaction. Son corps, en même temps qu'il suffoque sous les attentes féminines, se nourrit avidement de discours stéréotypés. Ces derniers la moulent et façonnent ses désirs. En sont représentatifs les élans amoureux que lui promulgue son amant Rodolphe, maniant à souhait les sujets susceptibles de charmer les dames, parlant « rêves, pressentiments, magnétisme¹⁴¹ », des sujets destinés à courtiser et à « faire des femmes¹⁴² » comme le précise Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*¹⁴³.

Le poids des stéréotypes et des attentes, que montrent de nombreux passages descriptifs du roman, mènera en fait Emma Bovary au suicide. Les sentiments d'étouffement et de suffocation, récurrents tout au long du roman et gagnant en intensité au fil des pages, se

¹³⁸ Les deux passages suivants exemplifient cette idée : « elle se sentait au cœur de cette lâche docilité qui est, pour bien des femmes, comme le châtement tout à la fois et la rançon de l'adultère » (*Ibid.*, p. 328) et « Emma ressemblait à toutes les maîtresses » (*Ibid.*, p. 265).

¹³⁹ La vision d'Emma, donnée ici du point de vue de Léon, en offre un exemple : « Il savourait pour la première fois l'inexprimable délicatesse des élégances féminines. Jamais il n'avait rencontré cette grâce de langage, cette réserve du vêtement, ces poses de colombes assoupie. Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe. D'ailleurs, n'était-ce pas *une femme du monde*, et une femme mariée ! une vraie maîtresse enfin. » (*Ibid.*, p. 350).

¹⁴⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, 2 tomes, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949.

¹⁴¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁴² Gustave Flaubert, « Notes », *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 493.

¹⁴³ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Conard, 1913.

résorberont en une forme de libération à l'égard des normes concernant les femmes à cette époque. Par le suicide, – rappelons-nous ici la vision libératrice de la mort chez Heidegger –, le corps se dégage du « devoir être », mais aussi du « pouvoir être » à la base des désirs continuellement inassouvis d'Emma Bovary. En se dirigeant vers sa mort, cette dernière atteint une forme d'authenticité en s'affranchissant des attentes sociales et de celles qu'elle cultivait continuellement, guidée par les fantasmes des romans de sa jeunesse. Or, simultanément, l'issue qu'elle choisit signifie une plongée définitive dans la fuite romantique, l'appel irrésistible de l'ailleurs et la soif paradoxale de la fatalité et des tourments, des stéréotypes qu'elle avait absorbés – absorption semblable à celle de l'arsenic fatal – au fil de ses lectures.

1.2.5. Construction ou piège de lecture ?

Le stéréotype et ses « unités d'emprunt », intégrés par l'auteur de façon consciente ou non, sont par la suite réactivés par le lecteur dans son déchiffrage du texte. Ce processus mène à penser que le stéréotype « n'existe pas en soi ; il ne constitue ni un objet palpable ni une entité concrète : il est une construction de lecture¹⁴⁴ ». Dans cette perspective, il ne diffère pas de tout autre élément linguistique ou stylistique qui nécessite sa reconstitution par le lecteur. Mais s'il consiste en une construction de lecture, il appelle en revanche un déconditionnement de celle-ci en tant qu'activité passive.

Sans lecteur, le stéréotype sommeille au fond du texte. C'est donc lui qui fournit et reconstitue le sens et la portée idéologique contenus dans le stéréotype. La création de ce dernier s'avère le fruit d'une collaboration entre l'auteur, intégrant dans la formulation un

¹⁴⁴ Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 73.

sens précis, et le lecteur, reformant ce sens à partir de ses connaissances. Ce partage nécessaire et cette communication entre ces deux instances (auteur et lecteur) occupe une place centrale dans la pensée d'Umberto Eco. En soutenant dans *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*¹⁴⁵ que l'auteur inscrit stratégiquement et prévoit les modes de déchiffrement de son œuvre dans celle-ci, Eco conçoit la réactivation du texte littéraire par le lectorat comme le résultat d'une « coopération interprétative ». C'est-à-dire que le lecteur, guidé par des pistes inscrites dans l'œuvre par l'auteur, interprète dans un mouvement de participation le texte, celui-ci relevant d'un

artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif [...] il faut avant tout représenter un texte comme un système de nœuds ou de "joints" et indiquer où – à quels nœuds – la coopération du Lecteur Modèle est attendue et simulée¹⁴⁶.

La lecture consiste ainsi pour Eco en un amalgame d'aptitudes linguistiques et grammaticales, à partir desquelles le lecteur déchiffre la succession des signes disposés devant lui, et d'aptitudes sémantiques grâce auxquelles il forge un sens sur ce qu'il lit. La formulation stéréotypée représente un « nœud » indiquant à ce moment dans le processus de lecture une nécessaire coopération du lecteur et de l'auteur. Elle fonctionne à la manière d'un pont entre les instances auctoriale et lectorale, cette dernière percevant dans son parcours un élément, sorte de brèche tendue de l'une à l'autre, dont elle doit recréer le sens. En effet, elle transmet un indice fort important au lecteur : en même temps qu'elle signale une idée, elle rappelle automatiquement tout un héritage culturel, puisqu'associée à l'habitude et à la récurrence. À ce titre, dans la mesure où elle se donne pour transparente et véridique, elle maintient le lecteur dans une certaine passivité. De là la nature complexe du stéréotype

¹⁴⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985. Amossy et Herschberg-Pierrot se réfèrent aussi à ce concept d'Eco lorsqu'elles définissent le stéréotype comme une construction de lecture.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 87. Nous définirons plus loin le Lecteur Modèle auquel Eco fait référence.

comme nœud de coopération textuelle. Il constitue en fait un piège pour le lecteur, qui suppléera à sa propre interprétation le bagage et le poids que contient en lui-même un élément stéréotypal. Au lieu de prolonger son interprétation personnelle, il se fiera à la signification établie de l'expression usée. De cette façon, le stéréotype et ses formulations participent à la « fermeture » d'un texte, suivant la distinction qu'Eco élabore entre textes « ouverts » et « textes fermés ». Si les premiers « requièrent le maximum d'intrusion, pas uniquement au niveau de la fabula », les écrits fermés, qu'Eco qualifie de répressifs, « feignent de réclamer notre coopération mais, sournoisement, ils continuent à penser ce qu'ils veulent¹⁴⁷. » Cette fermeture du texte concerne également un refus de l'auteur qui, en intégrant la formulation stéréotypée, se décharge personnellement du souci de *dire* par lui-même le phénomène. Ce faisant, il signale sa propre fermeture face à une coopération avec le lecteur, de l'ordre du partage et de la communication. Le « nœud » signifiant l'intervention à ce moment de la coopération du lecteur, lorsqu'il s'agit de la formulation stéréotypée, exprime donc d'abord le refus de l'auteur d'aller plus loin dans sa propre élaboration du message.

Le repérage et la compréhension du stéréotype et des unités d'emprunt sont tributaires des connaissances du lecteur, soit du bagage et d'une encyclopédie formés de ses compétences linguistiques, personnelles, idéologiques et intertextuelles¹⁴⁸. Afin de prévoir le parcours et l'interprétation de son texte et pour que le sens de celui-ci parvienne à sa réactualisation, l'auteur se forge sur un « Lecteur Modèle¹⁴⁹ » qui comblera des interstices

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 290.

¹⁴⁸ Ruth Amosy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁹ Eco le définit ainsi : « [U]n auteur doit se référer à une série de compétences [...] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. » (*Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 71).

dans le texte en vue de leur achèvement. Il lui fournit certains indices et anticipe les stratégies de leur déchiffrement. Les connaissances du Lecteur Modèle apparaissent également nécessaires à celui qui se confronte à des textes métatopiques comme ceux que nous étudierons. Le lecteur découvrant une œuvre déjouant le stéréotype doit, lorsqu'il perçoit une formulation de ce type, saisir le processus de subversion à l'œuvre dans le texte. Précisons que l'œuvre dite métatopique tend à exposer dans son processus génératif des conditions de lisibilité appelant l'ouverture à l'interprétation du lecteur (ironie, humour noir, double sens, images choquantes, etc.).

Les œuvres littéraires que nous observerons s'approchent ainsi de l'ouverture textuelle définie par Eco et laissent suffisamment d'espace et de non-dit pour que le lecteur insère sa propre interprétation dans sa lecture. Sans cette coopération active, le sens du texte ne peut demeurer que partiel, ou encore, il tombe injustement dans l'incompréhension. Ainsi, nous verrons que la thématique de la contamination chez Érik Rémès ne peut se comprendre littéralement comme le seul enjeu d'une transmission du sida entre les partenaires sexuels. Le Lecteur Modèle esquissé par l'auteur doit en fait entamer une réflexion sur une critique de la société individualisant les corps et réduisant à l'excès leur contact à travers la contamination. L'interprétation de la figure du double, chez Guy Hocquenghem, éclaire la division des sexes et des âges dans la conception sociale des corps. Enfin, l'hôpital psychiatrique, que décrit Valérie Valère, signale, au-delà du lieu physique qu'il manifeste, une duplication du système coercitif que subit le corps et qui mène d'une certaine façon la narratrice à l'anorexie.

Dans les représentations littéraires, le corps cristallise les conceptions sociales d'un contexte donné. Même si elles surviennent dans des œuvres à forte teneur biographique, elles

ne peuvent être abordées en dehors d'une mise en relation avec le grand discours social au sein duquel elles émergent. Par « discours social », Marc Angenot entend

tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et s'argumente, si l'on pose que *narrer* et *argumenter* sont les deux grands modes de mise en discours. Ou plutôt, appelons "discours social" non pas ce *tout* empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opposable – et assurent la division du travail discursif. Il s'agit alors de faire apparaître un système régulateur global dont la nature n'est pas donnée d'emblée à l'observation, des règles de production et de circulation, autant qu'un tableau de produits¹⁵⁰.

Cette définition, dont la seconde partie rappelle les procédures de contrôle des discours définies par Foucault, amène à relier la figure du corps aux actes langagiers se déployant dans la société au même moment. Elle est travaillée de l'intérieur, façonnée et conditionnée par les règles qui régissent, normalisent et homogénéisent ce grand tissu parlant du corps. Le sida et l'anorexie constituent des maux sociaux dont la structure et la représentation, sur le plan littéraire, interagissent de manière importante avec leur contexte d'émergence. Celui-ci illustre en effet un changement social important en ce qui a trait aux conceptions du corps au tournant de la décennie 1980. Afin de comprendre les rapports entre « discours social » et représentation du corps, la méthode analytique proposée par la sociologie de la littérature sera intégrée à notre étude.

1.3. Pour une approche sociologique du roman. Balises théoriques et conceptuelles de la sociologie de la littérature employée

En tant que le « [l]ieu de rencontre du biologique, du symbolique et du politique, [...] [et] l'enjeu d'une appropriation collective¹⁵¹ », le corps occupe une place fondamentale dans

¹⁵⁰ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 13-14. Dans le cadre de cette thèse, l'emploi de l'expression « discours social » renverra à ce concept d'Angenot.

¹⁵¹ Céline Lafontaine, *Le corps-marché*, op. cit., p. 17.

la représentation littéraire. Surface d'inscription et de communication de ce qui se déroule dans le monde, il donne à voir les mutations du réel telles qu'intériorisées par l'Homme. En raison des enjeux leur étant liés (sexualité, corps, rapport aux normes sociales, mort), les figures du corps *extrême* relèvent de « constructions sociales » indissociables d'un contexte d'émergence dont elles traduisent et décrivent les incohérences, limites, impasses et excès.

Les travaux d'une sociologie de la littérature se concentrant particulièrement sur les déterminations sociales de la production de l'œuvre et ses enjeux permettent d'envisager avec justesse les médiations entre les figures du corps qui nous intéressent et leur contexte d'apparition¹⁵². Dans l'historique qu'ils dressent des recherches en sociologie de la littérature, de ses origines à la venue de la sociocritique, Régine Robin et Marc Angenot¹⁵³ en définissent l'objet d'étude comme une « théoris[ation] [de] la relation entre le texte littéraire et le social » qui procède par une « recherche de l'ensemble des déterminations et médiations qui rendraient compte non seulement de la production littéraire, de la réception, des fonctions sociales qu'elle remplirait, mais qui rendraient raison encore et du même mouvement de la spécificité de ces textes¹⁵⁴. » À partir de leur parcours historique de la sociologie de la littérature se distinguent les principaux moments de cette approche du texte. Robin et Angenot perçoivent d'abord dans le romantisme allemand et le socialisme romantique les débuts d'une étude des relations entre la parole artistique et sa société d'émergence et de l'intégration dans l'œuvre du moment de sa production. Par la suite, le mouvement socialiste, principalement de 1848 à 1930, envisageant le texte littéraire comme un fait social, attribue à

¹⁵² La présente recherche laisse de côté l'objet d'étude que constitue l'analyse des conditions du marché développée par la sociologie de l'institution littéraire, à laquelle ont entre autres contribué Robert Escarpit et Pierre Bourdieu.

¹⁵³ Marc Angenot et Régine Robin, « La sociologie de la littérature : un historique », *Discours social* [en ligne], Nouvelle série, vol. IX, 2002 [1991], page consultée le 26 février 2015, <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/Cahier-sociologie-de-la-litt%C3%A9rature-r%C3%A9gine-robin-et-marc-angenot.pdf>.

¹⁵⁴ *Ibid.*

la contextualisation de l'œuvre la possibilité d'analyser celle-ci sur une base rationnelle, sur les plans social et historique. La vision socialiste induit dans la production littéraire un impératif mimétique contraignant et limitatif : les œuvres qu'elle observe doivent représenter le plus fidèlement possible la réalité de leur époque, illustrer ses changements sociaux, remplir une fonction sociale et se soumettre aux impératifs normatifs de la littérature canonique¹⁵⁵. Comme le rappellent Robin et Angenot, les travaux en sociologie de la littérature s'intéressent ensuite aux médiations entre le texte et les conditions spécifiques de la production artistique et sociale, soit à ce qui conditionne les goûts d'une époque. Vers 1970¹⁵⁶, plusieurs théoriciens affiliés à cette approche se penchent sur les corrélations entre le social et le littéraire et leurs éléments structurels communs. Associés à cet horizon de recherche les travaux d'Erich Auerbach, Michael Bakhtine et Lucien Goldmann, dont les méthodes d'analyse et concepts seront invités à notre étude. Voyons comment ces derniers perçoivent les relations entre littérature et social ainsi que la forme romanesque, à laquelle s'associe la majeure partie des œuvres retenues pour notre étude.

Dans son ouvrage précédemment cité sur l'évolution de la *mimésis*¹⁵⁷, Auerbach a forgé son analyse du concept de représentation du réel dans la littérature sur le cheminement de la conception de l'Homme et de son rapport avec la société. Relevant et analysant diverses analogies sur les plans de la structure et du contenu entre le roman et les conditions socio-culturelles de son milieu, Auerbach perçoit la forme romanesque et sa capacité à représenter le réel comme le corrélatif direct de sa société d'appartenance. Forme ample et souple pouvant intégrer des éléments multiples, elle se révèle propice au déploiement d'une

¹⁵⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 34-44.

¹⁵⁶ Autre point tournant de cette approche théorique, la sociologie de l'institution littéraire fait son apparition vers 1950, comme le notent Angenot et Robin.

¹⁵⁷ Erich Auerbach, *Mimésis*, op. cit.

représentation sérieuse de la réalité¹⁵⁸. Le processus d'individualisation de l'Homme au sein de la société, de même que la reconnaissance de ses tourments personnels, a engendré une représentation de plus en plus intime, où l'action extérieure passait au second plan au profit d'événements liés à l'intériorité du personnage romanesque¹⁵⁹.

Dans le même ordre d'idées, Mikhaïl Bakhtine dote le roman d'une facette dont la prédominance est sociale, car il intègre et dévoile la multitude de consciences s'élevant sur un sujet dans une société donnée. À travers les concepts de dialogisme et de polyphonie¹⁶⁰, il analyse la multitude de points de vue entrant en interaction et en dialogue sur le plan stylistique chez l'écrivain russe Fédor Dostoïevski. En illustrant ce bouillon dynamique de pensées mais surtout en ne les traduisant pas à travers sa propre idéologie, Dostoïevski donne à entendre le réseau de contradictions des idées lui étant contemporaines. Car il contient les voix du passé, du présent et de l'avenir, il esquisse les idées naissantes et révolutionnaires ainsi que le devenir historique de son époque¹⁶¹. Son œuvre romanesque découle d'un long processus d'écoute à l'égard de sa société, dont il traduit différents points de vue avec lesquels interagit sa propre voix. En outre, l'écriture romanesque relève pour Bakhtine d'une « forme proprement compositionnelle de l'organisation des masses verbales. C'est par elle que se réalise dans un objet esthétique, la forme architectonique du "couronnement" littéraire d'un événement historique ou social¹⁶² ». Ainsi compris, s'il forme une autonomie, le roman

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 487.

¹⁵⁹ À titre d'exemple de cette lecture conjointe qu'Auerbach développe entre le réel « représenté », le réel effectif et le rapport entre ces derniers et l'Homme, nous reproduisons ce passage portant sur l'œuvre de Virginia Woolf : « Les caractéristiques du roman réaliste de la période de l'entre-deux-guerres que nous venons de relever – représentation pluripersonnelle de la conscience, stratification des temps, désintégration de la continuité des événements extérieurs, changement du point de vue du narrateur, tout cela intimement lié et difficilement séparable – révèlent, nous semble-t-il, un certain nombre de visées, de tendances, d'aspirations, aussi bien chez les écrivains que dans le public. » (*Ibid.*, p. 541).

¹⁶⁰ Voir Mikhaïl Bakhtine, « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire », *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 [1963], p. 31-81.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 35.

interagit directement avec le contexte social où il apparaît, reproduisant en son sein les préoccupations et enjeux principaux de celui-ci et instaurant historiquement leur signification. En intégrant la multitude de niveaux langagiers et les diverses idéologies d'une époque, le créateur d'une œuvre polyphonique fait revivre et transforme, au contact de l'idée d'autrui, certaines formes de pensée. Le roman, cet hybride « *système de fusion des langages, littérairement organisé* » dont le but est « d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage¹⁶³ » se développe en interrelation avec la panoplie d'actes d'énonciation dans le social, amenant avec eux le fond idéologique qui les sous-tend. Ainsi se conçoit la fonction créatrice sociale du roman évoquée par Jauss¹⁶⁴.

Qu'arrive-t-il lorsqu'une lecture, à l'opposé des démarches d'Auerbach et Bakhtine, s'astreint d'un dialogue entre œuvre, langage et contexte social et observe par exemple le corps dans une perspective décalée ? En se penchant sur l'œuvre de Rabelais, Bakhtine relie les éléments stylistiques principaux de celle-ci, incomprise en raison d'un décalage interprétatif et d'une décontextualisation par rapport au moment de son écriture, aux formes comiques médiévales populaires à leur base¹⁶⁵. Ce faisant, il engage une meilleure compréhension du corps grotesque, lu en regard de la conception médiévale du corps (bas matériel et corporel, bicorporalité, inachèvement, ouverture, universalité, symbiose avec le cosmos) et des formes culturelles lui ayant donné naissance (jurons, diableries, auteurs anciens, histoires de géants). Bakhtine transpose également sur le plan stylistique l'influence de la figure culturelle du carnaval et de la vision du monde qui la caractérise, se résorbant

¹⁶³ *Ibid.*, p. 178.

¹⁶⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1965].

chez Rabelais en un phénomène de carnavalisation de l'écriture¹⁶⁶ : mélange de registres, déformations linguistiques, images comiques, mode structurel lié à la permutation du monde médiéval.

Dégageant des concepts centraux pour notre analyse, Georg Lukàcs relie le roman à un stade de maturité et à une capacité accrue de représenter son époque¹⁶⁷. L'incohérence sociale en constitue la matière première, le roman relatant la fracture qui se produit entre l'individu et la société. Pris dans un monde de conventions, de normes, de conformisme et d'inauthenticité où les valeurs périssent, l'individu éprouve le sentiment d'une perte de repères. Son impression de solitude et de déconnexion à l'endroit des valeurs l'entourant, de son âme et de ses propres valeurs désormais inaccessibles, l'amène à une rupture entre son monde intérieur (qui il est vraiment) et le monde extérieur. Le roman narre donc la quête d'un héros, déboussolé devant l'inadéquation qu'il ressent à l'égard du monde, de lui-même et de valeurs désuètes qu'il recherche avidement. Dans cet univers dont les bases s'effritent, il entame une quête de connaissance de soi, impossible et inachevable. La forme romanesque ritualise et met en discours ce continuel inachèvement de sa quête, une entreprise insurmontable tout comme celle de l'auteur. Elle centralise ainsi le processus inachevé de fracture entre l'individu et la société et la quête déployée afin de concilier ces deux mondes.

Au roman éducatif, la dernière des formes littéraires de sa typologie¹⁶⁸, Lukàcs associe un renoncement conscient de l'individu, réunissant la passivité du registre romantique et l'action du roman d'aventures. L'ironie, qu'il décrit comme la prise de

¹⁶⁶ Bakhtine décrit ainsi cette écriture carnavalisée : « C'est une sorte de carnavalisation du langage qui l'affranchit du sérieux maussade et unilatéral de la conception officielle, ainsi que des vérités courantes et des points de vue ordinaires. Ce carnaval verbal libère la conscience humaine des entraves séculaires de la conception médiévale, en préparant un nouveau sérieux lucide. » (*Ibid.*, p. 422).

¹⁶⁷ Georg Lukàcs, *La théorie du roman*, *op. cit.*

¹⁶⁸ Cette typologie contient l'idéalisme abstrait, le roman psychologique et le roman éducatif.

conscience de la nature chimérique de la quête du héros¹⁶⁹, est exacerbée dans les œuvres que nous étudierons. Plus précisément, la perspective qu'elles offrent en racontant l'expérience de la maladie et l'anticipation de la mort engage un dépassement de la vision ironique du monde. Elles s'approchent en effet de l'achèvement et du dépassement de l'univers romanesque que Lukàcs perçoit comme impossibles. En décrivant le détachement du sujet dont la mort arrive et son élan vers sa complétude, Heidegger a dégagé la possibilité d'une forme de réconciliation entre l'individu et le monde. Dans cette perspective, les œuvres littéraires que nous analyserons disent en quelque sorte le triomphe du sujet sur sa situation mortelle. Elles s'accordent donc davantage à l'hypothèse que développe René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*¹⁷⁰, selon laquelle l'auteur et le héros de roman ont la possibilité d'outrepasser leur condition et la « justification romanesque » :

Plus ou moins subrepticement, plus ou moins ouvertement, il franchit la barrière entre le *Moi* et l'*Autre*. C'est ce franchissement mémorable [...] qui est enregistré dans le roman lui-même sous forme d'une réconciliation entre le héros et le monde au moment de la mort. C'est dans la conclusion et la conclusion seule que le héros parle au nom du romancier. Et ce héros mourant renie toujours son existence passée. La réconciliation romanesque a un double sens esthétique et éthique. Le héros-romancier conquiert la troisième dimension romanesque parce qu'il dépasse le désir métaphysique et parce qu'il découvre un *Semblable* dans ce médiateur qui le fascinait. La réconciliation romanesque permet entre l'*Autre* et le *Moi*, entre l'observation et l'introspection une synthèse impossible à la révolte romantique. Elle permet au romancier de *tourner autour de ses personnages* et de leur donner, avec la troisième dimension, la liberté véritable et le mouvement¹⁷¹.

Réconciliation ou déprise, l'attitude du héros au moment de sa mort évoque certainement une remise en question des valeurs qu'il percevait jadis comme des certitudes. Le processus du

¹⁶⁹ Dans son introduction à la pensée de Lukàcs, Lucien Goldmann explique : « La forme romanesque implique ainsi ce que Lukàcs appelle l'ironie de l'auteur par rapport à son œuvre, ironie qui résulte du fait que cet auteur connaît à la fois le caractère démoniaque et vain de la recherche du héros, le caractère conventionnel du monde où elle se déroule, l'insuffisance de la conversion finale et enfin l'aspect conceptuel des valeurs telles qu'elles existent dans sa propre conscience. » (« Introduction aux premiers écrits de Georg Lukàcs », *Pour une sociologie du roman*, *op. cit.*, p. 175).

¹⁷⁰ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1961.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 171.

phénomène parallèle de déconstruction corporelle et de reconstruction de soi exposé dans le roman tend à favoriser l'hypothèse de Girard, que nous suivrons en cours d'analyse.

Goldmann rappelle les analogies entre les travaux de Lukàcs et de Girard en ce qui a trait à la quête du personnage romanesque, qu'il qualifie de « héros problématique¹⁷² ». Celui-ci, aliéné, voyant ses désirs continuellement confrontés à leur impossible assouvissement et rivalisés avec les autres, ressent un sentiment de déconnexion et de dualité intérieure. Se rattachant à l'hypothèse de l'impossible dépassement de Lukàcs, Goldmann perçoit le roman comme une forme double amalgamant chronique sociale et biographie, qui, sur le plan du contenu et de la structure, se développe de façon homologue à l'évolution sociale du XX^e siècle. Il relie aux thèmes, structures et conceptions des éléments romanesques l'évolution des structures économiques au XX^e siècle : capitalisme, individualisme et passage des valeurs d'usage aux valeurs d'échange. Comme le montre sa lecture du nouveau-roman, le roman réagit à la société individualiste soumise aux exigences de la production du marché. À partir de la démarche de Goldmann se conçoivent les mutations romanesques du registre de l'extrême contemporain comme des forces réagissant au phénomène de surconsommation et de chosification de l'individu dans une société individualiste, capitaliste et axée sur la rentabilité du temps, de l'espace et de l'argent. Il sera donc intéressant d'explorer les pistes sur lesquelles nous lance la pensée de Goldmann. À la lumière des travaux de ce dernier se comprendra mieux, par exemple, le phénomène de la contamination du sida chez Érik Rémès, laquelle sous-tend une réflexion sur l'accumulation des corps dans une sexualité mobilisée par une logique du « toujours plus ». La forme elliptique et fragmentaire, composée d'une succession de propositions, présente notamment dans l'œuvre de Nelly Arcan, s'insère également dans ce climat. Arcan critique

¹⁷² Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, op. cit., p. 17.

l'exacerbation du souci corporel devant la consommation et la chosification du corps féminin dans nos sociétés occidentales.

Si chaque roman relève d'un univers autonome, peut-on cerner une tendance dans le régime de l'extrême contemporain au sein des valeurs intérieures des personnages ? Avec quelles valeurs sociales entrent-elles en contradiction ? Quelles balises socio-culturelles guident la quête des héros romanesques ? Les perspectives que proposent les sociologies du corps et du risque s'avèrent à ce sujet fort intéressantes pour comprendre la logique sous-tendant les rapports entre le personnage romanesque et son corps dans les textes que nous explorerons.

1.3.1. La sociologie et les enjeux du risque, de la mort et du corps

Les figures du corps atteint du sida et de l'anorexie découlent d'une évolution parallèle de la représentation du réel et du corps dans le régime littéraire et de la montée de l'individualisme. De cette manière, « le corps de la modernité [...] résulte du recul des traditions populaires et de l'avènement de l'individualisme occidental [...] [et] il traduit la clôture du sujet sur lui-même¹⁷³ ». Ce phénomène de renfermement sur soi motive les rapports d'altérité, l'autoperception, la vision du monde des sujets contemporains et, comme nous le verrons notamment chez Olivia Tapiero, des comportements autodestructeurs de violence retournée contre soi comme l'anorexie.

L'apparition de ces deux manifestations du corps dans la littérature coïncide avec un développement accru des conduites à risque, en ce qui a trait au rapport entre l'individu, son corps et sa vision du monde. Au tournant des années 1980, alors que s'affirme avec force un

¹⁷³ David Le Breton, *Sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992, p. 35.

discours sécuritaire, le risque revêt un nouveau visage. Dans une société mobilisée par des impératifs de sécurité et de contrôle, où le risque est maintenu à distance par une panoplie de règles, de lois et de prescriptions, émergent des pratiques sollicitant volontairement la mise à l'épreuve de soi, dans les domaines artistique, sportif et sexuel¹⁷⁴. D'un côté, le risque, perçu comme un danger, est réduit et minimalisé par un univers sécuritaire. De l'autre, il revêt une force d'attraction importante, valorisée dans la mesure où elle est un gage d'intensité¹⁷⁵. Empreint de paradoxes, le corps constitue à ce moment l'objet d'un souci exacerbé (mise en forme, soins esthétiques, modifications physiques), l'agent d'une exploration personnelle et l'instrument d'une mise à l'épreuve des limites, notamment celle de la mort, par le biais de laquelle l'individu contemporain atteint la signification de son existence et une jouissance suprême. La montée des conduites à risque se pose ainsi en réaction à l'endroit d'un contexte social marqué par la sécurité et l'isolement de l'individu par rapport au collectif, mais aussi par la formation d'un imaginaire axé sur la mort¹⁷⁶. Le Breton met le doigt sur le contrepoint qu'incarne ce phénomène croissant en notant que « [l]'avancée des sciences et des techniques, associées dans les consciences occidentales à la lutte contre le hasard, la précarité et la mort, se renverse en son contraire. Aujourd'hui, elle porte en germe la possibilité d'une destruction radicale de l'homme.¹⁷⁷ » Il se produit donc dans les usages sociaux du corps et les conduites à risques une permutation de l'exclusion de la mort et du risque caractéristique du discours contemporain par une mise à l'épreuve de soi et du corps.

¹⁷⁴ David Le Breton observe ce rapport entre sécurité et risque dans *Sociologie du risque* (Paris, Presses Universitaires de France, 1992).

¹⁷⁵ David Le Breton, *Passions du risque*, Paris, Métailié, 2000 [1991], p. 80.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

Les conduites à risque et les diverses expériences extrêmes du corps peuvent être interprétées comme des systèmes d'opposition à ce que Céline Lafontaine¹⁷⁸ décrit comme l'effacement de la mort à la fois dans la société et dans le destin biologique du corps. L'individu contemporain est en effet tiraillé entre l'irrévocabilité de sa mort prochaine, sa condition d'existence première, et une tendance sociale qui remet continuellement en question cette certitude. La peur de la mort, le désir d'une jeunesse éternelle par une maîtrise et un perfectionnement du corps, lequel est désormais vu comme un « capital biologique¹⁷⁹ » et le lieu d'une marchandisation, sont des conditions de possibilité de la bioéconomie, également apparue dans les années 1970¹⁸⁰, et que Lafontaine définit comme

une nouvelle forme d'appropriation technoscientifique du corps humain et de ses produits (gènes, gamètes, cellules, tissus, organes). [...] [L]es produits du corps humain sont ainsi devenus l'enjeu d'une nouvelle forme d'économie dont on commence à peine à découvrir les contours. Portés par les avancées biomédicales, les nouveaux modes d'appropriation et d'exploitation du corps humain reposent sur l'affirmation d'une culture axée sur le maintien, le prolongement et l'amélioration de "la vie en elle-même".¹⁸¹

Parente du discours sécuritaire monopolisant la sphère sociale, la bioéconomie se forge sur un repoussement constant de la mort par divers moyens biotechnologiques. Elle installe un « nouveau rapport au corps [qui] se caractérise notamment par une fragmentation de l'unité corporelle en parties pouvant être isolées et échangées (organes, tissus, cellules, gènes).¹⁸² » Une fragmentation qui se perçoit aussi dans une concentration sur les parties du corps dans les représentations médiatiques du somatique. Le gros plan, dans l'illustration contemporaine du corps, surpasse en effet considérablement le plan moyen. Dans l'univers de la bioéconomie, la vision du corps, rejetant et cherchant continuellement à corriger la condition mortelle et faisant de cette instance un lieu d'investissement économique et une monnaie

¹⁷⁸ Céline Lafontaine, *La société postmortelle*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁹ Céline Lafontaine, *Le corps-marché*, op. cit., p. 14.

¹⁸⁰ Le terme apparaît en 1971 chez Nicholas Georgescu-Roegen, qui le théorise en 1975 (*Ibid.*, p. 33-34).

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸² *Ibid.*, p. 22.

d'échange convoitée, se réfléchit dans la représentation littéraire qui en est faite. Comme nous le verrons chez Tapiero et Arcan, le corps écrit se voit marqué par une fragmentation et une déconstruction de l'unité corporelle.

Nous avons vu que dans le contexte sociologique précédemment décrit, un nouveau phénomène littéraire également symptomatique de l'individualisme montant apparaît : l'autofiction. Répondant entre autres à un nécessaire recalibrage du rapport au corps et au monde de la part du sujet contemporain, ce genre, d'abord théorisé par Doubrovsky, rassemble sous une même identité l'auteur, le personnage et le narrateur. Vincent Colonna élargit les balises génériques de l'autofiction en insistant sur la « fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue¹⁸³ » présente dans les œuvres de ce courant. Le « roman » devient une catégorie fourre-tout, ce que Jacques Lecarme explique en disant qu'il se forme de « jeux de condensation et de déplacement qui réorganisent le temps de la vie en un temps de la narration, un travail du style qui est aussi un jeu de mots permanent, et qui assure comme la mise en mots de l'expérience vécue¹⁸⁴. » Mêlant ainsi l'autobiographique et le fictionnel, le texte autofictionnel, sorte d'« autobiographie déchaînée¹⁸⁵ », puise dans chacun de ces genres des caractéristiques assurant d'une part la vraisemblance et de ce fait la sympathie du lecteur et, d'autre part, des qualités stylistiques et structurales propres au roman. Ce qui se dégage de la pensée de Doubrovsky, de Lecarme et de Colonna¹⁸⁶ relève d'une exploitation fictionnelle au profit de l'autobiographie, dans laquelle la fiction sert l'exploration d'une expérience personnelle et identitaire. Par l'autofiction, le sujet écrivain, tout en se basant sur ses expériences et son vécu, s'offre ainsi la liberté et a la possibilité de

¹⁸³ Jacques Lecarme (dir.), « L'autofiction, un mauvais genre ? », *Autofictions et Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky et Philippe Lejeune, Paris, Cahiers Ritm, 1993, p. 228.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Voir également Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

se compléter, d'envisager de nouveaux horizons et de reconfigurer son existence par l'intégration d'éléments inventés. En outre, « [l']engagement d'authenticité propre à la démarche autobiographique y est relayé par le désir de lever toute forme de censure afin de mettre au jour, par l'imagination autant que par la remémoration, ce qui relève du non-dit familial ou sexuel.¹⁸⁷ » Le corps, dont sont suivies les altérations, constitue dans le registre autofictionnel une matière sur laquelle se projette une reconstruction identitaire libérée de toute entrave, comme les œuvres de Guibert et Arcan le donnent à voir.

Si, dans le régime littéraire, la conduite à risque est rarement intégrée sous la forme du sport ou de la mise à l'épreuve dans un contexte de résistance à l'effort physique, les enjeux de la maladie et du corps souffrant reprennent les mêmes bases que celles-ci. Dans les expériences du sida et de l'anorexie, la logique inhérente aux conduites à risque et les déterminations de ces pratiques socio-culturelles, dans le cadre des pratiques sexuelles comme nous le verrons chez Rémès ou de la privation alimentaire que nous observerons chez Valère, conditionne et modélise la représentation du corps. Mais à l'expérience extrême liée au risque s'ajoute dans le médium littéraire une réflexion et un processus interprétatif. L'écriture nécessite un travail de réorganisation et de structuration de la pensée dans la mesure où l'individu revit l'expérience et lui attribue un sens. Le corps souffrant écrit possède ainsi une puissante charge évocatrice et la possibilité de matérialiser le sentiment de déchirement identitaire de l'individu, entre autres par le biais de la métaphorisation (Tapiéro). Il devient de ce fait un outil, un support et un objet narratif servant la mise à l'épreuve de soi.

¹⁸⁷ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 624.

Dans son observation des conduites à risque, Patrick Baudry soutient que l'Homme est indissociable du collectif, dont il est le « lieu de passage. Il n'est pas d'individu qui ne participe au "tissage" du lien social. Et c'est peut-être celui qui, "hors de lui", se jette au-devant de la socialité, qui révèle le plus les tensions qui la constituent¹⁸⁸. » Ces tensions sociales que l'individu s'adonnant à l'expérience à risque révèle – chez Baudry, celle-ci est concentrée dans le sport – sont chapeautées par une dimension collective que le sociologue nomme suicidaire¹⁸⁹ et à travers laquelle se lisent les usages sociaux extrêmes du corps. Le concept de suicidaire est véhiculé par la sphère discursive, notamment publicitaire, se développant autour d'une logique posant aujourd'hui le risque comme un facteur d'intensité et de valorisation. Comme l'explique Baudry, l'intégration progressive du cadavre dans les domaines artistiques engendre le développement graduel d'époque en époque d'un processus d'individualisation de la peur de la mort et d'une intériorisation croissante de l'état périssable du corps¹⁹⁰. Par l'exposition de la finalité physiologique du corps, au moyen d'images morbides par exemple, et par la confrontation à celles-ci, il se produit une intériorisation de sa défaillance progressive et de son élan graduel vers la mort. Le corps est alors perçu comme un cadavre en devenir. Ce qui prend la forme d'une angoisse à l'endroit du corps en tant que mortel se résorbe en une série de pratiques qui visent à renverser cette qualité intrinsèque de la chair par son perfectionnement et son renforcement. Les conduites à risque, les épreuves sportives et les entreprises de transformation physique comme le culturisme tendraient ainsi vers un dépassement de la faiblesse naturelle du corps par le développement accru de sa force et une poussée constante de ses limites.

¹⁸⁸ Patrick Baudry, *Le corps extrême*, op. cit., p. 66-67.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

Seul et coupé du monde, intériorisant sa mortalité sur le plan individuel, l'Homme voit aujourd'hui son corps comme une matière à éliminer et à contrôler en tant qu'il est le véhicule de sa propre fin. L'expiration du corps est à repousser par tous les moyens possibles, mais l'irréversibilité de son destin affecte grandement l'individu confronté à

l'aseptisation d'un savoir qui s'abstrait d'une nature corporelle, désignée implicitement comme monstrueuse. Ainsi, l'individu découpé de l'existence sociale, désocialisé, se retrouve seul dans un corps, dans une mauvaise nature dont les marques ne sont plus extériorisables, dont il n'est plus convenable de faire montre ou de parler¹⁹¹.

« Parler » et donner la voix à ce corps confiné dans une défaillance mortelle qu'il faut corriger sera le pari des auteurs dont nous étudierons les œuvres. Au cœur de celles-ci se brise le silence autour de la nature première du corps, sa mortalité, tandis qu'elles dévoilent et suivent le processus de dégradation physique enclenché par la maladie. La logique suicidaire décrite par Baudry s'immisce ainsi dans le régime littéraire sous le mode d'un prolongement et d'un étirement de l'auto-altération corporelle se plaçant au premier plan des œuvres de notre corpus.

À l'aune des travaux de Baudry, le corps actuel ne forme plus « le lieu de déchiffrement des conflits et des tensions où se noue l'aventure collective », mais plutôt « l'espace d'analyse d'un processus mortel. Chacun, enfermé dans son corps, véhicule l'espace de sa finitude propre : non seulement l'espace d'une mort future, pour plus tard, mais celui d'une dégradation sans cesse actualisée¹⁹² » et que réactualise constamment l'écriture. Héros problématique luttant contre le temps qui dégrade son corps¹⁹³ et le bouscule vers la vieillesse, ce stade physique répudié socialement, l'individu contemporain poursuit une immortalité et un renversement de ce qui fonde d'abord sa condition existentielle : sa

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 31.

¹⁹³ Le temps et les conventions figurent chez Lukàcs comme les grands ennemis du personnage romanesque (*Théorie du roman, op.cit.*).

mort. Le texte littéraire accueille et développe le processus de réflexion de cette condition mortelle, mais surtout, il transforme ce rapport à la mort et s'enracine autour de lui. Les figures des corps souffrant de sida et d'anorexie s'accompagnent d'un examen du processus mortel qui passe quant à lui par l'exposition de cet état même. Le récit de la dégradation et de l'altération devient la scène d'une confrontation avec la mort, réelle ou symbolique, que l'aspect morbide du corps annonce. Il vise à illustrer la nature première du corps et à la montrer afin qu'advienne une réappropriation de la chair et ainsi une union avec elle. À la différence des conduites extrêmes décrites par Baudry, les figures du corps *extrême* se forgent sur un désir de montrer ce qui se cache dans le corps et se gardent de contourner sa condition mortelle. En font foi les descriptions de la maigreur extrême, dans les expériences du sida et de l'anorexie écrites. Le squelette y devient le symbole d'une entreprise prenant en porte-à-faux l'évacuation de la mortalité du corps en exposant ses côtes, sa carcasse et son devenir. S'il faut aujourd'hui se protéger en palliant continuellement la vulnérabilité de notre corps, ces auteurs se basent sur une sorte d'apologie de la dégradation de la chair qui appelle ultimement une réconciliation avec soi. Et, par l'œuvre, ils tendent vers une immortalité sinon réelle, du moins virtuelle.

Baudry attribue au culturisme et aux techniques de perfectionnement du corps un objectif d'effacement de la fragilité et de la vulnérabilité de ce dernier, désormais, musclé, parfait et éloigné de son humanité. Ainsi, lorsque sa condition mortelle s'inscrit dans le texte littéraire se produit une perturbation de ce qui s'affirme dans la société comme un « *univers de "régulation", dont il vient scandaleusement dire qu'il se dérègle, qu'il se détraque*¹⁹⁴. » Le corps *extrême* prend à rebours l'impératif de perfectionnement physique actuel, dévoilant une nature sous-jacente à l'image sociale du corps. La mort lente et graduelle vers laquelle il

¹⁹⁴ Patrick Baudry, *Le corps extrême, op. cit.*, p. 110.

se dirige – et qu’il souhaite même, comme l’affirment les narratrices des récits de Valère et Tapiero - et autour de laquelle il gravite dans le texte, est suivie au jour le jour et dans les moindres détails. Elle devient non pas un pôle extrême auquel se frotter pour ressentir l’intensité de la vie, mais une finalité contemplée de manière consciente. L’écriture apparaît de la sorte comme le terrain d’un processus d’interprétation, d’apprivoisement et de confiance de l’individu isolé qui se dirige vers sa mort. La monotonie et le caractère cyclique du récit, notamment celui affilié à l’autofiction, forment les bases structurelles sur lesquelles s’échafaude un corps déjà mort, se dégradant de jour en jour et de page en page, brisant son état réel de solitude par l’acte lectoral qu’il anticipe dans son processus génératif.

La vision du risque et de l’attrait pour le danger dans nos sociétés occidentales décrite par Baudry, pour qui la prédominance du risque s’inscrit en tant que continuité et non en tant que rupture par rapport à l’idéologie dominante, diffère de la conception du sociologue David Le Breton¹⁹⁵. Pour ce dernier, les pratiques à risque revêtent un caractère de refus et de réaction face aux conceptions et usages sociaux du corps dans nos sociétés individualistes. Il associe ces dernières à un climat d’incertitude par rapport au réel et à l’absence des limites de sens pour l’individu contemporain. L’interprétation de Le Breton, en écho aux travaux de Lukàcs, coïncide ainsi davantage au rapport au corps décrit dans la littérature. Pour Le Breton, le contexte d’indétermination sociale et de détachement du collectif dans lequel il évolue lancent l’individu

dans une quête de sens fortement individualisée. Donner une signification et une valeur à son existence est laissé à l’initiative de l’individu. La nécessité intérieure d’une orientation incontestable de son existence amène l’acteur à des actions individuelles de reboutage du symbolique¹⁹⁶.

¹⁹⁵ David Le Breton, *Passions du risque*, op. cit. ; *Sociologie du risque* (Paris, Presses Universitaires de France, 1995) ; *Sociologie du corps* ; *Expériences de la douleur*, op. cit.

¹⁹⁶ David Le Breton, *Passions du risque*, p. 162.

Son isolement par rapport à la société, qui n'est pas sans rappeler ce que Lukàcs décrit comme une rupture ressentie entre les valeurs sociales et celles du personnage romanesque, le pousse vers une quête de sens et de limites qu'il applique dans son sentiment et ses expériences corporels. Le roman de Tapiero en offre un exemple fascinant. À la base des conduites à risque, au sein desquelles se retrouvent les prises de risque sexuel et les troubles du comportement alimentaire, réside ainsi un rapport alternatif au corps aseptisé et vide de sens du quotidien. Ces conduites prennent aussi la forme d'une affirmation de soi et d'une quête identitaire et existentielle dans un monde conformiste et ultra sécuritaire. Elles se placent ainsi sous l'égide de l'extrême, substantif qui renvoie chez Le Breton à

la revendication de la limite, mais au-delà de ce qui est déjà et dont on ne peut raisonnablement se satisfaire un individu en proie à une quête dont il ne sait nommer l'objet, mais qui le projette dans une recherche sans fin. Pousser plus loin, aller au bout de ses forces, rencontrer enfin une butée après avoir dépensé son énergie avec prodigalité, et là, provisoirement ou durablement, prendre ses marques, se sentir exister, contenu. Le paradoxe de l'"extrême" est de se donner comme contenant, de rassembler enfin une identité morcelée¹⁹⁷.

Le corps devient pour l'individu l'agent d'une mise à l'épreuve de limites devant être dépassées pour qu'il s'assure un minimum de repères, alors que ceux qui l'entourent s'effritent. Cette quête, un enjeu majeur des pratiques culturelles à risque, se projette dans les univers littéraires que nous découvrirons sous peu.

1.3.2. Le « risque » et le « suicidaire » : des acteurs de la scène littéraire

Le corps morcelé par la maladie, l'identité morcelée évoquée précédemment par Le Breton, sont récupérés et reconfigurés par le biais du médium littéraire. Les expériences corporelles que donnent à voir les récits de sida et d'anorexie fonctionnent de manière

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 68.

similaire au rapport à la mort et au corps et à la logique guidant les pratiques à risque décrites par Le Breton et Baudry. À rebours de la vision contemporaine de la mort et du corps, elles rétablissent la nature périssable de ce dernier et cristallisent l'ambivalence actuelle du sentiment ressenti à son endroit. Le risque y relève du dévoilement de l'altération de la chair, qui atteint un aspect monstrueux au sens où Baudry emploie ce terme (c.f. p. 73). Les univers livresques que nous explorerons montrent eux aussi ce que Le Breton décrit comme des processus de « reboutage du symbolique », qui passent par l'écriture et la représentation du corps. Face au corps souffrant ou, dans le cas de l'anorexie, à une difficulté d'incarnation physique, le récit tente de colmater l'existence bouleversée des auteurs et de leurs personnages.

Si les travaux de Baudry et Le Breton permettent de concevoir les éléments sociologiques entourant la quête du héros problématique représentée dans le roman, ils ne s'intéressent cependant pas aux conditions de possibilité et aux motifs de l'exposition de l'altération du corps dans le cadre artistique. Pourquoi l'artiste ou l'auteur éprouve-t-il le besoin de se livrer à la représentation de l'expérience qu'il traverse ? La nécessité d'une communication avec autrui, dans le contexte des rapports d'altérité actuels fondés sur le chacun pour soi, apparaît ici nécessaire à investir. À l'exception de quelques commentaires de Le Breton sur les arts visuels¹⁹⁸ se constate ainsi l'absence de questionnement quant au sujet qui, au-delà d'une expérimentation de l'extrême, décide d'illustrer et de prolonger celle-ci sur le plan artistique. En associant la conduite à risque et la tendance du perfectionnement du corps à un désir de neutraliser sa mortalité intrinsèque, Baudry passe outre le phénomène inverse, c'est-à-dire celui où cette mortalité est dévoilée volontairement.

¹⁹⁸ Dans le chapitre « L'œuvre de douleur », le sociologue s'intéresse brièvement au *body art* et au *modern primitivism* (*Expériences de la douleur, op. cit.*, p.157-203).

Nos analyses littéraires se pencheront ainsi sur le rôle central de la maladie et de la mort dans le texte, non pas dans un désir de les vaincre et de les contrôler, mais plutôt dans celui de les donner à voir, les connaître et les apprivoiser. La perspective suicidaire décrite par Baudry se percevra par un attrait pour une mort associée à un fort pouvoir révélateur.

La mise à l'épreuve des limites à laquelle se voue l'individu qui s'adonne aux conduites à risque se transpose dans l'univers littéraire en un désir de repousser les paramètres de la représentation du corps sur les plans du contenu et de la forme. Par une incursion dans l'intimité du corps, scruté de l'intérieur comme nous le verrons par exemple chez Guibert, le texte fonctionne comme une machine décortiquant la chair. Le langage apparaît comme une limite qu'il faut excéder, tester et ébranler. La transmission de l'expérience par le biais du langage est aussi marquée par des entraves sociales et discursives, qui se centralisent dans le stéréotype. Le parallélisme entre la poussée des limites du corps et celles de la représentation dans le processus littéraire illustre une incompatibilité entre le risque et le mécanisme stéréotypal, associé à la convention et au conformisme. C'est bien à rebours de ces derniers que se développe le corps *extrême* dans les textes que nous observerons. Captant le climat de désorientation de l'individu contemporain face à la vision sociale du corps et de la mort, une absence de symbolique et un détachement à l'endroit de sa communauté, le médium littéraire dévoile donc l'aliénation du sujet par rapport au contexte empreint de paradoxes dans lequel il évolue. Tout en l'intégrant, le texte développe une remise en question de ce milieu, de ses failles, ambiguïtés et zones grises, dont le corps constitue le véhicule et l'agent d'une possible subversion.

Les recherches relatives au phénomène de la représentation littéraire du réel, de l'analyse du discours axée sur le stéréotype, des sociologies de la littérature, du risque et du corps fournissent un cadre théorique et conceptuel nécessaire et pertinent pour l'analyse des

représentations du corps *extrême* que nous investirons à travers les expériences du sida et de l'anorexie. Celles-ci seront les objets des deux prochains chapitres.

CHAPITRE 2

Le corps à l'épreuve de l'altération dans l'écriture du sida

Dans les sillons de la pensée de Céline Lafontaine, nous pouvons distinguer deux types de relations avec la mort dans nos sociétés occidentales contemporaines. Le premier sous-tend une logique d'instrumentalisation et de commercialisation dans laquelle elle devient un puissant levier économique que manipulent les entreprises funéraires et qui mobilise également ses représentations médiatiques¹⁹⁹. Taboue, rejetée de la sphère sociale à moins qu'elle ne relève du spectaculaire, renvoyée au privé et détachée du collectif, la mort est soumise à un temps et à un espace abrégés et surtout stéréotypés. Les arts et la littérature découvrent cependant un autre type d'entrée en contact avec la mort. Le livre devient un espace d'exploration et d'« apprentissage²⁰⁰ » au sein duquel le sujet peut interroger sa mort à venir, s'y projeter et se mettre en scène dans son élan vers sa disparition. C'est à ce type de rapport à la mort alternatif que nous nous intéresserons.

Dès le début de l'épidémie de sida – celle-ci atteint le stade pandémique au début des années 2000 –, malgré « la sensation très forte que si on parl[e] de la mort, on lui entrouvr[e] la porte²⁰¹ », maints artistes et auteurs s'engagent dans un mouvement de rencontre véritable avec celle-ci. Dans le domaine des arts visuels, David Wojnarowicz en offre un exemple

¹⁹⁹ Daniel Castillo Durante note que l'existence dans « notre société de consommation effrénée et d'exploitation médiatique d'une représentation frelatée et commerciale de la mort » l'obstrue dans son propre processus de représentation de la mort, celle-ci étant devenue un « pur objet de consommation au niveau des médias » (« Célébrer la mort ? Mélancolie et représentation », Dossier *Hélas, célébrer la mort !*, *Frontières*, p. 7).

²⁰⁰ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 559.

²⁰¹ Paul Monette, *Le temps dérobé : chronique du sida*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989 [1988], p. 284.

saisissant. En mai 1991, avec l'aide d'un ami photographe, il s'enterre sous le sable au Chaco Canyon du Nouveau-Mexique. À la surface du désert qui l'ensevelit, son nez, sa bouche et ses yeux apparaissent seulement. Par cette expérience reproduite par la photographie, Wojnarowicz « commenc[e] à pénétrer dans le royaume des morts, une année avant sa mort bien réelle, et [...] l'offr[e] à ceux qui viv[ent].²⁰² » Plongé dans ces grains de sable pouvant se voir comme ce qu'il restera du corps après la mort, des poussières et des restes, Wojnarowicz montre aussi la fragilité des frontières entre la vie et la mort. Il interpelle le spectateur de ce seuil où il se tient, entre la vie et la mort, ce qui n'est pas sans rappeler la matérialisation du regard aveugle de Derek Jarman par l'écran bleu opaque. Comment ne pas revoir à travers le visage de Wojnarowicz troué par le sable ceux des portraits du Fayoum²⁰³, ces regards qui fixent avec défi et ardeur la mort à venir alors qu'ils se trouvent encore du côté de la vie ?

Au moment de son apparition dans la sphère médiatique, c'est surtout le corps du malade du sida qui engage une profonde déstabilisation, relayant l'Homme derrière les traces de la mort qui approche. À l'opposé des discours sur l'hédonisme et le perfectionnement physique qui monopolisent ces années, ce corps symbolise l'extrême en raison des effets de son décharnement et de sa maigreur. Il affiche les traits d'emblèmes particulièrement forts, ceux, notamment, du prisonnier de camp de concentration et de Lazare²⁰⁴, ou d'autres figures « pétrifié[s] comme des statues de sel dans l'imaginaire terrible, rouge et sanglant²⁰⁵ » de l'époque. Rapidement, la littérature accueille la nécessité et l'urgence de dire l'expérience du

²⁰² Catherine Mavrikakis, *Diamanda Galás : guerrière et gorgone*, Montréal, HélioTropé, 2014, p. 37.

²⁰³ Nous empruntons ce parallèle aux portraits du Fayoum à Castillo Durante (*Les dépouilles de l'altérité*, op. cit., p. 76-81). Peints entre le I^{er} et le IV^e siècle, ces portraits égyptiens réalisés du vivant des sujets agissent à titre de masques funéraires, d'identification et de souvenir pour les proches après la mort.

²⁰⁴ Cette analogie s'incarne dans le syndrome de Lazare, important dans le discours social du début de la maladie. (Jean-Pierre Routy, *Ce que le sida a changé*, op. cit., p. 72-77).

²⁰⁵ Daoud Najm (dir.), « Générations sida », *Spirale*, n° 248, printemps 2014, p. 31.

sida, le sentiment corporel des sujets et la mort qui arrive à un rythme effréné. La figure du corps atteint du sida, des œuvres pionnières de la « littérature²⁰⁶ » ou de l'écriture du sida aux plus récentes, bouleverse ainsi le champ de la représentation. Ce sont à la fois les mutations inhérentes au corps dans l'écriture du sida et les stratégies de représentation au sein des œuvres qu'elle regroupe qui feront dans ce chapitre l'objet de notre analyse. Tout particulièrement, les instances spatiale et temporelle seront observées afin d'éclairer les singularités du système de représentation que constitue le corps en proie à un phénomène d'*altération*. Pour ce faire, nous étudierons *Ève* de Guy Hocquenghem, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert et *Serial fucker. Journal d'un barebacker* d'Érik Rémès. Situons d'abord l'arrivée du sida dans la littérature et plus particulièrement dans l'écriture de la maladie.

2.1. *Le sida dans l'écriture de la maladie*

Jusqu'au Moyen Âge, la perception des Hommes face aux maladies infectieuses telle que la littérature la reflète se perçoit à travers un sentiment de « terreur qui s'est d'abord focalisée sur la lèpre, puis la peste, enfin la syphilis, toutes fléaux [attribués à une punition] divin[e], toutes invariablement originaires d'ailleurs, car c'est toujours l'autre, l'étranger qui a péché²⁰⁷. » Cette dimension liée aux maladies infectieuses et associée au rejet de l'autre – stigmatisation et déclinaison de la maladie comme châtement divin, sanction du péché -

²⁰⁶ Dans maintes études, notamment celles de Stéphane Spoiden (*La Littérature et le sida : archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001), Hélène Jaccomard (*Le sida. Témoignages au féminin*, Berne, Peter Lang, 2004) et Jean-Pierre Boulé (*HIV Stories. The Archeology of Aids Writing in France, 1985-1988*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002), cette expression caractérise l'ensemble des œuvres littéraires qui portent sur l'expérience du sida.

²⁰⁷ Jean Goens, *De la Syphilis au Sida. Cinq siècles des mémoires littéraires de Vénus*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, 1995, p. 17.

décroit par la suite. Des siècles plus tard, sous le courant romantique, une vision métaphorique caractérise le regard posé sur la peste. Dans le même esprit, la syphilis est vue comme le mal affligeant le héros romantique typique, tourmenté et rendu proprement moderne par cette infection. Le contexte socio-politico-culturel et sanitaire de la fin du XIX^e siècle permet de voir émerger, par ailleurs, devant les épidémies de l'époque, la formation d'une appréhension collective du fléau de la maladie. Comme le montre la tuberculose par exemple, la maladie devient un ennemi à combattre socialement, non plus seulement par les médecins, mais par tous²⁰⁸. De manière générale, les maladies infectieuses périssent au XX^e siècle grâce à la découverte des antibiotiques, dont la pénicilline, et la prise de mesures hygiéniques plus sérieuses. C'est pourquoi le sida ravive les angoisses face à la vulnérabilité de l'Homme et du corps lorsque ceux-ci sont confrontés aux épidémies qui ravageaient jadis des populations entières²⁰⁹. Le sida s'accompagne de plus d'une charge métaphorique décuplée, en tant qu'il fait culminer les fléaux épidémiques qui l'ont précédé (contamination, altérations physiques, hygiène)²¹⁰. Si la lèpre, la peste ou la syphilis étaient associées, dans l'imaginaire collectif, à une dimension morale et punitive, qui est allée en s'atténuant au fil des siècles et des découvertes médicales (celle entre autres des bactéries et des virus), le sida constitue au XX^e siècle la seule possibilité d'une moralisation de la maladie de nature épidémique dans la mesure où il est essentiellement, mais pas exclusivement, contracté par voie sexuelle²¹¹. Il réactive par ailleurs la stigmatisation à l'égard de la communauté

²⁰⁸ Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2005 [1988], p. 17.

²⁰⁹ Jean Goens, *op. cit.*

²¹⁰ Susan Sontag, *op. cit.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 73.

homosexuelle, qui s'était de manière générale et surtout aux États-Unis consolidée après les mouvements d'émancipation sexuelle de la décennie 1960²¹².

Le traitement littéraire du sida et le rapport entre l'auteur et la maladie divergent significativement de la tradition écrite sur les maladies infectieuses qui précèdent le rétrovirus²¹³. À travers l'évolution de la représentation littéraire de la maladie et du corps souffrant se remarque progressivement le passage de la description du mal d'autrui et de la décrépitude de son corps à la mise en discours de l'auto-altération du corps en déclin de l'auteur. Le registre « thanatographique » accueille cette monstration de l'auto-altération négative, vers le bas, qui s'avère centrale dans l'écriture du sida. À la différence des « autopathographies²¹⁴ », soit les récits autobiographiques de la maladie, c'est une expérience d'anticipation de la mort que relatent la « thanatographie » et l'« autothanatographie²¹⁵ ». Ce glissement dans l'illustration littéraire du corps souffrant suit également l'avancée de celle de la mort. Ce que nous pouvons constater dans le passage qui suit comme la progression de la perception occidentale de celle-ci éclaire la représentation qui en est faite dans le régime littéraire :

La "mort de tous" entre le VI^e et le XII^e siècles est remplacée ensuite par la "mort de soi". Entre le XVI^e et le XIX^e siècles, la mort des autres, ceux des êtres chers, débouche sur la "mort de toi". Par contre, au XX^e siècle, la mort est occultée, sauf dans la dimension spectaculaire de la violence. On peut ajouter à cette analyse que le XX^e siècle insiste en revanche sur la mort du moi, autant dans un sens phénoménologique que métaphysique. Le sida, par son double aspect fatal et épidémique, réduirait la dimension d'altérité dans la perception de la mort et amènerait la conscience individuelle à la certitude de sa propre finitude dans la mesure où l'autre qui meurt ou va mourir, c'est déjà le même. La dimension

²¹² Jean-Pierre Routy, *op. cit.*, p. 53. Dans la préface de *Le désir homosexuel* de Guy Hocquenghem, René Schérer note que l'année 1972 correspond à « l'époque où les homosexuels commencent à se faire connaître, à manifester, à se manifester comme tels. Le début d'une grande vague qui allait balayer, dans la plus grande partie des pays de culture européenne, la réprobation pesant sur l'homosexualité, le silence prudent et pudique dont elle s'entourait. » (Paris, Fayard, 2000 [1972], p. 7).

²¹³ Le sida relève du rétrovirus et non du virus.

²¹⁴ Il s'agit d'un terme entre autres utilisé par Stéphane Grisi (*Dans l'intimité de la maladie. De Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996).

²¹⁵ Isabelle Décarie, *Thanatographies, op. cit.*

micro-sociale du milieu atteint par le sida amplifie la preuve et la probabilité de la mort de l'individu dans une dialectique complexe entre la mort de soi, de moi et de tous²¹⁶.

Dans le texte littéraire, le sida est certes traité d'un point de vue individuel, par un « je » explorant souvent la propre dégradation de son corps. Il s'agit d'ailleurs d'une nouveauté propre au récit de cette maladie²¹⁷. Mais surtout, la représentation de la mort-sida se caractérise par un jeu fondamental avec l'altérité et un phénomène d'altération, que nous aurons l'occasion de définir et d'observer en détails chez Guibert. De plus, le regard d'autrui sur le corps malade du sida réactualise souvent chez le sujet souffrant un sentiment d'irrévocabilité lié à sa maladie. Ce chapitre sera l'occasion d'éclaircir ce rapport à l'altérité et au phénomène d'altération auquel il se lie.

La rupture qu'inscrit l'écriture du sida par rapport à la tradition littéraire qui en était le prélude se perçoit sous trois angles : tout d'abord, elle décrit en profondeur les effets de la maladie sur le corps en intégrant un vocabulaire médical en processus d'élaboration ; ensuite, l'illustration de la souffrance se distingue par son aspect hyperréaliste ; enfin, il s'inscrit dans le récit du sida une revendication de la maladie par le sujet²¹⁸. Cette dimension revendicatrice, également présente dans les récits portant sur l'anorexie, joue un rôle important dans l'écriture du sida. Chez Hocquenghem, Guibert et Rémès – davantage chez les deux derniers que chez le premier –, écrire la maladie consiste par exemple en un aveu constamment réitéré de l'homosexualité²¹⁹, du comportement jugé « malsain » ayant

²¹⁶ Joseph Lévy et Alexis Nouss, *Sida-Fiction : essai d'anthropologie romanesque*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 1994, p. 94. Lévy et Nouss se réfèrent dans cet extrait aux travaux de Philippe Ariès (« La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales », Nanterre, *Archives européennes de sociologie*, VIII, 1967, p. 169-196).

²¹⁷ Stéphane Spoiden, *op.cit.*, p. 12.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 9-32. De plus, une revendication sociale s'intègre aux récits du sida, qui critiquent la lenteur du système de santé, la stigmatisation et les organismes sociaux dans leur soutien aux malades.

²¹⁹ Dans *Deuils cannibales et mélancoliques*, roman dans lequel s'accumule une série de morts de ses proches, amis ou connaissances dont plusieurs sont touchés par le sida, Catherine Mavrikakis constate le lien unissant inévitablement l'aveu et l'homosexualité : « Parce que, qu'on ne le veuille ou non, l'homosexualité est toujours une question d'aveu. Dire. Ne pas dire. Comprendre. Laisser entendre. » (Montréal, HélioTropé, 2009 [2000], p. 33).

engendré la contamination, en même temps que de tourments et désirs secrets²²⁰. De la sorte que le sida écrit pousse d'un cran le « pacte autobiographique²²¹ » des récits intimes. Le « je » du texte étant souvent celui de l'auteur souffrant du mal qu'il décrit, il s'associe à l'aveu, que Michel Foucault définit comme

un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé ; c'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ; un rituel où la vérité s'authentifie de l'obstacle et des résistances qu'elle a eu à lever pour se formuler ; un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'articule, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut²²².

Cette définition de Foucault, qui signale une importante tendance du monde moderne, joint avec justesse le mécanisme de l'aveu à la stigmatisation et à la culpabilité. Selon le philosophe, il se développe en outre de manière significative autour de la sexualité. Si pour l'auteur d'un texte « impur » la visée de la confession est de se racheter du « péché originel²²³ », le lecteur qui reçoit l'aveu de l'auteur peut ainsi le « purifier » – le terme s'avère particulièrement pertinent en regard de l'association du sida à l'impur –, le libérer et le purger de ses péchés. Jacques Derrida incorpore quant à lui à l'aveu, au-delà du « faire-savoir » qu'il implique, une charge importante de culpabilité chez qui l'articule²²⁴, une responsabilité à laquelle le malade du sida se voit souvent acculé. Or, les œuvres d'Hocquenghem, Guibert et Rémès exposent une tentative de détachement de la culpabilité

²²⁰ Jean-Pierre Boulé place l'écriture de Guibert sous le projet de « s'avouer, au sens figuré comme au sens propre, c'est-à-dire s'avouer tous ses désirs, toutes ses angoisses, toutes ses passions, toutes ses fautes mais également se montrer soi-même et montrer son corps sous toutes ses coutures, sous tous les angles possibles » (« Hervé Guibert : création littéraire et *roman faux* », *loc. cit.*, p. 534).

²²¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*

²²² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2007 [1976], p. 82-83.

²²³ Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 307.

²²⁴ Jacques Derrida (dir.), « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », *Dire l'événement, est-ce possible ? : Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, sous la direction de Gad Soussana et Alexis Nouss, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 91.

et de la stigmatisation entourant le processus de l'aveu dans le médium littéraire. Dans leurs écrits, l'aveu prend plutôt la forme d'un jeu, d'une décharge et d'un soulagement. Comme nous le verrons, le rétrovirus consiste en un enjeu narratif et devient l'outil d'une problématique sociale qui permet aux auteurs de rompre avec la représentation stéréotypale du corps, le discours hétéronormatif et le genre romanesque en tant que systèmes de convention.

2.1.1. *L'avènement de la parole thanatographique*

Au-delà des traits stylistiques propres aux œuvres de l'écriture du sida, il convient de s'interroger sur ce qui distingue celle-ci de la représentation littéraire du corps souffrant et de la mort en général. Nouss et Lévy tiennent un élément de réponse en notant que « [l]a différence majeure de la mort-sida réside dans la dimension collective de l'événement du mourir – surtout dans le corpus américain – alors que la société actuelle en fait un phénomène essentiellement individuel.²²⁵ » L'écriture du sida confronte donc la société à un fléau vécu par une communauté ainsi que par des individus, quoique marginalisés, qui font partie de cette société, tandis qu'elle entretient un rapport conflictuel avec la mort. En effet, celle-ci, comme le corps souffrant, est renvoyée au domaine privé et associée à l'indicibilité, deux faits que le sida écrit bouleverse. En est représentative l'absence d'un corpus écrit sur la maladie au XX^e siècle, à la différence du siècle précédent. De même,

[s]i la syphilis et la tuberculose sont traitées dans quelques journaux ou romans à l'aube du XX^e siècle, il s'agit d'une représentation typique du XIX^e siècle qui déborde les limites

²²⁵ Joseph Lévy et Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 120. Pour appuyer cette affirmation des chercheurs, pensons par exemple à l'œuvre de l'auteur américain Paul Monette.

temporelles traditionnelles. Il faut donc attendre la fin du XX^e siècle et la littérature du sida pour voir se former un véritable corpus avec la maladie comme sujet principal.²²⁶

Les guerres, les images des corps des prisonniers des camps de concentration ou encore ceux des cancéreux, des figures choquantes et bouleversantes apparues dans l'imaginaire collectif du XX^e siècle, peuvent être vues comme des facteurs ayant participé à la latence d'une parole littéraire sur le corps souffrant. L'apparition choc du sida permet toutefois la formation d'une écriture de la maladie alors que le cancer, autre maladie emblématique du siècle passé, ne suscite pas aussi intensément le regard littéraire.

L'écriture du phénomène sida, dont le corps, la maladie et la mort constituent les points centraux et les principaux enjeux, se produit d'abord aux États-Unis. En raison du contexte socio-culturel et d'une communauté homosexuelle davantage solide et visible, elle y naît rapidement²²⁷. En France, elle se développe plus tardivement et prend dès le départ une tournure intimiste par rapport au corpus américain, dont la voix est davantage politisée et collective. Le premier récit sur le sida en France paraît en 1985. D'un registre testimonial à forte teneur autobiographique, *Sida, Témoignage sur la vie et la mort de Martin*²²⁸ d'Hélène Laygues raconte l'expérience d'une femme hétérosexuelle qui accompagne dans la mort son mari atteint du sida. Cette œuvre expose d'ores et déjà le point à partir duquel se développe l'écriture de cette maladie : la narration de la mort d'autrui précède la parole autothanatographique. Cet exemple narratif décrivant la maladie et la mort d'autrui a également une visée moralisatrice et souligne de manière répressive les dangers de la

²²⁶ Stéphane Spoiden, *op. cit.*, p. 23.

²²⁷ *A Day in San Francisco* de Dorothy Bryant (Berkeley, Ata Books) et *Godplayer* de Robin Cook (New York, G. P. Putnam's Sons) paraissent en 1982 et 1983. À partir de 1984, année où est publié *Facing It : a Novel of AIDS* de Paul Reed (San Francisco, Gay Sunshine Press), le corpus s'enrichit.

²²⁸ Hélène Laygues, *Sida, Témoignage sur la vie et la mort de Martin*, Paris, Hachette, 1985.

sexualité²²⁹. Cette tendance d'un discours axé sur la culpabilité propre aux premiers textes et alimentée par la sphère médiatique et l'industrie de la culture populaire de l'époque se substitue ainsi à la voix des auteurs, qu'elle en vient même à masquer²³⁰. Les témoignages pionniers sur le sida s'inscrivent donc dans la logique de l'aveu de Foucault, dans la mesure où la culpabilité et la répression les monopolisent. Le registre romanesque, ou l'intégration de la fiction à la trame autobiographique et testimoniale, aide sans doute considérablement l'élaboration d'une mise en discours du corps et du rétrovirus affranchie des impératifs didactiques et sociaux, desquels Laygues ne parvient à se détacher. Les œuvres littéraires que nous analyserons sous peu valideront l'idée que les pratiques romanesque et autofictionnelle permettent tout particulièrement de déployer avec profondeur la figure du corps, la transformation qu'il expérimente et la mort, de manière à remettre en question le phénomène de la représentation dans ses rapports aux normes sociales.

Trois grandes périodes dans l'évolution du sida et la perception de la société à son sujet se constatent : entre 1981 et 1983 se perçoit une lente et progressive prise de conscience de la crise. Une période de panique morale s'étend de 1983 à 1986, alors que le sida est vu comme une maladie découlant de la promiscuité et touchant les marginaux. À cette époque s'établit un partage entre les victimes « innocentes », les individus qui ont reçu une

²²⁹ Jean-Pierre Boulé, *HIV Stories, op. cit.*, p. 45. Boulé note : « Rather than a witness account, the first ever AIDS fiction published in France has turned out to be a morally and sexually repressive statement. » C'est nous qui traduisons : « Plutôt qu'un témoignage, la première fiction sur le sida en France s'est avérée une déclaration moralement et sexuellement répressive. »

²³⁰ C'est ce que constate Boulé : « Break the silence they did. But at a cost, that of having the discourse of guilt, remorse and implication recuperation/(re)construction substitute itself for their own voice, and very largely succeed. Early AIDS testimony appears to have been unable to evade altogether a narrative of guilty confession. This was perpetuated by the media culture of the time and also by the popular culture industry that produced the exploitative narratives of Part I, masking what is in fact a courageous attempt on both parts to be a witness. » (*Ibid.*, p. 119) C'est nous qui traduisons : « Briser le silence, ils l'ont fait. Mais à un coût : celui de tenir un discours de culpabilité et de remords récupérant et remplaçant leur propre voix, en y parvenant majoritairement. Les premiers témoignages sur le sida semblent ne pas avoir réussi à échapper à un récit marqué par la confiance coupable. Cela a été perpétué par la culture médiatique de l'époque et aussi par l'industrie de la culture populaire qui a produit les récits ayant exploité le sida, masquant ce qui est en fait une courageuse tentative des deux côtés pour être un témoignage. »

transfusion sanguine contaminée par exemple, et les « coupables », soit les homosexuels, les consommateurs de drogue et les prostituées. En 1986, reconnaissant que le sida peut désormais affecter la population entière, les gouvernements concluent à une nécessaire prise en mains de la crise²³¹. Pour des raisons historico-socio-politico-culturelles, le stade d'une panique générale dans la perception sociale du sida se maintient en France jusqu'en 1988. Le retard de son apparition dans le médium littéraire en ce pays s'explique par de multiples motifs aussi reliés à ce climat ambiant de panique : raisons religieuses (catholicisme), politiques (régime républicain en place), sociales (lenteur dans la formation d'organisations de lutte contre le sida et de soutien à la population) et culturelles (rejet et exclusion des gens différents ; exclusion de débats sur le genre et le sexe ; vision de la sexualité comme relevant du domaine privé et non public ; désengagement politique dans le militantisme homosexuel après les événements de mai 1968)²³². Dans ce contexte, les malades du sida sont isolés et laissés à eux-mêmes, ce qui peut expliquer la perspective intimiste, tendant vers l'autobiographie, que prend l'expérience du sida des auteurs se prêtant à sa mise en discours. Les œuvres produites en France s'avèrent ainsi particulièrement propices à l'analyse des rapports entre la représentation du corps souffrant et le milieu social normé dont elle émerge. L'inscription dans le récit « [d'] une réflexion sur les pouvoirs et les enjeux de l'écriture²³³ » ajoutée à la mise en discours du corps malade du sida constitue une particularité

²³¹ *Ibid.*, p. 8-9. C'est nous qui traduisons cette chronologie établie par Boulé : « 1981-83 saw a slowly increasing awareness of the crisis ; 1983-86 was a period of moral panic with AIDS seen as a disease of "the marginal and the promiscuous". There were innocent victims (people who had had blood transfusions), and guilty ones (gay men, drug addicts and prostitutes). By 1986, the various governments had realised that they needed to start managing the crisis, which was now widely recognised to be affecting the heterosexual population too. » Il se réfère pour l'établissement de ces jalons à deux ouvrages de Jeffrey Weeks : *Sex, Politics and Society* (Harlow, Longman, 1994, p. 301) et *Sex and its Discontents* (London, Routledge, 1985, p. 47).

²³² Ces éléments que nous paraphrasons sont décrits par Boulé (*op. cit.*, p. 8-9).

²³³ Alexis Nouss et Joseph Lévy, *op. cit.*, p. 79.

fondamentale du médium littéraire et de la reconstruction de soi narrée dans le processus scriptural.

La formation de l'écriture du sida en France s'est en outre inscrite dans un contexte tant social que littéraire qui favorise des œuvres de registre intime²³⁴. Elle se développe ainsi alors que la littérature accorde une place considérable à de nombreux « témoignages personnels de gens ordinaires touchés par un destin extraordinaire.²³⁵ » Encore faut-il ajouter qu'elle révèle des enjeux qui dépassent le témoignage et qui embrassent de manière plus large la vision sociale du corps et la représentation qui en est faite. Cette forte présence d'ouvrages personnels partageant un vécu ordinaire devenu extraordinaire prend place dans un contexte où se ressent, nous l'avons vu, un besoin ambigu d'éprouver et de remettre en question le corps. Précisons enfin que l'avènement de l'écriture de ce phénomène relève aussi de « la convergence d'éléments hétérogènes tels que technique médicale, groupes socio-politiques, organisations perceptives, de communication, de médiatisation, pratiques littéraires²³⁶. »

Dans le climat décrit précédemment, l'année 1987 constitue un moment charnière au sein de l'écriture de la maladie en France. Publié cette année, le roman *La Gloire du paria* de Dominique Fernandez²³⁷ illustre alors les principales caractéristiques du récit de cette maladie, soit

le scandale de la mort annoncée à des hommes jeunes, et les réflexions philosophiques qu'il déclenche, l'impact sur l'individu et la société d'une maladie transmissible sexuellement, les risques que pose un séropositif à son entourage, la méfiance envers le monde médical, impuissant et tout puissant à la fois, les théories sur l'origine du virus, la focalisation sur le

²³⁴ Lydia Lamontagne, « L'écriture du SIDA et le transgénérique dans la littérature française », *Voix plurielles*, n° 2, février, 2005, p. 2.

²³⁵ Hélène Jacomard, *op. cit.*, p. 52.

²³⁶ Stéphane Spoiden, *op. cit.*, p. 40.

²³⁷ Dominique Fernandez, *La gloire du paria*, Paris, Grasset, 1987.

drame des homosexuels, et enfin le moment critique autour duquel s'articulent toutes les tensions, lorsqu'un personnage attend le résultat du test de dépistage²³⁸.

Comme le sous-tendent ces traits, le discours dominant semble souvent récupéré par le corpus fictionnel. Cette hypothèse explique sans doute que maints écrivains homosexuels aient d'abord opté pour la voie autobiographique ou testimoniale pour écrire leur maladie²³⁹. Or la fiction contenue dans *Ève* de Guy Hocquenghem, également paru en 1987, forme précisément le moyen de contrer le système hétéronormatif et les conventions sociales. Nous verrons qu'elle participe à exposer des enjeux autres que ceux présents dans les textes écrits à la même époque que ce vent de panique générale en France. *Ève* prend donc à rebours cette association du roman au discours dominant et annonce une lignée d'écrits romanesques et autofictionnels, ceux de Guibert et de Rémès notamment, qui s'érigent en grande partie contre celui-ci. Hocquenghem, Guibert et Rémès façonnent le texte littéraire comme le lieu d'une déprise de la représentation conventionnelle de la maladie, du stéréotype, du corps et de la mort. Leurs œuvres se dégagent ainsi d'une représentation stéréotypale du phénomène corporel qu'ils expérimentent. Notons d'emblée qu'une représentation est « stéréotypale » lorsqu'elle se défend de laisser son lecteur interpréter lui-même le phénomène illustré et lui présente la « véritable » voie de la raison. Elle incite donc le lecteur à adopter un mode de pensée et à une façon de percevoir le phénomène sans que cet enseignement n'apparaisse explicitement. En revanche, une représentation apparaît « stéréotypée » quand elle est mise en place à l'aide d'éléments stylistiques relatifs au mécanisme du stéréotype, les clichés par exemple.

²³⁸ Hélène Jaccomard, *op. cit.*, p. 38-39. Nous et Lévy notent trois caractéristiques majeures de la littérature du sida produite de 1987 à 1992, tous territoires confondus : le mot de la fin du roman signale aussi la fin de l'auteur, sa mort ; le récit englobe le destin collectif ; « le rapport intime qui relie le vécu et la production textuelle » (*op. cit.*, p. 166).

²³⁹ Jean-Pierre Boulé, *op. cit.*, p. 144.

L'année 1987 marque aussi la première apparition publique d'une personnalité connue en France parlant ouvertement de son sida. Avec sa formulation devenue célèbre « Mon sida²⁴⁰ », Jean-Pierre Aron initie un mouvement d'appropriation du rétrovirus. Cet élan guidera par la suite bon nombre de textes, parmi lesquels figurent ceux de Guibert. Au même moment, Jean-Pierre Boulé note la publication d'un texte envisagé comme un point tournant, que Susan Sontag associe quant à elle au phénomène de métaphorisation militaire de l'écriture de la maladie : *Corps à corps. Journal du sida* d'Alain-Emmanuel Dreuilhe²⁴¹. Si ce roman ouvre un stade affranchi de la répression sociale, discursive et narrative²⁴², *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* de Guibert, en 1990, s'avère marquant à bien des égards dans la mise en discours du sida²⁴³. Ce roman pointe en effet une nouvelle direction dans celle-ci, soit un glissement ou du moins une transformation du témoignage, fort présent la décennie précédente, vers la forme romanesque²⁴⁴ et autofictionnelle. Ce passage du témoignage au roman, qu'illustrent les écrits de Guibert et Cyril Collard²⁴⁵, montre que le sida n'est plus seulement un « effet de réel » (Barthes), mais un objet de narration dynamique et générateur de fiction au sein du texte littéraire. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*

²⁴⁰ Aron s'exprime d'abord ainsi au journal *Le Nouvel observateur* le 30 octobre 1987. Un livre sera par la suite publié (*Mon sida*, Paris, Christian Bourgeois, 1988).

²⁴¹ Alain-Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps. Journal de sida*, Paris, Gallimard/Lacombe, 1987.

²⁴² Au sujet de cette œuvre écrite aux États-Unis, Boulé écrit : « Here is perhaps the first example of a text, ambiguous as it is at times, not recuperated by the discourse of monogamous heterosexual masculinities and feminities or by the 'just punishment' narrative. For the first time perhaps in the history of AIDS writing in France, 'speaking out' means 'breaking out'. » (*op. cit.*, p. 141) C'est nous qui traduisons : « Voici peut-être le premier exemple d'un texte, ambigu car à la fois récupéré ni par les discours monogames hétérosexuels masculin et féminin ni par le discours du "juste châtement". Pour la première fois peut-être dans l'histoire de l'écriture du sida en France, "prendre la parole" signifie "briser le silence". »

²⁴³ Emily Apter voit d'ailleurs Guibert comme le « France's premier *sida* novelist » (« Fantom Images : Hervé Guibert and the Writing of 'sida' in France », *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*, sous la direction de Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier, New York, Columbia University Press, 1993, p. 83). C'est nous qui traduisons : « le premier romancier français du sida ».

²⁴⁴ Jean-Pierre Boulé, *op. cit.*, p. 5.

²⁴⁵ Pensons ici notamment à son roman *Les nuits fauves* (Paris, Flammarion, 1989) porté à l'écran en 1992. Au sujet de Guibert et Collard, Boulé explique que « [t]hese two authors themselves found their literary voice as a result of writing about AIDS. AIDS became a received topos on the literary scene. » (*op. cit.*, p. 5) C'est nous qui traduisons : « Ces deux auteurs ont trouvé leur voix littéraire grâce à l'écriture du sida. Le sida est devenu un sujet accepté sur la scène littéraire. »

témoigne de la consolidation du corpus de l'écriture du sida et se pose comme un fondement de son « canon littéraire²⁴⁶ ». Le début des années 1990 dessine une nouvelle représentation du corps souffrant du sida, dès lors fortement marquée par la fiction. Elle se développe dans un contexte social où la maladie ne peut plus être ignorée, où le silence à son sujet *doit* être dénoncé et où elle se situe dans un entre-deux significatif, soit entre son début et un stade à partir duquel se présage, grâce à l'arrivée de traitements plus effectifs, sa « fin » éventuelle. Notons en outre que l'utilisation du terme fiction signale une exploitation dynamique du sida dans l'univers romanesque et non une distance par rapport au réel d'un point de vue contextuel.

Pour des raisons sociologiques et historiques, le courant de l'écriture du sida s'avère moins prolifique depuis 1994, « (28 livres en tout), au fur et à mesure que le monde semblait, tant bien que mal, se faire une raison à l'idée de cohabiter avec le VIH, le corpus s'agrandit néanmoins un peu chaque année²⁴⁷ ». L'année 1996 se veut fort importante dans l'évolution de la représentation du corps. En effet, au moment où apparaissent et sont rendues accessibles au grand public les premières trithérapies, le roman de Guillaume Dustan (1965-2005) *Dans ma chambre*²⁴⁸ propose une vision du corps et de la sexualité émancipés des caractéristiques des textes précédents. À la différence de Guibert et de Pascal de Duve²⁴⁹ par exemple, qui « écrivirent frénétiquement quand ils surent qu'ils étaient condamnés à très court terme [...] Dustan [...] sait que son sida est en train de devenir une maladie chronique²⁵⁰. » Dans cette perspective, les enjeux de la mise en discours du corps et de la

²⁴⁶ Hélène Jaccopard, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁴⁸ Guillaume Dustan, *Dans ma chambre*, Paris, P.O.L., 1996.

²⁴⁹ Voir *Cargo Vie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1992 et *L'orage de vivre*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994.

²⁵⁰ Ahmed Haderbache, « La trithérapie et la recherche de l'absolu de la sexualité comme discours du soi chez Érik Rémès et Guillaume Dustan », *Écrire le sida*, sous la direction de Nicolas Balutet, Paris, Jacques André Éditeur, coll. « Thériaka, remèdes et rationalités », 2010, p. 105.

mort se déplacent considérablement et gravitent désormais autour de la sexualité. Ce tome lançant une trilogie centrée sur la vie sexuelle de Dustan sera suivi en 1999 par un autre ouvrage avec lequel il partage maintes similitudes : *Je bande donc je suis* d'Érik Rémès²⁵¹. L'œuvre de Rémès analysée dans ce chapitre, *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, qui suit les aventures de Berlin-Tintin entamées dans son premier roman, illustre les enjeux d'une littérature « post-sida²⁵² ». Celle-ci et la figure du corps qu'elle développe se dégagent significativement de l'urgence de dire et d'une vision de la mort comme échéance à court terme. Précisons que si l'expression « post-sida » contient entre autres une part d'espoir importante puisqu'elle anticipe un moment où le sida pourrait devenir une maladie curable²⁵³, son usage doit être nuancé. En effet, Catherine Mavrikakis rappelle que

[n]ous ne sommes pas après le sida, nous sommes encore dedans, et peut-être même avant le sida ou toute autre maladie qui viendra stigmatiser une communauté pour laquelle nous ne ferons (ne faisons déjà) pas grand-chose. Le post-sida est à comprendre non pas comme ce qui vient simplement après les années sida, mais bien comme ce qui est hanté par un présent encore malade et un futur qui n'est malheureusement pas simplement celui du progrès²⁵⁴.

De cette manière, le « post-sida », sur lequel nous nous pencherons à la fin de ce chapitre, renvoie dans notre étude à un déplacement des enjeux liés à la représentation du corps et de la mort et à une amélioration des conditions de vie du sujet souffrant à partir du milieu des années 1990.

Des motifs historiques et socio-culturels relatifs au contexte de la pandémie de sida ont mené à l'analyse de romans au lieu de témoignages ou de récits proprement

²⁵¹ Érik Rémès, *Je bande donc je suis*, Paris, Balland, « coll. « Le rayon », 1999.

²⁵² Guillaume Dustan, *Génie divin*, Paris, Balland, 2001, p. 173.

²⁵³ Daoud Njam en offre un exemple lorsqu'il écrit que « [s]'il paraît donc insensé de faire table rase du passé et d'en découdre avec le présent de cette maladie, entrevoir un temps futur, un post-sida où le virus sera pour la postérité ce que d'autres maladies infectieuses comme la petite vérole sont déjà pour nous depuis des années – des maladies éradiquées -, voilà le temps qu'il nous faut appeler de nos vœux. » (Daoud Njam, « Générations sida », *loc. cit.*, p. 32) David Caron situe quant à lui « l'après-sida » dans une dimension politique (« Pour une éthique du tact, ou Qui veut la peau des séropos ? », *Générations sida, op. cit.*, p. 46).

²⁵⁴ Catherine Mavrikakis, « Le sida... À tous les temps », *Générations sida, op. cit.*, p. 52.

autobiographiques, écrits par des auteurs français homosexuels²⁵⁵. La sélection des œuvres retenues se défend donc d'une indifférence à l'égard des écritures anglophones, francophones et féminines sur le rétrovirus. David Caron touche un point significatif lorsqu'il explique que l'écriture du sida « essentiellement collective et politique aux États-Unis [...] s'inscrit en France dans une tradition de récits autobiographiques²⁵⁶ ». Il faut aussi préciser que la forme romanesque demeure particulièrement pertinente à analyser pour le traitement de la problématique du corps *extrême*, permettant d'éclairer de quelles manières le roman réagit au contact de phénomènes extrêmes comme le sida et le corps qu'il altère. Cette problématique se voit en effet alimentée par l'intégration de la fiction, qui participe grandement à la reconfiguration corporelle et identitaire relatée dans les œuvres. Si l'écriture du corps en sol américain a privilégié une perspective particulièrement sociale²⁵⁷, le récit de la dégradation corporelle est également moins présent dans les œuvres écrites par des femmes²⁵⁸. Dans ces dernières se remarque une tendance à ne pas relater *leur* sida, mais davantage celui d'autrui. La scripturalité féminine du sida poursuit donc la tendance des récits d'autres maladies qui, avant l'apparition du rétrovirus, s'attachaient surtout à décrire la maladie d'autrui. Par ailleurs, « [c]'est le plus souvent en tant qu'accompagnantes, par ce qu'elles *font*, que les femmes légitiment leur prise de parole, alors que les auteurs-hommes se

²⁵⁵ Abordant l'écriture du sida dans une perspective qui vise à saisir ce courant de ses débuts à ses manifestations plus récentes, nous avons été confrontée à l'évidence que les textes accordant une place centrale au récit de la dégradation corporelle, de l'expérience physique du sida et de la mort à venir étaient produits par des écrivains homosexuels. Ceux-ci font également partie, d'un point de vue sociologique et historique, du premier groupe touché par le sida.

²⁵⁶ David Caron, « La littérature du sida », *Magazine Littéraire*, CDXXVI, 2003, p. 52-55. Cité par Lydia Lamontagne, « L'écriture du SIDA et le transgénérique dans la littérature française », *loc. cit.*, p. 2.

²⁵⁷ L'écriture du sida en France, comme toute la littérature sur ce phénomène, se caractérise toutefois selon Daoud Najm par la rencontre de « la production artistique et [du] militantisme » (« Générations sida », *Générations sida*, *loc. cit.*, p. 32).

²⁵⁸ Par ailleurs, comme le soutient Jaccopard, celles-ci se sont manifestées surtout après 1994, c'est-à-dire après un changement de mentalités quant aux modes de contamination (*op. cit.*, p. 69).

légitimement par ce qu'ils *sont* et qui est mis en danger par le sida.²⁵⁹ » De plus, la mise en discours féminine du sida emprunte généralement le registre autobiographique et testimonial et délaisse l'apport fictionnel, qui transforme de manière importante la représentation du corps.

Le paratexte des œuvres d'Hocquenghem, Guibert et Rémès confirme leur appartenance au genre romanesque. Or dans l'écriture du sida, le partage entre autobiographie et roman est particulièrement difficile à établir. Si l'on doit nuancer l'association que Jacomard établit entre l'œuvre de Guibert et « l'autobiographique²⁶⁰ », régime narratif qu'elle considère chez lui en plus faible proportion que le romanesque, elle note avec justesse que « [l]es récits du sida où la maladresse est érigée en principe de vérité, se situent dans un entre-deux générique qui dérange les habitudes lectorales.²⁶¹ » Ce flou générique propre à l'écriture du sida, la distinguant par ailleurs des autres récits de maladies, a donc mené à la sélection de romans qui contiennent un nombre important de « biographèmes²⁶² ». Si, dans le cas d'Hocquenghem, la filiation au régime romanesque est plus nette, elle se confond rapidement chez Guibert, dont l'œuvre s'associe à l'autofiction ou à ce que Jean-Pierre Boulé nomme le « *roman-faux*²⁶³ ».

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 69. Jacomard poursuit son explication : « C'est de leur expérience dans leur rôle de soignantes, mères ou épouses, qu'elles tirent leur justification d'écrire, ce qui est étroitement corrélé avec leur statut d'auteurs de circonstance, poussées à prendre la plume par l'urgence de leur vécu. » (*Ibid.*, p. 71) Les problématiques de la dégradation corporelle et de la mort se font extrêmement rares dans le corpus féminin sur la question. Notons ces deux extraits de l'étude de Jacomard qui attestent de cette idée : « Peu de femmes insistent sur ce qu'on peut appeler le côté nosologique de la pandémie. Peu d'entre elles décrivent le corps malade de leurs personnages » (*Ibid.*, p. 45) et les femmes « abordent peu cependant leur mort prochaine et ce qu'elles imaginent qu'il restera d'elles. » (*Ibid.*, p. 363).

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 73.

²⁶² Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », p. 54.

²⁶³ Boulé défend la thèse selon laquelle l'écriture de Guibert ne relève pas de l'autofiction. Il s'appuie sur un motif principal : l'auteur « ne cherche pas à dire la vérité » et son écriture procède d'un « "pacte de leurre" »

Trois grands mouvements illustrent l'évolution de l'écriture du sida en France et aideront à y mesurer celle du phénomène de la représentation du corps. Les premiers textes, écrits entre 1985 et 1989, dont celui de Guy Hocquenghem se fera ici le porte-étendard, s'associent à la *représentation* du corps et de la mort. La voie moralisatrice, testimoniale et autobiographique y apparaît fort importante. Nous observerons chez Hocquenghem dans quelle mesure le corps déjoue les mécanismes représentationnels propres à ce premier retranchement. La consolidation de l'écriture du sida, de 1990 à 1995, par la publication et la diffusion plus massives de textes à forte teneur autobiographique et autofictionnelle, dont fait partie l'écriture d'Hervé Guibert, est liée au phénomène d'*autoreprésentation*, c'est-à-dire la représentation de soi et du corps en dégradation et de l'auto-altération. Depuis 1996 se développe une littérature post-sida, au sein de laquelle se trouve l'œuvre de Rémès. Elle fait état d'une transformation des enjeux liés au sida, au corps et à la mort sous le mode d'une *autopornobiographie*²⁶⁴.

2.2. Corps et espace. Le corps écrit du sida comme khôra dans Ève de Guy Hocquenghem

L'ancrage même de sa perception, son corps, étant chamboulé par le sida, le sujet voit ses relations à l'espace transformées. Dans *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty explique que le sujet « observe les objets extérieurs avec [s]on corps, [...] les manie, [...] les inspecte, [...] en fai[t] le tour²⁶⁵ » et communique « intérieur[ement] avec le

(« Hervé Guibert : création littéraire et *roman faux* », *loc. cit.*, p. 531) distinct du pacte autobiographique décrit par Philippe Lejeune. Le « *roman faux* » dont Boulé définit, à l'instar de l'œuvre de Guibert, les caractéristiques, peut ainsi être vu comme « un roman où je mens » (*Ibid.*).

²⁶⁴ Il s'agit d'un terme qu'emploie Guillaume Dustan dans *Génie divin* (*op. cit.*) pour qualifier son écriture fortement autobiographique et centrée autour de sa sexualité, dont nous observerons les caractéristiques dans notre analyse de l'œuvre de Rémès.

²⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 120.

monde²⁶⁶ ». Ainsi, « le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système²⁶⁷ », dont la maladie ébranle significativement les balises. La perception du monde ne peut donc s'astreindre de ce qui se déroule en le sujet lui-même, en cet espace le plus immédiat qu'est son corps. Face au sida, un déplacement intérieur rendant mouvante son identité, il se confronte à un dilemme : tenter, malgré la maladie, de fixer l'identité saine du corps d'avant, ou encore, développer avec le monde, l'espace et soi un rapport qui intègre la transformation qu'il vit.

Ève de l'écrivain français Guy Hocquenghem (1946-1988) donne à voir les différents aspects de cette transformation que le corps découvre dans l'expérience de la maladie ; celles, aussi, que ce corps altéré engendre dans l'espace que constitue en soi le texte littéraire. La figure du corps décrite dans Ève se caractérise d'une part par ses facettes hétérogène et hétérotopique²⁶⁸ et, d'autre part, elle s'associe à une conception *autre* de l'espace la faisant se rapprocher de la *khôra*²⁶⁹ définie par Platon. Avant de l'observer plus avant, penchons-nous d'abord sur les principaux enjeux et stratégies de la représentation du réel dans Ève, lesquels infléchissent le corps illustré dans le roman.

Auteur d'essais sur la critique sociale, la théorie *queer* et l'homosexualité²⁷⁰ majoritairement publiés dans les années 1970²⁷¹, Hocquenghem se prête à partir de 1975 à

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 125.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁶⁸ Michel Foucault, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles lignes, 2009, p. 36.

²⁶⁹ Platon, « Timée », *Timée. Critias*, Paris, Flammarion, 1999. Les deux orthographes, *chôra* et *khôra*, sont acceptées. Nous utiliserons la seconde.

²⁷⁰ Hocquenghem a participé activement aux événements de mai 1968 tout en collaborant à *Action*, puis à *Libération*. Il s'implique dans la cause de la libération homosexuelle en cofondant le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire. En 1972, année de la publication de *Le désir homosexuel*, il rédige une lettre dans *Le nouvel observateur* dans laquelle il dit son homosexualité.

²⁷¹ Notons parmi ceux-ci *L'après-mai des faunes* (Paris, Grasset, 1974) et *La dérive homosexuelle* (Paris, Jean-Pierre Delarge, 1977).

l'écriture de nouvelles²⁷² et de romans²⁷³. *Ève*, précédant d'un an sa mort des suites du sida, consiste en une réécriture subversive de la Genèse et une intrigue policière²⁷⁴ se développant en filigrane de l'épidémie naissante du rétrovirus. Adam Kadmon, le personnage principal, est un écrivain homosexuel narcissique vivant à Paris. Un soir, il aperçoit dans le métro un jeune inconnu au même visage que lui. Il rencontre quelques jours plus tard ce mystérieux sosie : il s'agit d'Ève, la fille de sa sœur, Anne, qu'il n'a pas vue depuis dix-huit ans. Adam et Ève, dont l'apparence physique est étrangement similaire, se lient et s'abandonnent finalement au désir qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Après un séjour dans le Berry, où Anne vit dans une communauté de lesbiennes avec Judith, jadis éprise d'Adam, ce dernier et Ève se dirigent vers St. John's. À ce moment, Adam se découvre atteint du sida. Fuyant alors la furie d'Anne et de Judith qui ont découvert leur idylle, et de mystérieux poursuivants, en raison d'un trafic de drogue impliquant Ève, les deux personnages vont en Argentine. À travers un pèlerinage dans les lieux de son enfance, Adam cherche à connaître le lien qui l'unit à Ève et qui pourrait expliquer leur surprenante ressemblance. Après un passage en Uruguay, Adam et Ève, enceinte, regagnent Paris. Le roman se clôt à l'hôpital où Adam, de plus en plus malade, dépérit, tandis que la grossesse d'Ève progresse. Cette dernière apprend enfin qu'Adam est né dans le cadre du projet Lebensborn²⁷⁵ et que sa propre naissance provient de l'insémination artificielle de Judith avec le sperme d'Adam : ils sont ainsi des

²⁷² Guy Hocquenghem, *Fin de section*, Paris, Christian Bourgeois, 1975.

²⁷³ Hocquenghem est l'auteur de cinq romans publiés à partir des années 1980 : *L'amour en relief* (Paris, Albin Michel, 1982) ; *Les petits garçons* (Paris, Albin Michel, 1983) ; *La colère de l'agneau*, (Paris, Albin Michel, 1985) ; *Ève* et *Les voyages et aventures extraordinaires du frère Angelo* (Paris, Albin Michel, 1988).

²⁷⁴ Douglas Morrey, « Sida-topies : Provocative Communities in Guy Hocquenghem's *Ève* and Vincent Borel's *Un ruban noir* », *French Cultural Studies*, vol. 9, n° 27, octobre, 1998, p. 389.

²⁷⁵ Il s'agit d'un projet scientifique de fécondation artificielle dans le cadre duquel des femmes de la jeunesse hitlérienne étaient inséminées de manière à favoriser un repeuplement, en même temps que l'État procédait à une stérilisation des anormaux (È-181).

« jume[aux] décalé[s] dans le temps » (*È*-310). Quand leur enfant, Adam, naît, le personnage principal du roman décède.

Ève est composé de trois chapitres (« Premier temps », « Second temps », « Dernier temps »), d'un prélude et d'une note épilogique²⁷⁶. Les intitulés des sous-chapitres correspondent à un narrateur qui porte généralement un nom biblique (Adam, Ève, Seth)²⁷⁷. Formé d'une multiplicité de points de vue faisant éclater la possibilité d'une univocité narrative et cumulant les instances temporelles et spatiales, le roman contient également des rêves d'Adam, qui forment les incipits de certains chapitres²⁷⁸.

Pour mieux saisir la logique sous-tendant la représentation du réel et du corps dans *Ève*, observons-en une scène centrale. Après une soirée littéraire, Adam rentre chez lui en métro. Alors qu'il se tient devant la vitre, il découvre devant lui ce qu'il croit d'abord être son propre reflet. Comme le montre ce passage, il fait face, dans une sorte d'hallucination, à un visage redevenu celui de sa jeunesse :

Je m'étais vu, à cet instant, brillant d'un éclat, d'un désir pour moi-même que j'ai depuis longtemps éliminé. D'un coup d'œil, je m'étais attrapé beau et jeune, le regard gonflé de sève ; au contraire de cet écrivain, qui, voyant un vieux monsieur entrer dans un salon, se découvre et découvre qu'il salue son propre reflet dans un miroir, je m'étais révélé à moi-même, en moins d'une seconde, comme l'incarnation de l'adolescence sauvée. [...] La vérité souvent se découvre en un clin d'œil ; je ne doutais pas d'avoir alors atteint à la vérité réfléchie, celle d'une jeunesse qui, en moi, refusait de s'en aller, me faisait différent des autres (*È*-44).

Cette apparente vérité d'une jeunesse masquée par les artifices de son âge adulte le subjugue.

Saisissant dans ce reflet les traits de son corps d'avant, Adam éprouve les effets d'une

²⁷⁶ Cette partie contient des précisions, sous forme de réponses à d'éventuelles contestations, venant appuyer la vraisemblance des faits scientifiques contenus dans *Ève*.

²⁷⁷ Deux sous-chapitres de la troisième partie d'*Ève* s'intitulent « La Pitié », comme l'hôpital La Pitié-Salpêtrière de Paris. À l'exception des noms bibliques, un personnage s'appelle Bob.

²⁷⁸ Les rêves, placés au début de trois chapitres (*Adam 1* ; *Adam, 2* ; *Adam, 3*), occupent un rôle central dans *Ève*. Ils s'attachent au sida de manière allégorique (au début du chapitre *Adam 3*, le rêve est celui d'un paradis perdu où les hommes vivaient de manière paisible et libérée dans leurs rapports corporels et sexuels) ou plus concrètement lié à la maladie du personnage (le premier rêve est celui d'un commando spécial venu assaillir et juger Adam, malade, à l'hôpital).

intense séduction et d'un érotisme narcissique qui, comme la *représentation* de ce corps rajeuni offerte par la fenêtre du métro, le saisit. Mais le visage réfléchi dans la vitre disparaît lorsque le métro voisin démarre. Adam réalise alors que la figure qu'il contemplait, parfaitement symétrique à la sienne, appartenait à quelqu'un d'autre.

Cette scène éclaire ce qui module la vision du réel chez Hocquenghem ; par extension, ce qui teinte la perception du corps et de la mort à venir dans son œuvre. Le contexte d'écriture d'*Ève*, que nous avons relié à un climat de panique et que Jean-Pierre Routy compare à un « brouillard²⁷⁹ » en raison du mystère que constitue le sida pour les médecins et la société, est auréolé d'illusion et d'une impression de faux. Des études sur le sida se contredisent et exposent par exemple l'incertitude du savoir médical quant aux traitements. Par son écriture, Hocquenghem cherche à atteindre un niveau de réel supérieur à ce que véhicule le discours social ambiant, comme il le confie en 1987 dans un entretien à *Paris-Match* : « [p]our émouvoir de nos jours, il faut faire plus fort, plus réel, plus brut que les journaux²⁸⁰ ». Le roman consiste en une voie d'accès à cette « hyperréalité » nécessaire pour dire le sida. Hocquenghem interroge ainsi le faux relatif à ce qu'« On » dit sur le sida, tout en exposant les limites de sa représentation dans ce contexte marqué par l'ambivalence. *Ève* expose deux principales stratégies de mise en discours du corps : d'une part, une mise en échec du sida et de la mort ; d'autre part, la configuration d'un corps dépassant les limites inhérentes à ces derniers. Ces stratégies mènent à l'élaboration d'une représentation affranchie du discours du « On » et de la forme romanesque conventionnelle, notamment de sa linéarité²⁸¹, dont les bases se perçoivent dans la structure même d'*Ève*.

²⁷⁹ Jean-Pierre Routy, *Ce que le sida a changé*, *op. cit.*, p. 21.

²⁸⁰ Guy Hocquenghem, cité par Hélène Jaccomard (*Lire le sida*, *op. cit.*, p. 72).

²⁸¹ Douglas Morrey, *loc. cit.*, p. 390.

Si l'écriture de ses mémoires *L'amphithéâtre des morts* « exerce une fonction conjuratoire et salvatrice, en différant la mort, en la mettant à distance, [Hocquenghem] ôte au présent son angoisse, la prive de son urgence²⁸² ». Le même jeu de contournement se perçoit dans *Ève*. Tout d'abord, la nomination indirecte du sida²⁸³ permet une diminution de l'angoisse, du pouvoir et de l'inéluctabilité de la mort à venir. Implicite dans ses mémoires, le fameux acronyme « sida » déserte *Ève*. Par cette absence onomastique, Hocquenghem déjoue une vision dramatique du sida et de la mort et limite leur marge de manœuvre dans son existence. Le sida stimule de manière fort importante l'inventivité et l'imagination des auteurs qui écrivent sur le phénomène. Dans le roman, la nomination du rétrovirus procède par l'allégorie – « Célestine, le cyclone qui avait ravagé tout l'arc caraïbe » (*È*-18) -, la métaphore - « cette spécialité virale » (*È*-228-229) – et la comparaison - « l'ennemi : parasites africains aux pinces de homard, bactéries atypiques aux formes indécises » (*È*-232). L'impératif d'éviter les idées relatives au sida et de montrer que son identification explicite, comme toute catégorie et toute délimitation, est obsolète, explique aussi ce détour onomastique. Au lieu d'accentuer le réalisme de l'écriture du phénomène, elle revêt plutôt la forme d'une « sacralisation du mal²⁸⁴ ». En nommant indirectement le rétrovirus, Hocquenghem peut « le banaliser, le traiter en affection commune et guérissable [...] le ramener à un statut ordinaire de maladie quelconque ; s'il n'[es]t pas nommé, officialisé, il lui parai[t] moins redoutable²⁸⁵. » Car les effets du sida se répercutent avec force sur le personnage principal d'*Ève*, qui vit « suspendu [aux] hésitations » des médecins, « un grand

²⁸² René Schérer, « Postface. D'une vie à l'autre : un sujet dissipé », Guy Hocquenghem, *L'amphithéâtre des morts. Mémoires anticipées*, Paris, Gallimard, coll. « Digraphe », 1994, p. 119.

²⁸³ Il est toutefois précisé qu'il s'agit de la maladie de Rozenbaum, co-découvreur du virus du sida, et la dédicace est la suivante : « À Willy Rozenbaum et à toute son équipe, dont l'action mérite certainement mieux que l'humour amer des dernières pages. » (*È*-n.p)

²⁸⁴ René Schérer, *op. cit.*, p. 121.

²⁸⁵ *Ibid.*

point d'interrogation planté dans [l]es entrailles » (È-276), angoissé au début du roman par les échos d'une maladie récemment apparue. Préservant le mystère de cette maladie rôdant autour du personnage, Hocquenghem capte le climat social ambiant et engage une représentation du réel marquée par un refus de la *sur-catégorisation*. Comme le sida est à cette époque empreint d'inconnu et que les connaissances à son sujet varient de jour en jour, la fiction supporte les interrogations et les hypothèses élaborées par l'auteur.

Le sida fonctionne à la manière d'un catalyseur par lequel Hocquenghem aborde le point saillant de son écriture. Derrière le sida se profile une remise en question de la société hétérosexuelle, « a society which has continually oppressed and silenced homosexuals, a society for whom AIDS functions as an ideological weapon in this ongoing oppression.²⁸⁶ » Cette réflexion excède toutefois la condition homosexuelle pour englober, comme nous le verrons plus loin, les mécanismes et catégories qui oppressent les Hommes et conditionnent leur rapport au corps, leurs désirs et l'écriture.

2.2.1. Pour une nouvelle conception de l'espace et du corps

À la suite de l'annonce de l'infection du sida, le corps devient pour le sujet souffrant un espace tiraillé et paradoxal. Maints textes pionniers le façonnent comme celui d'une lutte, un espace dont les frontières et les résistances s'effritent et où se confrontent alliés et ennemis ; le corps, territoire assailli, et le rétrovirus, posé comme envahisseur²⁸⁷. Sa mise en

²⁸⁶ Douglas Morrey, *loc. cit.*, p. 385. C'est nous qui traduisons : « Le sida est un catalyseur qui permet la remise en question de la société hétérosexuelle, une société qui a toujours opprimé et réduit au silence les homosexuels, une société pour laquelle le sida fonctionne comme une sorte d'arme idéologique dans cette oppression permanente. »

²⁸⁷ À titre d'exemple, pensons à l'œuvre d'Alain-Emmanuel Dreuilhe. Voici un exemple de ce que Sontag conçoit comme une illustration typique de la métaphorisation militaire du virus chez ce dernier : « Pour un peu je planterais des drapeaux sur les organes déjà envahis de mon corps, qui est, tel Paris en 1870, le champ de

discours fait ainsi état d'une oscillation entre amour et haine, ce qu'expose entre autres l'œuvre de Guibert.

La figure du corps dans *Ève* se veut le sujet et l'objet d'un processus de « déterritorialisation²⁸⁸ » qui s'opère sous plusieurs angles. Dans la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, le terme « déterritorialisation » signifie la transformation et le déplacement d'un élément, tout particulièrement linguistique. Associé à la littérature mineure²⁸⁹, ce phénomène signale la délocalisation puis la relocalisation de cet élément. La reterritorialisation procède par le mouvement des valeurs jadis associées à cet élément, auquel on attribue de nouvelles propriétés. Le but, dans toute entreprise qui déterritorialise la langue ou, dans le cas qui nous intéresse, le corps, est de fonder un espace mitoyen où dire le mineur ; un espace qui accéderait à une expression « parfaite et non formée, une expression matérielle intense.²⁹⁰ » Le corps, par le biais d'« *intensifs ou tenseurs*²⁹¹ » qui visent à remettre en question une notion et à la pousser à ses extrêmes, apparaît particulièrement propice à la reterritorialisation. À l'aide d'images et d'éléments discursifs métatopiques, sa représentation propose une illustration alternative à la conception sociale du corps, une conception marquée par une destitution de sa portée symbolique. Dans le roman d'Hocquenghem, la reterritorialisation du corps se perçoit par un affranchissement des binarités (masculin/féminin, homosexualité/hétérosexualité, sain/malade) qui le contraignent,

bataille des forces de la Commune et des Prussiens. Je pourrais aussi indiquer, sur cette carte d'état-major corporelle, les organes crus perdus et reconquis de vive lutte, après un tir d'artillerie nourri d'antibiotiques, antiviraux et sulfamides : la guerre chimique, dans cette bataille de tranchées où je campe depuis bientôt quatre saisons, et pas de signe de paix ou de victoire en vue. » (Alain-Emmanuel Dreuilhe, *op. cit.*, p. 15).

²⁸⁸ Dans son ouvrage précédemment cité, Spoiden relie un phénomène de déterritorialisation au désir, à l'espace et aux liens familiaux dans les récits de sida.

²⁸⁹ Cette dernière se caractérise par « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 33).

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 35.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

et de sa mort certaine. Par ce processus de reterritorialisation du corps, le corps prend dans Ève l'aspect de la *khôra* telle que la définit Platon.

Les significations et les utilisations d'« espace » foisonnent et divergent dans le champ philosophique. Thierry Paquot et Chris Younès rappellent que

[l]e mot latin *spatium*, qui a été traduit en français par "espace" [...] correspond au grec *khôra*, qu'on trouve dans le *Timée* de Platon ; mais auparavant, d'autres termes voisinaient avec cette idée d'espace, comme *Khàos/kosmos*, *to apeiron* (l'"illimité"), *to kenon* (le "vide")... Quand à "lieu", le mot vient du latin *locus* ("place, endroit") qui est la traduction du grec *topos*. À son propos, comme pour "espace", il est précisé que son origine est obscure, d'où la difficulté d'expliquer l'éventail de ses usages²⁹².

Si la traduction « espace » coïncide avec l'emploi platonicien de *khôra*, l'usage de *topos*, dans les sillons de la pensée aristotélicienne, s'est surtout affirmé dans la tradition philosophique²⁹³. La dimension plus abstraite jadis comprise dans « espace », c'est-à-dire son caractère illimité et vide, a ainsi été mise de côté. L'espace s'est vu réduit au *topos*, un fragment d'espace mesurable, délimitable et cartographiable²⁹⁴. Mais l'espace est-il nécessairement ce que l'on peut mesurer, ce dont l'on peut définir les limites ? N'y-a-t-il pas un espace échappant aux lieux ? Que se perd-il dans cette vision de l'espace ? Comment celle-ci influence-t-elle notre rapport général à l'espace et, surtout, à notre premier espace, notre corps ? Qu'en est-il de la distinction véritable entre *khôra* et *topos* ? De manière éclairante, Jean-François Pradeau explique :

De *topos* à *chôra*, on passe [...] de l'explication et de la description physiques au postulat et à la définition de la réalité sensible. [...] On distingue ainsi le lieu physique relatif de la propriété ontologique qui fonde cette localisation. Afin d'exprimer cette nécessaire localisation des corps, Platon a recours au terme de *chôra*, qui signifie justement l'appartenance d'une extension limitée et définie à un sujet (qu'il s'agisse du territoire de la cité, ou de la place d'une chose)²⁹⁵.

²⁹² Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), « Introduction », *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012, p. 8.

²⁹³ Augustin Berque, « La chôra chez Platon », *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, p. 31.

²⁹⁴ L'obsession de la cartographie que décrit Borgès dans « De la rigueur de la science » refait ici surface et témoigne de cette réduction de l'espace au *topos*, à ce qui se délimite par des frontières. (Borgès, *op. cit.*).

²⁹⁵ Jean-François Pradeau, « Être quelque part, occuper une place. *Topos* et *chôra* dans le *Timée* », *Les Études philosophiques*, n° 3, 1995, p. 396. Cité par Augustin Berque (*loc. cit.*, p. 16).

Si *topos* correspond à la position d'un segment spatial occupé par un corps en mouvement²⁹⁶, *khôra* signifie la réalité sensible où le *topos* advient. La distinction d'Augustin Berque entre ces emplois terminologiques chez Platon s'incarne avec plus de justesse tandis qu'il associe à *topos* le questionnement « Où est-ce ? », et à *khôra* « Pourquoi donc cet où ? »²⁹⁷ Ces questionnements révèlent la raison pour laquelle la philosophie européenne a délaissé « la question de l'être²⁹⁸ » et, par le fait même, le concept de *khôra* au détriment de *topos*. En évacuant ce questionnement ontologique de la pensée de la *khôra*, elle établit une vision binaire et manichéenne de l'espace et simultanément du corps. En imposant qu'un lieu soit précisément là *ou* là, tel *ou* tel, et non tel *et* tel, la nature englobante et hétérogène de l'espace et sa capacité à accueillir en son sein l'Autre ont été écartées. De même, on somme le corps d'être noir *ou* blanc, masculin *ou* féminin, homosexuel *ou* hétérosexuel. Pour comprendre l'évitement du questionnement « pourquoi l'espace ? », et de « pourquoi le corps ? », il faut remonter au dualisme. Ce dernier, « qui confronte directement le sujet (A) à l'objet (non-A), est incapable de prendre en compte la réalité des milieux humains, cette *khôra* où croissent ensemble, en un "troisième et autre genre", A et non-A, le même et l'autre, l'être et le devenir.²⁹⁹ » Penser l'espace et le corps correspond à une vision homogène, catégorisante et fondée sur une logique du « noir ou blanc » qui annule la possibilité de recevoir l'Autre, ce qui évolue et devient.

Le partage qu'établit Descartes entre le corps et l'esprit se rattache à la conception de l'espace d'Aristote. Descartes distingue ainsi la chose pensante, l'esprit, et la chose étendue, le corps. Voyons sa définition de la première :

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Augustin Berque, *loc. cit.*, p. 16.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis est entièrement distincte du corps et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui, et qu'encore qu'il ne fût point, elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est³⁰⁰.

L'Homme, chose pensante, se voit entièrement coupé de sa part physique. Le corps ne participe aucunement à la constitution de soi de ce dernier, qui n'existe que par son esprit. Son corps forme une matière inintelligible, encombrante, insensible et insignifiante³⁰¹. Il consiste en fait en une machine dont le mécanisme est indépendant de l'esprit humain, un amalgame de fonctions organiques et mécaniques. Cette division nette entre esprit et corps établit aussi la supériorité du premier et l'infériorité du second. La vision cartésienne du corps le façonne donc comme un espace scindé, défini en termes de fonctions, pur véhicule de l'esprit se déplaçant dans l'espace.

Maints phénomènes contemporains liés à la maladie et à la mort montrent que nos sociétés contemporaines ne se sont pas dégagées de ce partage du corps et de l'esprit³⁰². Dans cet ordre d'idées, Le Breton expose les lacunes actuelles du traitement médical de la douleur³⁰³. Si la médecine prend en charge la douleur physique, attestée par des tests médicaux et des diagnostics scientifiques, elle délaisse en revanche ses effets psychologiques. Or, cette douleur intérieure, subjective et variable d'individu en individu se veut plus profonde que sa forme physique, si une délimitation psychologique/physique se révèle même possible. Incontrôlable, la douleur physique et psychologique devient un état de souffrance qui affecte l'Homme *entier*. Ces déficiences médicales à l'égard de la souffrance

³⁰⁰ René Descartes, *Discours de la méthode. Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Anjou, CEC, 1996 [1637], p. 52.

³⁰¹ Descartes décrit le corps comme une matière « continu[e], ou un espace indéfiniment étendu en longueur, largeur et hauteur ou profondeur, divisible en diverses parties qui pouvaient avoir diverses figures et grandeurs, et être mues ou transposées en toutes sortes » (*Ibid.*, p. 55).

³⁰² David Le Breton, *Expériences de la douleur*, *op. cit.*, p. 111.

³⁰³ Il expose sa vision de la douleur et ce rapport au corps dans le premier chapitre de *Expériences de la douleur* (« Introduction. Il n'y a pas de douleur sans souffrance », p. 13-30). De même, il distingue la douleur, physique, de la souffrance, un état psychologique affectant l'existence de l'homme.

découlent selon Le Breton du dualisme cartésien. Le corps souffrant du sida ou, nous le verrons, de l'anorexie, correspond au phénomène de la douleur, qui, en se déclenchant, détruit toute frontière entre le physique et le psychologique. Cet éclatement de leurs limites bouleverse à la fois la représentation du corps, le rapport à l'espace et celui à l'écriture.

Le corps récupère dans l'état de crise et de transformation qu'il expérimente un caractère illimité, les frontières entre corps et esprit s'effondrant. Dans cette mesure, la représentation littéraire et le livre deviennent des espaces qui s'apparentent à la *khôra*. Platon perçoit l'espace comme une instance dont les limites apparaissent modulables et modifiables. Traduit en français par « empreinte », « réceptacle » et « nourrice³⁰⁴ », *khôra* signifie un lieu de passage, de transformation et de mutation. Il s'agit d'un intervalle où un état passe à un autre, un espace qui reçoit les possibles, les devenirs et les désirs de l'Homme³⁰⁵. Si Platon distingue le modèle et sa reproduction, la *khôra* forme l'intervalle entre ces deux espaces, celui où il se trouve réactualisé³⁰⁶. En écho à cette conception, le corps chez Hocquenghem prend la forme d'un espace vacant où ses possibles se développent, et d'un passage où se dit sa mutation. Ce type d'illustration du corps expose les possibilités, « le devenir³⁰⁷ » de cette matière et les déplacements qu'elle éprouve dans l'expérience de la maladie.

³⁰⁴ Platon, « Timée », *Timée*, *op. cit.*, p. 147.

³⁰⁵ Luc Brisson propose quant à lui de voir la *khôra* comme le « milieu spatial » ou encore « le milieu où se produit le devenir » (*Le Même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 222. Cité par Augustin Berque, *loc. cit.*, p. 25).

³⁰⁶ Platon explique cette idée dans sa définition de la *khôra* : « Toujours en effet elle reçoit toutes les choses, et jamais en aucune manière sous aucun rapport elle ne prend une forme qui ressemble à rien de ce qui peut entrer en elle. Par nature, en effet, elle se présente comme le porte-empreinte de toutes choses » (« Timée », *op. cit.*, p. 149).

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 153.

2.2.2. *Le revers de l'utopie : le corps hétérotopique*

Revenons à la scène où Adam découvre avec fascination le visage de sa jeunesse dans le métro. Ce passage donne à voir le mouvement par lequel la figure du corps sert chez Hocquenghem un renversement de la vision utopique du corps. Amalgame de l'obsession de la jeunesse et du narcissisme prévalant à l'époque contemporaine, incarnation du caractère illusoire du corps, sa représentation soutient dans *Ève* une permutation de l'image sociale utopique de ce dernier.

La figure du corps utopique décrite par Foucault canalise l'aspiration contemporaine de nos sociétés qui, par le biais de modifications visant le perfectionnement corporel que nous avons précédemment observé (cf. p.67-76), se vouent à la quête d'« un corps *sans corps*, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré³⁰⁸ ». Le corps souffrant du sida dans le texte littéraire se pose comme le revers de cette absence de matérialité et de cette « utopie d'un corps incorporel³⁰⁹ ». Par une focalisation sur les transformations découlant de la maladie et son processus de dégradation physique, il cultive, assouvit et pousse à son paroxysme ce que le corps utopique, lui, répudie.

Chez Hocquenghem, le corps se situe aux antipodes du corps lisse, homogène, parfait, contenu et maîtrisé³¹⁰ associé à l'utopie définie par Foucault, et la fait éclater. Il embrasse ses faiblesses et ce qui le constitue inévitablement : ses désirs, sa dégradation graduelle et sa mort prochaine. Cette déprise du corps utopique se manifeste sous deux aspects. Si pour Heidegger, c'est face à la mort que le Dasein accède à son entièreté, selon

³⁰⁸ Michel Foucault, *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*, p. 10.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

Foucault, l'acte sexuel, faisant s'apaiser le corps par l'assouvissement de ses désirs, permet au sujet d'atteindre sa plénitude d'être et d'exister enfin en lui-même³¹¹. Dans l'acte sexuel, il occupe son espace propre et en prend réellement conscience. Dans cette perspective, le mouvement de déprise à l'œuvre dans *Ève* est double. S'il y a comme nous le verrons renversement des formulations stéréotypées sur le plan discursif, une permutation du corps utopique et de l'angoisse de la mort par la création de l'espace alternatif qu'est la figure du corps se développe.

Dans *Ève*, le corps fonctionne à la manière d'un miroir. Mais si, pour Foucault, le tain, réceptacle et producteur de l'utopie du corps, assure au sujet sa réalité³¹², donne à voir ce qu'il pourrait être utopiquement, formant et déformant la matière corporelle, son pouvoir est tout autre chez Hocquenghem. En effet, la représentation valide l'existence et les transformations que le corps traverse, mais s'éloigne de sa seconde fonction qui est de montrer une vision illusoire de la chair. Miroir hyperréaliste faisant accéder le sujet à un niveau supérieur de réel face à son corps à mesure qu'il se construit et se déconstruit par l'écriture, la représentation renvoie à ce dernier le devenir de son propre corps et l'illusion derrière l'image de cette instance dans la sphère médiatique.

Par ce revirement de l'utopie dans la forme romanesque, la représentation du corps façonne le livre comme un espace proprement « hétérotopique ». C'est-à-dire un contre-espace ou une « utopi[e] localisé[e] »³¹³ qui, à l'écart des lieux officiels, relève de la marge et vise l'assouvissement d'actes hors-normes³¹⁴ en vue de la purification de l'espace

³¹¹ *Ibid.*, p. 20.

³¹² *Ibid.*, p. 19.

³¹³ Michel Foucault, *Les hétérotopies*, op. cit., p. 24.

³¹⁴ *Ibid.*

commun³¹⁵. L'espace hétérotopique livresque permute la vision utopique du corps et la langue pour le dire : il recueille le sida, rejeté par le discours social, et lui donne voix. La mise en discours du corps agit ainsi à titre de rupture par rapport à la représentation normée du corps. Elle est enfin mise en place, sur le plan discursif, par une langue qui rend le pouvoir, visible sous les traits du mécanisme stéréotypal, en échec.

2.2.3. *Du corps catégorisé au renversement des catégories*

La participation de l'auteur aux événements de mai 1968 et le dévoilement public de son homosexualité en 1972 établissent la parenté entre l'œuvre d'Hocquenghem, le militantisme et la cause homosexuelle. *Ève* révèle une vision et une mise en discours toutefois complexes de l'homosexualité chez l'auteur. En effet, le terme « homosexualité » lui paraît « façonne[r] et déforme[r], fige[r], impose[r] des catégories massives dont on ne cesse de se dépêtrer », des catégories parentes à des « appauvrissements du sens, aux assignations d'identité³¹⁶ ». Le mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation se voit dans son écriture sous la forme d'un effort de décatégorisation touchant divers horizons : la vision de l'homosexualité, de l'orientation sexuelle et des rapports entre les sexes ; la conception et la représentation du corps ; l'écriture. Hocquenghem procède à un éclatement des catégories d'âge, de sexe, de statut social et d'orientation sexuelle, qui place sa représentation du corps dans une position d'ouverture à l'endroit de toute forme d'altérité. Elle devient un espace accueillant en son sein les différences et renversant la binarité inscrite dans l'image contemporaine du corps.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

³¹⁶ René Schérer, *op. cit.*, p. 113.

La réunion des corps d'Adam, homosexuel, malade, et d'Ève, qui incarne la jeunesse, la féminité et la santé, fait d'abord chavirer les tabous, surtout celui de l'inceste – les personnages croient d'abord être oncle et nièce. Toute catégorie relative à l'orientation sexuelle et aux désirs éclate. Les scènes qui traduisent des rapports sexuels entre eux exposent cette idée. Dans l'une d'elles, Hocquenghem décrit Ève, « presque imberbe » (È-50), « [s]es chevilles brunies de gamine », « son ventre plat », elle qui « faisait la brouette » et le rêve d'Adam « d'ouvrir [une cicatrice] pour lui caresser l'intérieur ; un intérieur de boyaux blancs et nets, d'organes bourrés de vitalité, craquant de jeunesse » (È-50). Le corps d'Ève s'oppose entièrement au corps malade du sida d'Adam, décrit plus tôt comme étant « pourri » (È-26). Les clichés présents dans la description du corps d'Ève, au lieu d'octroyer une dimension stéréotypée au roman, montrent le décalage entre la « pureté » du corps féminin et le rapport sexuel incestueux entre les personnages. Ils soutiennent ainsi le caractère illusoire des apparences. La pureté d'Ève, définie à l'aide de clichés, sert par ailleurs à révéler la dégradation et la faiblesse physiques d'Adam. De cette manière, Hocquenghem remet en question les critères du beau qui conditionnent le regard contemporain sur le corps. Au tabou de l'inceste s'ajoute celui de la contamination, dont le danger lors des actes sexuels est explicité (È-166). Les tabous s'intensifient l'un l'autre et participent dans leur enchevêtrement à la libération du désir. Le corps d'Ève complète et contrebalance le mouvement périlisé de celui d'Adam et renverse la dépréciation sociale de la vieillesse. Ainsi, sa poitrine, « le bourgeon presque noir, dont l'aréole paraît un savant maquillage, était un pic dressé contre l'âge, contre la pesanteur, une protestation érigée contre la laideur du vieillissement » (È-51) du corps d'Adam.

Par son contact avec le corps d'Ève, Adam vainc la mort et la vieillesse en même temps qu'il se purge des péchés et des désirs homosexuels, dont il ressent le caractère

oppressant (*È*-51). La déconstruction des frontières entre les corps des personnages, séparés par des critères génétiques, sociaux, d'âge et d'orientation sexuelle, correspond ainsi à une vision sociale affranchie des clivages entre les corps, dont fait foi ce passage :

Notre communauté de traits, physique et morale, témoignait à elle seule contre la croyance à l'action unique, dans la formation de l'individu, du milieu social. Nous étions une vivante démonstration de la puissance génétique. Et notre identité miraculeuse, inexplicable, n'était si parfaite que de n'avoir été affaiblie ou niée par aucune réaction de différenciation ; aucune protestation, aucun rejet d'une génération à l'égard d'une autre, aucun refus d'une trop envahissante similitude ne nous avaient séparés, comme il arrive entre frères et entre parents et enfants (*È*-169).

Dans cet aplanissement des différences entre les corps, le sida est un agent intensificateur. Comme le remarque Douglas Morrey dans sa lecture de *Le désir homosexuel* d'Hocquenghem, ce dernier « identified the same/different binary as lying behind the whole system of Oedipal socialization. But AIDS throws this distinction into confusion, and thus represents a challenge to the stable subject of capitalist patriarchy.³¹⁷ » Cette confusion qu'il recherche se projette aussi sur le plan de la composition du roman et de son écriture. *Ève* repose sur une structure basée sur des points de vue narratifs multiples, les chapitres développant la vision de chacun des personnages. Cette structure ébranle la Genèse, soit le discours officiel suprême. Le roman s'ouvre ainsi à une construction polyphonique et dialogique (sens bakhtinien) qui correspond à la vision de la société bouleversée à l'ère du sida, à laquelle Hocquenghem aspire : le dialogue et l'ouverture à l'Autre doivent socialement être primés. L'éclatement des paramètres du roman conventionnel se constate également dans un rapport au temps chamboulé. *Ève* repose sur une ossature temporelle chavirée de sa linéarité habituelle et multiplie les allers-retours dans le temps, qui se perçoit comme « a rejection of the traditional linear view of history, and presents AIDS as a

³¹⁷ Douglas Morrey, *loc. cit.*, p. 391-392. C'est nous qui traduisons : « Dans *Le désir homosexuel*, Hocquenghem a identifié la binarité du même et du différent derrière tout le système œdipien de socialisation. Mais le sida propulse cette distinction dans la confusion et représente ainsi un défi pour le sujet stable du patriarcat capitaliste. »

dramatic rupture, interrupting and signalling the failure of the linear progress of modernity.³¹⁸ » Cette rupture touche la représentation aussi linéaire du corps. De même que l'exposent la vision de l'homosexualité et l'inscription du temps dans *Ève*, le corps, *khôra*, se caractérise par son caractère fluctuant et illimité. Comme le corps malade du sida l'expérimente, comme sa représentation l'illustre en conjuguant jeunesse et vieillesse à travers les chairs d'Adam et Ève, le temps n'est pas une preuve du réel, mais son illusion.

Ève soutient une critique la vision catégorisante et hétéronormative du corps, dont l'identité et les désirs se caractérisent par leur multiplicité, leur éclatement et leur ouverture à l'altérité. Détaché de toute vision totalitaire, unifiée et homogène, le corps décrit dans le roman s'avance vers ce qu'il n'est pas, ses possibilités et son devenir. Dans l'obsession qui le prend à la suite de la vue de son double dans le métro, Adam se demande « qui était donc l'autre [lui]-même » (*È*-45) et s'élance vers cet Autre qui pourrait le révéler à lui-même dans son entièreté et l'éventail de ses possibilités. Son corps embrasse ses contradictions, ce qui se dédouble en lui et diffère d'une possible uniformisation de son être. Il s'incarne en effet pleinement dans l'éclatement de son identité et sa multiplicité intérieure³¹⁹. L'Autre, la maladie et la perspective de la mort dans le cas présent, s'avèrent ainsi fondamental et inévitable pour que le sujet ne se ferme pas sur lui-même³²⁰. La peur absolue passe de celle de la mort à celle d'un resserrement du sentiment corporel, de son uniformisation et de sa

³¹⁸ *Ibid.*, p. 390. C'est nous qui traduisons : « L'inscription du temps dans *Ève* suggère donc un rejet de la vision linéaire traditionnelle de l'histoire et présente le sida comme une rupture dramatique, qui interrompt et signale l'échec de la progression linéaire de la modernité. » La structure et la composition du roman reprennent de plus le contexte social du sida à ce moment, marqué par l'incertitude, le questionnement quant à la provenance du rétrovirus et la déstabilisation que celui-ci installe dans la société et l'existence des malades (*Ibid.*, p. 389).

³¹⁹ René Schérer, *op. cit.*, p. 118.

³²⁰ Toute forme d'altérité est perçue par Hocquenghem comme un appel à l'ouverture de soi, à l'opposé du resserrement identitaire : « Ce qui compte dans moi est toujours l'autre, ce qui diffère de moi-même, ce qui me permet d'échapper à l'étreinte et au resserrement du moi, ce pour quoi je vis et j'ai vécu. » (*Ibid.*, p. 128).

fermeture au devenir³²¹ qu'il porte. À l'opposé du resserrement identitaire se trouve l'impératif de s'ouvrir au devenir différent de soi et de fuir « toutes les formes d'autopétrification et d'objectivation³²² ». De cette manière, le corps apparaît comme un espace complètement vacant dans sa constitution même. Pour que se produise cette altération tant désirée, il intègre les multiples facettes de son identité « sans que soit éprouvée l'urgence de les réunir en les uniformisant³²³ » et en les masquant. Le corps hétérogène que forment les chairs d'Adam et Ève, fondues en une harmonie complète, s'incarne lorsque leurs corps à la fois pareils et différents sont rassemblés :

ni elle ni moi n'étions intéressants, pris séparément. C'est à deux que nous formions un seul être surprenant. Elle n'était pas mon double, elle n'était pas "pareille" à moi, elle formait avec moi, pour un tiers attentif, un être unique, dont chaque moitié était le répondant de l'autre. Un seul être à travers le miroir, le miroir de notre double existence en reflet l'une de l'autre, le miroir, aussi, du temps, du sexe (È-97).

Les corps d'Adam et Ève font apparaître une hétérogénéité montrant deux facettes principales : celle du temps, puis celle de la vie et de la mort. Voyons comment est décrite du point de vue des touristes à St. John's, sorte de paradis terrestre, la première apparition du couple qu'ils forment :

L'homme, grand, maigre, semblait avancer avec quelques difficultés. On lui aurait cru un peu moins de la cinquantaine ; ses joues creusées, son nez aminci, ses membres amaigris lui donnaient, dans ce soleil couchant, l'allure un peu effrayante d'une allégorie mortuaire en vêtements d'été immaculés. Il s'appuyait parfois sur l'épaule d'une très jeune fille, qui aurait joué près de lui l'allégorie de la Vie, tant elle respirait l'énergie de la jeunesse. Sa longue chevelure dorée et auburn, sa robe légère de couleur claire, ses pieds nus formaient un printemps de chair à côté de cet hiver décati ; et, en dépit de l'ombre douce et parfumée qui descendait des vanilliers dans la paix du soir, on pouvait reconnaître entre leurs deux visages, l'un plein et lumineux, l'autre décavé, une ressemblance si étrange qu'elle laissait pantois. (È-16. C'est nous qui soulignons)

³²¹ Le devenir est ainsi central dans maints textes d'Hocquenghem, toujours orienté vers un devenir autre chose que le masculin : « le devenir-Amar, devenir-Ève, devenir-Jean et Prokhore, devenir-Angelo, et aussi le devenir-imperceptible dans les fantastiques visions de *L'amour en relief*, de *La colère de l'agneau*, de *Frère Angelo*, qui convoquent les forces élémentaires et les dieux, dans la mort d'Adam, où toute l'intériorité se retourne comme un gant et se dissipe sous forme d'atomes lucrécien, dernière phase d'un processus de subjectivation par dissémination de soi. » (*Ibid.*, p. 141).

³²² *Ibid.*, p. 134.

³²³ *Ibid.*, p. 139.

Ces descriptions d'Adam et Ève, fruit du regard d'autrui, intègrent maints clichés. Les traits de l'un sont complétés avec exagération dans ceux de l'autre, qui se veulent son contraire. Par ce jeu de miroir, Hocquenghem sème dans le portrait de la jeunesse et de la féminité la mort, en même temps qu'il insuffle à la mort des attributs juvéniles. Les formulations clichées présentes dans ces descriptions servent à ébranler les stéréotypes qui conditionnent la perception de l'Autre. Si « [o]n vit la maladie dans le regard d'autrui » (È-165), l'auteur illustre cette dépossession de soi par une description truffée de clichés qui expose le décalage entre le corps extérieur, perçu par les autres, et le corps intériorisé, qui suit ses propres désirs.

Le corps non homogène qu'Adam forme avec Ève illustre le rassemblement de deux temporalités dissoutes l'une dans l'autre. Cette dualité temporelle, qui permet de vaincre et d'excéder la maladie et la mort prochaine, est constatée tandis qu'il regarde Ève : « par l'effet de ce miroir, elle était mon avenir et j'étais son passé autant que la réciproque inverse. » (È-97) Par cette évacuation du caractère dramatique et terminatif de la mort, le corps d'Adam se prolongera dans le futur de celui d'Ève, dans sa jeunesse et sa féminité. Cette réincarnation du corps souffrant s'accomplit ultimement dans l'acte procréateur entre Adam et Ève, duquel naît un *autre* Adam.

Hétérogène, le corps d'Adam l'est également par l'expérience de la maladie. Celle-ci « [l]e couvre, [l]e protège comme son armure le chevalier » (È-273), le lançant dans un tourbillon temporel qui le propulse dans un « redevenir enfant » (È-196). De multiples temporalités – que l'œuvre de Guibert met aussi en scène – se tiraillent tant lorsque son corps dépérit que lorsqu'il côtoie celui d'Ève. Le devenir s'affranchit de toute impression de régression, en tant qu'il symbolise le déracinement identitaire du corps. Tandis que la mort le

marque de plus en plus, il embrasse son hétérogénéité, cet état de différence qui le préserve de l'unicité et s'ouvre à son entièreté ultime.

2.2.4. *L'Autre comme passeur de la complétude de soi. Le corps androgyne dans Ève*

Dans *Sphinx*³²⁴, Anne F. Garréta décrit la passion amoureuse qui se développe entre les deux personnages, A*** et *Je*. De la même manière que *Je* demeure un mystère pour A*** tout au long du roman, le genre sexuel des actants reste également une énigme pour le lecteur. Membre de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), Garréta suit dans *Sphinx* un défi de taille qu'elle nomme « la contrainte de Turing », soit l'« absence de toute marque linguistique du genre qui permettrait d'assigner un sexe au personnage, au narrateur ou à l'énonciateur.³²⁵ » Les corps, dans *Sphinx*, se livrent à une passion empreinte de sensualité et de déchirements sans que le lecteur puisse et désire même cerner l'identité sexuelle des personnages. De ce fait, ces derniers exposent l'invalidité des genres sexuels et la rigidité de la langue, par les multiples catégories qu'elle induit et oblige. Dès la première page du roman de Garréta, le lecteur entre dans un univers vierge où ce sont seulement des corps qui s'éprouvent, existent, se touchent, s'aiment en marge de toute orientation de leur désir par leur sexe. Dans sa rencontre avec A*** et *Je*, peut-être qu'il oublie même son propre sexe et en découvre la désuétude.

Comment faire porter par le corps cette invalidité des genres sexuels et cette libération d'un désir que ces derniers guident, déterminent et oppressent ? Ce questionnement est à la base du roman d'Hocquenghem. En exergue d'*Ève*, nous trouvons

³²⁴ Anne F. Garréta, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986.

³²⁵ Page de présentation d'Anne F. Garréta sur le site internet de l'Oulipo [en ligne], page consultée le 20 janvier 2015, <http://oulipo.net/fr/contraintes/contrainte-de-turing>.

cette citation du *Banquet* de Platon : « Ayant ainsi parlé, il coupa les hommes en deux... comme on coupe un œuf avec un cheveu... Aussi chacun cherche sa moitié³²⁶. » Cette figure de l'androgynie, amalgame du féminin et du masculin séparé par les dieux en raison de sa force menaçante, annonce comment l'écriture d'Hocquenghem s'érige contre tout figement identitaire. L'auteur questionne l'incapacité de nos sociétés à accepter les zones grises, où le féminin pénètre le masculin et *vice versa*, et leur tendance à dresser des frontières entre les sexes et les genres³²⁷. Le corps qu'il met en discours dans ce roman se situe dans un espace en marge de ces frontières.

Hocquenghem préconise un effacement de la différenciation sexuelle³²⁸ qui se reflète dans le couple formé d'Adam et Ève, *sursexué* et tendant vers la neutralité. Cette union de leur corps rappelle le désir homosexuel libéré et subversif qu'il définit dans *Le désir homosexuel*³²⁹. Pour Hocquenghem, le désir homosexuel recèle une force de subversion par rapport au pouvoir, à la norme, à l'oppression du désir, à la vision sociale hétéronormative et aux rapports de domination entre les sexes et dans la sexualité en général³³⁰. Comme Ève l'illustre, le désir ne relève d'aucune catégorie de sexe et d'orientation sexuelle : non pas homosexuel ou hétérosexuel, il est bisexuel³³¹ et multiforme³³². Le fondement de l'hétéronormativité sur la sexualité hétérosexuelle relève d'un désir d'uniformisation de la

³²⁶ Aristophane, dans Platon, *Le Banquet*, cité par Guy Hocquenghem (È-n.p.).

³²⁷ Patrick Desmons, « D'Hocquenghem à Derrida et Butler – Et retour », *Chimères*, n° 69, 2009, p. 181.

³²⁸ René Schérer *et al.*, « Entretien chimérique », *Chimères*, *op. cit.*, p. 151.

³²⁹ Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, *op. cit.*

³³⁰ Geoffroy Huard de la Marre, « Une politique du désir : Hocquenghem au-delà du FHAR », *Chimères*, *op. cit.*, p. 10.

³³¹ *Ibid.*, p. 11.

³³² *Ibid.*, p. 15. Dans sa définition du désir homosexuel, Hocquenghem montre qu'« il n'y a pas de subdivision sur le désir entre homosexualité et hétérosexualité. Il n'y a plus, au sens propre, de désir homosexuel que de désir hétérosexuel. Le désir émerge sous une forme multiple, dont les composantes ne sont séparables qu'a posteriori, en fonction des manipulations que nous lui faisons subir. » (*Le désir homosexuel*, *op. cit.*, p. 24) Deux aspects principaux se dégagent du concept d'Hocquenghem : « une montée vers la sublimation, vers le Surmoi vers l'angoisse sociale » et, ce qui s'attache tout particulièrement à ce que l'on retrouve dans Ève, « une descente vers les abysses du désir non personnalisé et non codifié. » (*Ibid.*, p. 94).

sexualité et de domination masculine³³³ – dont le titre du roman, *Ève*, illustre d'ailleurs un renversement. À l'opposé d'un désir lié au pouvoir et à l'exclusion des différences, Hocquenghem souhaite rétablir par le désir homosexuel et la conception du monde lui étant liée un désir affranchi des normes et des contraintes morales et éthiques. Il ne s'agit pas de faire coïncider sexualité homosexuelle et désir homosexuel, mais d'incarner un refus de toute oppression du désir. L'auteur aspire à une sexualité et à une société basées sur l'égalité entre les hommes, et entre les hommes et les femmes³³⁴. La représentation du corps dans *Ève* forme ainsi l'espace d'une transformation et d'une libération du désir. Le sida éveille ce souhait de modifier globalement la société qui, dans *Ève*, passe par le façonnement des deux êtres premiers : Adam et Ève. Ces derniers incarnent la bisexualité originelle, c'est-à-dire une « liberté du désir loin des normes sociales, [qui] conduit à la destruction des catégories "homosexualité" et "hétérosexualité" car celles-ci ne sont que le découpage arbitraire dans le flux polyvoque du désir », un désir qui s'avère de plus « simplement produit.³³⁵ » Adam et Ève, dont les corps communiquent entièrement, sont ainsi égaux, libres face à des désirs non conditionnés et déterminés socialement.

Revenons au sentiment d'incomplétude à l'égard de soi et du corps. Adam l'éprouve face à lui-même tandis qu'il se dit au début du roman « sans identité » (È-27), un « sous-être » (È-27), « [u]n "tout-seul", un dépareillé » (È-33) et un « [a]tome inutile » (È-33). Ce sentiment, conditionné par les attentes sociales, engendre paradoxalement un désir d'être

³³³ Hocquenghem soutient que « l'organisation du désir que nous subissons est fondée sur la domination masculine » (*ibid.*, p. 23).

³³⁴ Geoffroy Huard de la Marre explique : « Le désir homosexuel ne se limite pas à ce que deux personnes du même sexe aient des relations sexuelles. Il possède une force subversive des rapports de domination/oppression car il est l'affirmation de la libération du désir. Affirmer le désir homosexuel, c'est affirmer la libération du désir hors des schémas imposés par la société dite "normale". Ce retour au désir libre avant son interprétation réductrice par la société capitaliste implique une modification globale de cette société. » (« Une politique du désir : Hocquenghem au-delà du FHAR », *loc. cit.*, p. 12).

³³⁵ *Ibid.*, p. 16.

complété par autrui : ce dernier, qui le juge et l'amène à se sentir incomplet, devient nécessaire afin que le personnage principal accède à son entièreté. Celle-ci se produit à travers Ève. Se complétant mutuellement, Adam et Ève partagent, dans une société individualiste excluant le véritable rapport à autrui, une « communauté profonde de mouvements et de traits. » (È-95) Comme l'exprime Adam, Ève, femme, hétérosexuelle, le comble, en tant qu'homme homosexuel. Par un renversement de la vision phallocratique de la société, des rôles sexuels et du pouvoir, Ève constitue « la partie spirituelle, prisonnière dans ce corps d'homme, cette "côte" d'Adam qui était antérieure à lui, cette étincelle qui était avant lui le meilleur de lui » (È-146).

La figure de l'androgynie composée d'Adam et Ève réunit deux facettes principales qui correspondent aux stéréotypes pesant sur le corps contemporain : le « temps [et] [le] sexe » (È-97). Parlant d'Ève, Adam dit : « Miroir de ma féminité, de la part femelle de moi, miroir de ma jeunesse, elle était plus qu'une exacte imitation ; elle me disait plus sur moi que moi-même, elle me montrait moi-même autrement que je m'étais jamais vu. » (È-96) Contraire à Adam en tout point, jeune et femme, Ève permet au sujet d'exister sous le mode d'une double-vie, d'expérimenter deux états corporels impossibles ou révolus à travers « le miroir de [leur] double existence en reflet l'une de l'autre » (È-97). Ce reflet, ce double par lequel Adam revient à un état antérieur au rétrovirus, révoque le temps, la vieillesse et la dégradation liés à la maladie. Dans un élan narcissique et nostalgique, il retrouve sa jeunesse et la vie et dépasse la fatalité de la mort. Lorsqu'il perçoit avec érotisme le visage d'Ève, « [s]on visage, exactement tel qu'il était] à son âge » (È 93), lorsqu'il entend sa voix « impétueuse et fraîche comme fut la [s]ienne autrefois » (È-94), Adam se retrouve lui-même, devenant à l'égard de lui-même sa propre figure androgynie composée de deux âges

différents. En récupérant sa jeunesse par le corps d'Ève, il renaît et accède à la jeunesse absolue, une forme d'éternité qui subjugué nos sociétés contemporaines.

À un moment où la science et le monde médical se trouvent dans une impasse face au sida, Hocquenghem esquisse un Homme nouveau par la figure du corps « posthumain », c'est-à-dire « un être humain modifié par le biais des technosciences » touchant par exemple « le contrôle de la procréation, la performance sexuelle, le modelage de l'apparence physique, les capacités cognitives et la lutte contre le vieillissement.³³⁶ » Si la naissance d'Adam et Ève résulte du projet Lebensborn et de l'insémination artificielle, elle expose les progrès scientifiques, le dépassement possible du destin biologique du corps et la défaillance de la reproduction naturelle. Observons le passage où est décrit le projet de la procréation assistée de Judith, de laquelle naît Ève selon un procédé semblable à celui duquel a été engendré Adam :

Judith, avec son amour obsessionnel qui lui faisait fabriquer de toutes pièces l'enfant qu'elle ne pouvait faire naturellement ; et aussi leurs amis que cette entreprise insensée, inhumaine, n'aurait qu'à peine étonnés : entre la Révolution et la conception artificielle de l'homme nouveau, leurs imaginations exaltées et gorgées de matérialisme triomphant eussent fait le pont sans peine. Cet enfant serait celui de la Révolution (È-258-259).

Entreprise « inhumaine » et « fabriquée », l'insémination artificielle bouleverse le destin biologique et humain. Dès lors, l'homme et la femme, de même que leurs rôles respectifs, sont réévalués. Le progrès et la science l'emportent sur le modèle patriarcal et la supériorité de l'homme sur la femme. Ève résulte « de toutes les femmes, de tout ce qu'il y a de féminin dans le monde » (È-243) et devient la « première naissance sans homme » (È-78). Mise en échec, donc, de la reproduction sexuelle naturelle, mais aussi du modèle religieux. Hocquenghem se concentre tout entier sur la construction d'un corps futuriste, éloigné du naturel et de la norme, qui, contrairement au sien, possède le pouvoir de dépasser la mort.

³³⁶ Céline Lafontaine, *Le corps-marché, op. cit.*, p. 60.

2.2.5. Un espace ouvert et éclaté

Dans *Ève*, le corps se place sous l'égide d'une ouverture fondamentale à l'altérité. La mouvance identitaire qu'il connaît dans l'expérience de la maladie fait aussi éclater les frontières spatiales dans les écrits sur le sida. L'espace s'y caractérise par son caractère fuyant et mouvant. Le corps, s'il se meut de manière générale dans les lieux urbains, l'hôpital par exemple, se prolifère dans des espaces multiples, se déplace dans les rues et occupe l'espace social. Nombreux sont les lieux proprement hétérotopiques : les ponts, les quais, les bars et les *backrooms*³³⁷. Ces contre-espaces s'associent à l'assouvissement de désirs et de pulsions inassouvissables dans les lieux officiels³³⁸. Ils coexistent avec des lieux de l'ailleurs, dont la présence est significative dans les écrits du sida. Dans ses analyses croisées d'œuvres d'Hervé Guibert, de Gilles Barbedette et de Pascal de Duve, Stéphane Spoiden explique que le processus de reconstruction personnelle chez ces auteurs « se cristallise par deux lignes de fuite principales que sont le voyage et l'écriture³³⁹ », ces dernières se développant en interrelation et s'enrichissant l'une l'autre. Le voyage possède donc selon Spoiden une dimension physique *et* psychologique³⁴⁰. Le déplacement géographique de lieux en lieux correspond au désir, manifeste dans plusieurs œuvres, d'une

³³⁷ Selon Hocquenghem, le terme français *backroom* relève de l'inconscient et du caché : il symbolise l'indicible, l'inavouable imprégnant l'emploi même de cette expression (« Back is beautiful », *Chimères*, *op. cit.*, p. 170. À l'origine, ce texte a été publié dans *Gai Pied Hebdo*, 9-15 mars 1985, n°160).

³³⁸ Douglas Morrey explique : « gay cruising is in part determined by straight society's repressive structures which have forced homosexuality underground and into anonymity. » (*loc. cit.*, p. 387-38) C'est nous qui traduisons : « Les modes de rencontre homosexuels sont en partie déterminés par les structures de la société hétérosexuelle répressive qui a forcé l'homosexualité à se cacher et à rester dans l'anonymat. »

³³⁹ Stéphane Spoiden, *op. cit.*, p. 83.

³⁴⁰ Nous avons exploré cette double dimension dans un article consacré à Pascal De Duve (Ariane Bessette, « Vers le récit d'altération : la traverse des frontières dans *Cargo Vie* de Pascal de Duve », *Écrivain sans frontières. Actes de IV^e colloque* de l'ADELFIES, Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, Littératures, n° 29, 2013, p. 55-72).

déprise par rapport à celui de la contamination. Transposition du déplacement intérieur que vit le sujet dans la maladie, il correspond à un besoin de se déconnecter de l'espace quotidien, de la vie et ainsi à celui de s'approcher d'un ailleurs permettant d'anticiper la mort. Contre l'immobilité associée à celle-ci et à la maladie, le mouvement du corps, qui par le voyage s'extrait de lui-même, devient preuve de vie.

Ève donne à voir cette ouverture et cette multiplicité de l'instance spatiale. Les lieux pullulent dans le roman, suivant les nombreux déplacements des personnages. Ils suivent leur quête de vérité, mais symbolisent aussi le désir d'une transformation intérieure. Adam l'exprime sous forme de questionnement, la réponse demeurant ouverte : « Que fuyions-nous ainsi de continent en continent ? Nos poursuivants, la maladie, le pourquoi de notre origine ? » (*È*-208) La quête de soi enclenchée par la maladie et la proximité de la mort se projette dans le déplacement géographique et dans une conception ouverte de la spatialité, comme l'est celle du corps.

La représentation dans le roman d'Hocquenghem fait ainsi l'état d'une conception du corps comme un espace hétérogène, ouvert à sa multiplicité identitaire, où s'assouissent librement les désirs. Le corps, *khôra*, devient le véhicule de désirs complètement dégagés de toute contrainte morale, de la maladie et de la mort, et un espace d'interaction où se rencontrent ses possibilités. Observons maintenant l'altérité et l'altération du corps malade du sida, qui occupent une place centrale dans le processus créateur d'Hervé Guibert. Chez ce dernier, elles se perçoivent dans la stylistique employée et les descriptions du corps.

2.3. Du récit d'altération : le corps, le soi et l'altérité. À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie d'Hervé Guibert

Des *Métamorphoses*³⁴¹ d'Ovide aux récits contemporains mettant en scène vampires et loups-garous, la métamorphose, le « changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable³⁴² », fait l'objet d'une fascination qu'explore le régime littéraire, notamment l'œuvre de Yann Martel. Son roman *Self*³⁴³ présente un personnage qui éprouve au fil du roman deux métamorphoses radicales à la suite d'événements traumatiques : d'homme, il devient femme, puis, plus tard, redevient homme. Au gré de ces métamorphoses, il évolue dans une quête identitaire à laquelle participent des personnages croisés sur sa route. Son corps devient le passeur d'une connaissance de soi qui s'éprouve dans la mutation extrême, dont il cultive le fantasme depuis toujours. Si son corps change, si son genre sexuel et son orientation sexuelle également, l'important relève de ce déplacement identitaire et intérieur vers le *self*. La métamorphose, enclenchée par une transformation d'ordre physique résultant elle-même d'un bouleversement psychologique, signifie ainsi une possibilité de s'incarner pleinement. Elle symbolise une fusion, une synergie et une abolition des frontières à travers laquelle se produit une incarnation de soi.

Les traces que sème peu à peu le sida sur le corps des malades relèvent quant à elles d'un phénomène d'altération. Si elle conserve les traits de son humanité et de ce fait diffère de la métamorphose, cette figure littéraire illustre sa mutation. Hervé Guibert (1955-1991)

³⁴¹ Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Nathan, 1999.

³⁴² *Le Robert 2015*, p. 1584.

³⁴³ Yann Martel, *Self*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1996. La traduction française, chez XYZ (Montréal), date de 1998.

place au centre de son roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*³⁴⁴ ce processus d'altération, c'est-à-dire la modification, souvent connotée négativement, des traits et la transformation dénaturante de l'état normal de quelque chose³⁴⁵. Suivant cette première acception, nous étudierons les motifs de l'altération sur l'autoperception et la représentation du corps malade du sida, non plus celui d'autrui, mais celui de l'auteur lui-même. Il s'inscrit également dans l'altération une signification différente : *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* donne à voir un état d'ouverture aux diverses formes d'altérité (la maladie, la mort) et un changement identitaire initié par celles-ci venant infléchir le corps illustré au fil des pages.

2.3.1. Pour une définition de l'altération

Les travaux de Le Breton placent le corps sous l'égide d'une construction socio-culturelle dans la mesure où « [l']image du corps, c'est la représentation que le sujet se fait de son corps ; la façon dont il lui apparaît plus ou moins consciemment à travers un contexte social et culturel particularisé par son histoire personnelle.³⁴⁶ » Cette construction socio-culturelle amalgame une forme (le sentiment du tout formé des parties physiques), un contenu (le corps comme un univers cohérent où se perçoivent des sensations), un savoir (la compréhension de l'homme face à l'organisation interne de son corps) et une valeur (« l'intériorisation du jugement social³⁴⁷ » sur le corps). Forme, contenu, savoir et valeur

³⁴⁴ Seront aussi invitées à notre analyse d'autres œuvres de Guibert à partir du moment où il se sait atteint du sida : *Le protocole compassionnel* (Paris, Gallimard, 1991), *L'homme au chapeau rouge* (Paris, Gallimard, 1992), *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation* (Paris, Seuil, 1992), *Le mausolée des amants* et son film, *La pudeur ou l'impudeur* (BQHL, 1991, 62 mins.).

³⁴⁵ *Le Robert 2015*, p. 74.

³⁴⁶ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 150.

³⁴⁷ Au sujet de la valeur, particulièrement importante ici, Le Breton précise que « [s]elon son histoire personnelle et sa classe sociale, l'acteur fait sien un jugement qui marque alors de son empreinte l'image qu'il se fait de son corps et l'estime qu'il a de soi. » (*Ibid.*, p. 151).

s'inscrivent dans un contexte social, culturel, relationnel et personnel³⁴⁸. Soit le sujet éprouve son corps en cohérence avec l'image sociale du corps, soit en interférence avec elle. La représentation du corps chez Guibert découle de la discordance entre les conceptions intérieure (l'autoperception du sujet) et extérieure (la vision sociale du corps). Elle matérialise « l'irréductible du corps³⁴⁹ » et des phénomènes innommables dans la modernité : la mort et le vieillissement. Elle contrecarre ainsi l'image du corps sain, jeune et fort, donnant plutôt forme à un *informe* et un *difforme* dont nous étudierons les facettes.

Dans *L'être et le néant*³⁵⁰, Sartre pose autrui de manière extérieure, comme ce qui n'est pas moi, ce qui est *autre* que moi. Le sujet ne prend conscience de sa propre réalité que lorsqu'autrui, surgissant dans son champ phénoménal, le façonne comme objet. Autrui s'avère ainsi nécessaire au sujet afin qu'il existe et que ses actions fassent sens. Entre le sujet et autrui, deux rapports d'altérité se distinguent. En premier lieu, le sujet, devenu objet dans sa rencontre avec l'Autre, se laisse diriger par lui. Autrui détient le pouvoir de contrôler ses possibilités et capacités, pouvant les aliéner ou les encourager. Ce premier mode d'être montre comment autrui détermine les actions du sujet. Dans le second, il tente de neutraliser autrui et de réduire son pouvoir à son endroit. Cet effort de neutralisation passe par un contrôle de sa liberté, que Sartre décrit ici :

comme l'existence d'autrui me révèle l'être que je suis, sans que je puisse ni m'approprier cet être ni même le concevoir, cette existence motivera deux attitudes opposées : autrui me regarde et, comme tel, il détient le secret de mon être, il sait ce que je suis ; ainsi, le sens profond de mon être est hors de moi [...] en tant qu'autrui comme liberté est fondement de mon être-en-soi, je puis chercher à m'en emparer, sans lui ôter son caractère de liberté : si je pouvais, en effet, m'assimiler cette liberté qui est fondement de mon être-en-soi, je serais à moi-même mon propre fondement³⁵¹.

³⁴⁸ Les traits de ces quatre composantes de l'image du corps sont développés par Le Breton (*Ibid.*, p. 150-151). Le caractère relationnel de l'image du corps découle du fait que le regard d'autrui la détermine.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 146.

³⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, op. cit.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 403.

En raison de l'impossibilité foncière de cet auto-fondement du sujet, il se produit un échange constant des rôles de sujet et d'objet dans la rencontre avec autrui. En effet, dès qu'ils se voient se met en place une lutte visant à objectiver l'Autre et à annuler son pouvoir et la menace qu'il symbolise³⁵². La relation d'altérité se fonde ainsi sur son impossibilité intrinsèque, « [a]utrui [étant] par principe l'insaisissable : il me fuit quand je le cherche et me possède quand je le fuis.³⁵³ » Autrui infléchit de plus l'autoperception du sujet. En effet, ce dernier imagine son corps en regardant celui d'autrui. Au quotidien, il conditionne donc l'autoperception du sujet, qui ne peut que difficilement accéder à ce qu'il est réellement³⁵⁴.

Dans les sillons de la pensée de Sartre, Daniel Castillo Durante perçoit dans la nature agonistique du rapport d'altérité le fondement de l'*altération*. Il développe ce phénomène à travers l'image du passeur, qui

aiderait à trouver un juste milieu entre la réduction de l'autre à une image d'Épinal (Pierre Loti), au point d'en faire une épluchure stéréotypée, et le rejet pur et simple dans un espace lointain et inaccessible (*exôtikos*). L'autre comme passeur permettrait de comprendre que la connaissance et la réalisation de soi-même demeurent utopiques en dehors d'une interaction agonistique avec l'autre. Le jeu et la lutte (agonie) que présuppose la rencontre avec l'autre seraient ici une condition de possibilité d'un regard ouvert sur la réalité³⁵⁵.

L'altération renvoie dans cette perspective à la transformation profonde du sujet au contact de l'altérité, laquelle devient une condition de possibilité de sa connaissance identitaire. Cette « dynamique qui transforme le sujet au point de le rendre méconnaissable à soi-même³⁵⁶ » résulte de son ouverture à autrui et d'un rapport dénué du désir de l'instrumentaliser et de le neutraliser. Se forgeant sur sa déprise identitaire, elle s'accomplit

³⁵² Sartre explique : « Quoi que je fasse *pour* la liberté de l'autre, nous l'avons vu, mes efforts se réduisent à traiter l'autre comme instrument et à poser sa liberté comme transcendance-transcendée [...] je n'atteindrai jamais autrui que dans son être-objet. Je ne pourrai jamais fournir à sa liberté que des occasions de se manifester, sans jamais réussir à l'accroître ou à la diminuer, à la diriger ou à m'en emparer » (*ibid.*, p. 450).

³⁵³ *Ibid.*, p. 449.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 266.

³⁵⁵ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, *op. cit.*, p. 25-26.

³⁵⁶ Daniel Castillo Durante (dir.), « Mort, ce lieu commun. Comment en faire état ? », « La mort dans tous ses états », *Frontières*, vol. 18, n° 2, printemps 2006, p. 7.

lorsqu'il s'ouvre à la différence « du radicalement Autre³⁵⁷ », dont il ne cherche plus la reconnaissance. En outre, l'altération requiert l'affranchissement d'une vision réductrice et stéréotypée d'autrui, grâce auquel ce dernier peut transformer le sujet.

Le stéréotype constitue dans cette mesure une barrière à de véritables échanges entre le sujet et autrui. Il efface l'Autre derrière un masque et protège le sujet de son influence. Au lieu de se plier au stéréotype, qui engage une vision préconstruite et limitative, il s'agirait alors pour le sujet de porter sur autrui un regard lui étant propre et intérieur. Également agent de l'*altérisation*³⁵⁸ présente dans la représentation du corps souffrant du sida, le stéréotype éclaire le mouvement par lequel le malade devient, par le regard d'autrui posé sur lui, *autre*. Nié dans sa différence, il est ainsi stigmatisé et marginalisé, généralement à partir d'un critère physique et à l'aune d'un modèle étalon relevant de la norme.

2.3.2. *Le corps mutant du sida. L'altérité radicale du tératologique*

Dans le processus d'altération que le malade du sida expérimente au contact du rétrovirus et de la mort qu'il rend inévitable, son corps prend un aspect tératologique. Fruit de nos sociétés hyper médiatisées, le corps tératologique se lie étroitement aux registres de l'anormal et du monstrueux sans toutefois se détacher de l'espèce humaine³⁵⁹. Apparue au

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Henri Courtau précise : « J'entends ici par "altérisation" la contraction de deux termes, l'un renvoyant au phénomène de la production d'altérité, l'autre à l'altération. L'"altérisation" induit donc un mouvement simultané de production de l'altérité s'effectuant dans la soustraction ou dans la mise en abyme d'un élément d'identification initialement employé. » (*Ethnologie de la Forme-camp de Sangatte. De l'exception à la régulation*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2007, p. 25).

³⁵⁹ Jacques J. Rozenberg illustre le phénomène d'altérisation du corps par l'analyse de la construction sociale du corps souffrant du sida. Celui-ci serait donc *altérisé* comparativement à la chair maîtrisée, contenue, jeune et saine érigée socialement comme le modèle référence : « L'autre ne peut être perçu comme tel que si, d'une part il diffère du soi, et si d'autre part son degré d'altérité permet encore de le reconnaître comme appartenant à un genre commun, à travers ses variations par rapport au soi. » (*Le corps-autre et les sources de l'altérité. L'interface bio-psycho-culturelle*, Paris, De Boeck, 2011, p. 89).

XIX^e siècle dans les travaux d'Étienne et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, la tératologie, « entendu[e] comme la doctrine des anomalies, branche de l'anatomie pathologique³⁶⁰ », vise à pallier les croyances populaires d'influence métaphysique et théologique au sujet du monstre³⁶¹. Cette science établit de manière objective une classification des anomalies physiques. Par rapport au monstre, figure engluée dans le stéréotype³⁶², la tératologie propose une vision intelligible du difforme et du différent. Voyons comment Pierre Ancet définit le monstre, objet de curiosité depuis le XIX^e siècle³⁶³ :

Est monstre ce que l'on *montre*, ce que l'on désigne du doigt, faute de pouvoir compter sur le langage, soudain mis en échec par cette aventure improbable du regard. [...] Cette absurdité qui accapare brutalement toute l'attention de l'observateur est si profonde qu'elle se donne comme une expérience originaire, redéfinissant soudain toute possibilité ultérieure de rapport à l'autre et à soi. Il s'agit donc de cerner ce qui, dans la perception, ne relève pas du domaine objectif, mais d'une émotion dont il n'est pas aisé de déterminer la nature exacte, car elle fascine autant qu'elle égaré, et suspend l'observateur entre altérité et expérience de soi³⁶⁴.

Défini à l'aide de critères ambigus et subjectifs, le monstre est de plus inséparable du spectacle. À mesure que la science s'y intéresse et que les mentalités évoluent, le regard sur le monstre passe de la curiosité innocente à la déshumanisation et à l'humiliation³⁶⁵. Si nous

³⁶⁰ Didier Manuel (dir.), *La figure du monstre*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, p. 73-74.

³⁶¹ Sur le plan contextuel et historique, « [l]a naissance de la tératologie est donc articulée à la naissance de la clinique : l'une ne pouvait se faire sans l'autre, tant parce que la naturalisation du monstre est le dernier terme de l'intégration de la mort de la vie que parce que la différence quantitative du normal et du pathologique ne pouvait complètement advenir sans cette naturalisation du monstre » (Alexandre Klein, « Le monstre dans les dictionnaires médicaux du XIX^e siècle : essai de généalogie de la tératologie », *La figure du monstre, op. cit.*, p. 83).

³⁶² Le corps tératologique n'intègre pas l'affect propre à la perception du monstre. « Monstre », de plus, est aujourd'hui réservé à un usage métaphorique : dès lors qu'un corps diverge de l'espèce, le registre tératologique est sollicité. En est significatif un titre qui faisait les manchettes en 2013. Ariel Castro, un Américain ayant séquestré et abusé des femmes kidnappées durant une décennie, s'est défendu en se proclamant « malade, et non monstre » (« Je ne suis pas un monstre, je suis malade – Ariel Castro », Radio Canada, 1^{er} août 2013 [en ligne], page consultée le 22 août 2013, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/International/2013/08/01/003-ariel-castro-peine-pardon.shtml>).

³⁶³ Différent, difforme et foncièrement *autre*, le corps tératologique s'inscrit dans la famille des anormaux, formée à la fin du XIX^e siècle « en corrélation avec tout un ensemble d'institutions de contrôle, toute une série de mécanismes de surveillance et de distribution [et étant] presque entièrement recouverte par la catégorie de la "dégénérescence" » (Michel Foucault, « Les anormaux », *Dits et écrits 1970-1975*, 2 tomes, Tome II, Paris, Gallimard, 2001 [1994], p. 822).

³⁶⁴ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Science, histoire, société », 2006, p. 15.

³⁶⁵ Ancet explique que « [l]e dégoût populaire pour l'infirmité n'apparaît qu'à la fin du XX^e siècle avec la notion moderne de handicap » (*ibid.*, p. 49).

délaierons le terme « monstre » au profit de « tératologique », l'imaginaire social et les traits associés à la figure monstrueuse, tels qu'Ancet les relève, planent au-dessus des représentations du corps atteint du sida, notamment celles que peint Guibert dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Nous verrons aussi que cette dernière pénètre l'univers écrit de l'anorexie et plus particulièrement le roman d'Olivia Tapiero.

L'écart significatif entre l'apparence de la norme et celle du monstre constitue le premier des traits principaux de celui-ci. Forme d'altérité radicale, le monstre renforce l'image physique normée du Même. La vue d'un corps « trop » différent de soi engendre un très fort besoin de le neutraliser et de le catégoriser³⁶⁶. Or le corps monstrueux possède une individualité physique qui rend impossible sa catégorisation et répudie toute conception fixe de la chair. En effet, « monstre » « n'indique pas une catégorie, mais l'impossibilité de catégoriser, un au-delà de la connaissance commune³⁶⁷ ». De là son nécessaire contrôle par une image préconstruite et stéréotypée, qui rejette toute reconnaissance d'altérité et efface autrui derrière un masque figé³⁶⁸. Sorte d'armure protectrice pour celui qui rencontre le différent et de « [r]éaction de défense contre l'irréductibilité de la différence³⁶⁹ », le stéréotype vise donc à préserver le sujet de l'angoisse de s'identifier au monstre perçu, d'entrer véritablement en contact avec lui et d'en être contaminé³⁷⁰. Cette mise à distance qu'instaure le stéréotype rejoint un phénomène de « déshumanisation » du corps différent, c'est-à-dire une dissociation et une remise en question de ses attributs humains. Encore faut-

³⁶⁶ Ancet soutient qu'« un monstre, du fait de son apparence, est une exception qui s'écarte *trop* de la forme de référence, de l'"idée normale" de l'homme, bien que cet excès ne soit pas quantifiable, qu'il ne s'agisse pas d'un constat objectif. La monstruosité est relative, puisqu'elle est éprouvée plus que constatée [...] La malformation en tant qu'objet d'analyse est neutre. La monstruosité ne saurait l'être, car elle relève de l'affect, de la mise en question de soi à travers la déformation du corps de l'autre. » (*Ibid.*, p. 3).

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 64.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

il préciser que le monstre n'est pas déshumanisé dans « son *hominité*, son appartenance à l'espèce Homme, mais [...] dans son *humanité*, parce que ne s'y dessine aucun rapport à autrui, au sens où n'intervient plus le corps comme *indice* de la relation à l'autre.³⁷¹ » Ce rejet de l'altérité du monstre s'accomplit dans la déréalisation par « objectivation et [...] esthétisation³⁷² », afin qu'ultimement il puisse être accepté dans le champ de la norme. L'objectivation, l'esthétisation et le stéréotype sous-tendent ainsi un même refus de l'altérité du sujet.

Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le corps est l'objet d'une permutation du processus de déréalisation décrit plus haut. Par la mise en discours crue de sa dégradation physique dans l'épreuve de la maladie, Guibert *hyperréalise* son corps et le projette dans l'univers du lecteur. L'altération constitue un rouage significatif de son écriture métatopique du phénomène sida et rend possible une rencontre réelle entre le lecteur et le corps *autre*.

2.3.3. *Transgression, reconnaissance et trahison*

L'évolution de la maladie de Guibert et ses rapports avec ses proches, dont Bill, son ami médecin américain, occupent la trame narrative d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*³⁷³. Bill fait miroiter à l'auteur l'idée d'un vaccin en processus d'expérimentation qui pourrait le guérir. Après maints revirements de situation, la possibilité de cette cure s'évanouit tandis que progresse sa maladie. Guibert raconte également la mort des suites du sida de Muzil,

³⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

³⁷² *Ibid.*, p. 83.

³⁷³ L'œuvre de Guibert se place sous l'égide de l'autofiction, en raison des nombreux biographèmes contenus dans ses romans (des allusions à des voyages, des faits biographiques et d'autres œuvres). *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* porte toutefois la mention paratextuelle de « roman ».

pseudonyme de Michel Foucault, ce qui participera de manière importante aux fortes réactions suscitées par l'œuvre³⁷⁴.

Avec la publication de ce roman, Guibert atteint la célébrité et peut se consacrer entièrement à l'écriture³⁷⁵. Plusieurs raisons expliquent l'intérêt du public envers ce texte, mais elles semblent graviter autour du motif de la trahison³⁷⁶. Le jeu de miroirs entre le questionnement qu'il formule sur son droit d'écrire la mort de Muzil (A-106-107), et celui que Bernard Pivot, lors d'une entrevue à *Apostrophes*³⁷⁷, dirigera à Guibert à ce propos, matérialise l'importance de la trahison dans son œuvre. S'il soutient que l'agonie et la mort n'appartiennent à personne, l'auteur écrit ce passage après avoir visité Muzil, alors mourant :

Dès ma première visite à l'hôpital, je l'avais notifié dans mon journal, point par point, geste après geste et sans omettre le moindre mot de la conversation raréfiée, triée atrocement par la situation. Cette activité journalière me soulageait et me dégoûtait, je savais que Muzil aurait eu tant de peine s'il avait su que je rapportais tout cela comme un espion, comme un adversaire, tous ces petits riens dégradants, dans mon journal, qui était peut-être destiné, c'était ça le plus abominable, à lui survivre, et à témoigner d'une vérité qu'il aurait souhaité effacer sur le pourtour de sa vie pour n'en laisser que les arêtes bien polies, autour du diamant noir, luisant et impénétrable, bien clos sur ses secrets, qui risquait de devenir sa biographie, un vrai casse-tête d'ores et déjà truffé d'inexactitudes (A-102-103).

Dans ce droit que Guibert s'arroge de relater l'agonie de Foucault, malgré le désaccord de ce dernier s'il avait eu la chance de se prononcer, se perçoit le mouvement par lequel le fait

³⁷⁴ À la suite d'Hélène Cardin et Daniel Messenger, Maxime Philippe explique que l'admission aux urgences médicales de Foucault et son décès peu après, en 1984, constituent un jalon significatif dans la lutte contre le sida. En effet, cet événement amènera le conjoint de Foucault, Daniel Defert, à fonder l'association AIDES. Philippe soutient que « [l]a mort du philosophe devient, grâce à l'action de son compagnon, une question sociale, médicale et politique, représentative de ce qu'est la philosophie selon Foucault, un lien indéfectible entre théorie et pratique. » (Maxime Philippe, « Le sida en question », *Généralisations sida, op. cit.*, p. 44) La mort de Foucault prend donc une dimension également personnelle lorsqu'elle est relatée dans le roman de Guibert.

³⁷⁵ Son premier roman, *La mort propagande*, paraît en 1977. Entre cette date et 1990, quatorze œuvres, principalement des romans, paraissent, en plus d'un scénario écrit avec Patrice Chéreau (*L'homme blessé*, 1983), un essai sur la photographie (*L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981) et treize textes publiés dans la revue Minuit de 1979 à 1982. Trois textes paraîtront en 1991 (*Le protocole compassionnel* ; *Mon valet et moi* (Paris, Seuil)) ; *Vice* (Paris, Jacques Bertoin) et de manière posthume, onze œuvres entre 1992 et 2008.

³⁷⁶ Boulé souligne aussi le caractère fondamental de cette thématique dans l'écriture de Guibert (*Hervé Guibert, À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie and Other Writings*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, coll. « Glasgow introductory guides to French literature », 1995, p. 31).

³⁷⁷ Le 16 mars 1990, Bernard Pivot s'entretient avec Guibert au sujet d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

d'être trahi par Bill *et* par son corps mène l'auteur à la trahison³⁷⁸. L'amitié avec Foucault lui est tellement significative qu'il reliera les années de leur relation à celles de l'incubation du rétrovirus dans son organisme, comme si son sida se mesurait à l'aune de sa proximité avec le philosophe³⁷⁹. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* dévoile les résonances de la maladie de Foucault, son maître à penser et ami³⁸⁰, et un certain dégoût de soi qu'il éprouve face à cette mort qui reflète la sienne par une sorte d'anticipation. La description de l'agonie d'autrui sert ainsi d'une certaine manière à préfigurer l'état futur de Guibert, mais elle ne s'affranchit pas de tout sentiment de honte. Après avoir embrassé et touché Muzil, il se lave frénétiquement les mains et la bouche, craignant une contamination, puis saisit son journal intime :

je me retrouvais encore plus honteux et soulagé une fois que ce sale geste fut écrit. De quel droit écrivais-je tout cela ? De quel droit faisais-je de telles entailles à l'amitié ? Et vis-à-vis de quelqu'un que j'adorais de tout mon cœur ? Je ressentis alors, c'était inouï, une sorte de vision, ou de vertige, qui m'en donnait les pleins pouvoirs, qui me délégua à ces transcriptions ignobles et qui les légitimait en m'annonçant, c'était donc ce qu'on appelle une prémonition, un pressentiment puissant, que j'y étais pleinement habilité car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun (A-106-107).

L'écriture, « sale geste », parce qu'elle se donne tous les droits, engage comme nous le verrons l'écrivain aux plus difficiles constats sur lui-même et ses proches³⁸¹. Elle stimule la trahison, la renforce et l'excuse, la transformant en un jeu où Guibert révèle un secret en en connaissant précisément l'interdiction tacite. Mais la trahison revêt également une forme autoréférentielle, tandis qu'il divulgue « à tous » (A-15) sa maladie et son intimité la plus

³⁷⁸ Notons aussi la trahison de Marine (Isabelle Adjani), à l'endroit de Guibert. Ils travaillaient ensemble à un projet de film interrompu soudainement par Marine.

³⁷⁹ Il s'agit d'une autre confidence que Guibert fait à Pivot en 1990.

³⁸⁰ Arnaud Genon constate chez Guibert l'influence des travaux de Foucault, notamment le concept d'aveu (*op. cit.*, p. 109).

³⁸¹ Dans cette optique, Catherine Mavrikakis associe à l'œuvre de Guibert « une économie restreinte et violente d'un tout dire, d'un tout montrer, tout avouer, sur soi et sur les autres, et même le plus sale » (« Le sépulcre de merde ou le travail de déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, n° 94, 2011-2012, p. 31), qui correspond à la vision de Jean Genet, « pour qui la trahison comme mise à nu de l'autre était intrinsèque à l'écriture. » (*Ibid.*, p. 32).

profonde. Par l'écriture, l'aveu est donc gage de libération et de reconstruction, tandis que le secret devient « odieux et encombrant » (A-57).

Voies d'accès à la vérité et à la transparence, la honte et la trahison décrites plus haut se perçoivent donc comme une nécessité³⁸² dans le processus d'écriture de Guibert, lequel interpelle à ce titre la conception du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. Ce dernier établit ses fondements en reliant le théâtre à la peste, ces deux éléments se développant dans le désordre et portant à leur paroxysme la révolte, les tourments et les obsessions de l'Homme. Ces types de représentation rétablissent son contact avec les conflits éveillant son humanité et donnent à voir, avec excès et grandeur, des forces qui excèdent son pouvoir. Il réside en la crise qui les occupe le moyen d'une purgation bénéfique, également présente chez Guibert, et dont Artaud décrit les motifs :

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela³⁸³.

À l'issue de cette purgation décrite par Artaud, le théâtre et l'écriture atteignent une sensibilité et une vérité indissociables de la cruauté et de la violence, essentielles pour

³⁸² Mavrikakis soutient aussi que la possibilité de dire la mort de Foucault tient pour Guibert à ce que le sida « asks to be spoken, confessed, to be brought of its silence, and especially, to be elevated to the level of narrative. Guibert sees in AIDS a break with the word, but a break which must be integrated into history, a true reconciliation with the reality of life and signification. » (« To End the Glorification of Suffering », *Bucknell Review*, vol. 42/2, 1998, p. 130-131) C'est nous qui traduisons : le sida « demande à être dit, avoué, dégagé de son silence, et surtout, élevé au niveau de la narration. Guibert voit dans le sida une rupture avec le mot, mais une pause qui doit être intégrée dans l'histoire, une véritable réconciliation avec la réalité de la vie et de la signification. »

³⁸³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2012 [1938], p. 46.

choquer un spectateur « engourdi³⁸⁴» par des formes artistiques superficielles, l'ébranler et le faire entrer en lui-même. Une telle écriture, « réelle » et « vraie », serait synonyme d'action. Or, « [t]out ce qui agit est une cruauté.³⁸⁵ » L'écrit, plus que l'événement même, parce qu'il réactualise et interprète, peut secouer et éclairer le lecteur. À la lumière d'Artaud, la cruauté et la violence constituent chez Guibert les engrenages d'une mécanique sans lesquels l'écriture ne peut opérer. Elles forment aussi les conditions de possibilité de l'altération de soi que dévoile *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

La trahison de Bill, dont le pouvoir imprègne le titre du roman, une dédicace amère et reconnaissante puisqu'il en est d'une certaine manière le moteur, se projette directement dans le contenu vindicatif d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Singeant la maladie de la même manière que celle-ci contrôle le corps de l'auteur, le roman procède du témoignage. Mais il s'agit d'un témoignage violent et tenaillé par un important besoin de reconnaissance. Pour atteindre cette reconnaissance, notamment celle du milieu littéraire, Guibert fait un usage spectaculaire de son sida, la maladie devenant chez lui une « œuvre d'art³⁸⁶ », un événement magistral et puissamment romanesque. La maladie consiste en une occasion en or, en raison des expérimentations multiples qu'elle permet, mais lui est aussi liée une impossibilité de s'en détacher. Voie vers la célébrité et l'accomplissement de ses objectifs littéraires, clef de voute des possibilités créatrices de Guibert³⁸⁷, le sida consiste également en le moyen de la perte de l'auteur. Dès qu'il pénètre son écriture, il se prend le pied dans son étrier. Mais comment pourrait-il en être autrement, alors que la maladie s'immisce dans son corps, sa

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 131.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 132.

³⁸⁶ Catherine Mavrikakis, « Le sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom... », *Tangence*, n° 42, décembre 1993, p. 146.

³⁸⁷ Cet extrait précédemment cité de Boulé, évoquant Guibert et Collard, atteste cette idée : « [t]hese two authors themselves found their literary voice as a result of writing about AIDS. AIDS became a received topos on the literary scene. » (*HIV Stories*, *op. cit.*, p. 5).

perception du monde et sa manière de traduire celle-ci³⁸⁸ ? Notons que c'est par la révélation d'une maladie jugée honteuse³⁸⁹ qu'il entend atteindre la reconnaissance : ce n'est en fait que par elle qu'il le peut, puisqu'elle signe une vérité que le lecteur ne peut refuser. Transgression et trahison s'interprètent à la lumière de son témoignage transparent et avide de reconnaissance.

La trahison, la transgression et l'impudeur caractéristiques de l'écriture de Guibert se répercutent sur le plan stylistique dans l'ébranlement de divers discours, qui place la représentation du corps dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* sous l'égide d'une métatopique. Notons d'abord la déconstruction du discours de la culpabilité, présent dans maints textes sur le sida³⁹⁰ et le discours social de l'époque. Comme Sontag et Boulé le notent, « AIDS has come in contemporary demonology to replace cancer as an illness which attaches blame to its sufferers.³⁹¹ » La figure du corps chez Guibert se distingue de toute faute, quoiqu'il apparaisse souvent tiraillé entre peur et envie, honte et soulagement. Si l'auteur qualifie les pilules de « munitions » (A-244), le rétrovirus dans le sang de « signe fatal » (A-155) et l'annonce de la maladie de « verdict » (A-155), trois formulations liées au

³⁸⁸ Mavrikakis note l'omniprésence du sida dans la narration en remarquant une sorte de paradoxe : « [Guibert] does not want to elude his own suffering, but the disease has appropriated every image. » (« To End the Glorification of Suffering », *loc. cit.*, p. 129) C'est nous qui traduisons : « Guibert ne veut pas éluder sa propre souffrance, mais la maladie s'est approprié chacune de ses images. »

³⁸⁹ Le sida est en effet auréolé des images de la souillure et de l'impureté relatives à la contamination. Mais comme l'explique Routy, son apparition révèle également au grand public une sexualité qui, la décennie précédente seulement, avait commencé à s'épanouir pour être ensuite vue comme dangereuse : « Cette nouvelle maladie jetait une lumière crue sur des pratiques sexuelles qui commençaient tout juste à ne plus être réprimées par la loi. Le sujet était sulfureux, on apprenait que certains hommes avaient une quantité phénoménale de partenaires par an. Que les rencontres, brèves le plus souvent, avaient lieu dans les parcs, dans les bars, dans les toilettes publiques. » (*Ce que le sida a changé, op. cit.*, p. 53).

³⁹⁰ Nous avons vu par exemple que Dreuilhe, dans *Corps à corps. Journal de sida*, matérialise le discours social sur le sida par une métaphore militaire. Dans *La Gloire du paria*, Fernandez expose à travers le personnage de Bernard la marginalisation et la culpabilité associées au sidéen.

³⁹¹ Jean-Pierre Boulé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie and Other Writings, op. cit.*, p. 3. C'est nous qui traduisons : « Le sida est venu, dans la démonologie contemporaine, remplacer le cancer comme une maladie attachant le blâme aux personnes en étant atteintes. »

registre de la culpabilité, celui-ci se renverse dans des passages où le sida est comparé à un ange magnifiant son destin.

Guibert expose également l'aspect figé et stérile des formulations stéréotypées dans le contexte de la maladie. Lors d'une hospitalisation, il note qu'« [o]n n'entend que ça [...] : "Bon appétit", "Bonne journée", "Bon week-end", "Bon repos", "Bonnes vacances", jamais "Bon décès".³⁹² » Ce type de remise en question des séquences préconçues illustre une construction en direct du sens et un désir d'authenticité de l'auteur dans son rapport au langage. Il ébranle de plus le discours du « On », derrière lequel se profile le stéréotype. Pour ce faire, il transforme les stéréotypes associés au corps malade, ceux-ci s'avérant centraux dans le grand discours sur le sida. En effet,

le corps séropositif intériorise souvent les stéréotypes stigmatisants qui le catégorisent, et le sidéen s'identifie alors à un construit socio-culturel corrélatif d'un système réglé d'interprétations stigmatisantes. Celles-ci concernent aussi bien la perception corporelle endogène du sujet, que la façon dont il présente son corps au regard d'autrui, en fonction des stéréotypes culturels qui déterminent un tel regard. La valorisation ou la dévalorisation sociale du corps résulte d'un mécanisme de visibilité sociale, qui normalise les images devant être positivées et dévalorise celles qui sont porteuses de connotations indésirables³⁹³.

Le stéréotype, s'ancrant dans le stigmate physique, détermine ainsi le regard d'autrui sur le malade du sida et l'autoperception de ce dernier³⁹⁴. Si le sujet souffrant se voit notamment réduit au rétrovirus qui l'affecte, sa mort prochaine est également une fin à laquelle l'accule le discours social. Les analyses et diagnostics valident sa mort imminente, tout le monde le

³⁹² Hervé Guibert, *Cytomégalovirus*, *op. cit.*, p. 78.

³⁹³ Jacques J. Rozenberg, *op. cit.*, p. 163.

³⁹⁴ Rozenberg remarque en outre que « [l]e corps sidéen, dès l'apparition de la pandémie, a fait l'objet d'une construction stigmatisante, dont les racines remontent à l'histoire européenne de la première épidémie de syphilis à l'époque de la Renaissance. Le discours social, mis en place pour décrire et contrer ces épidémies, a toujours utilisé des clichés allant de la souillure à la sorcellerie. Il a alors renforcé à l'extrême l'interaction entre la stigmatisation individuelle (le stigmate de caractère) et la stigmatisation de groupe (le stigmate tribal), exacerbant ainsi le système d'oppositions traditionnelles entre normes et déviances. Tout stigmate dérive de catégories cognitives reliées à des croyances sociales et culturelles stéréotypées, classant les individus selon des processus de validation, de rejet et d'identification. » (*Ibid.*, p. 154-155).

condamne et décrit pour lui son corps, « On » nomme sa maladie, mais Guibert développe une vision alternative de son expérience, dont il établit les bases dans l'*incipit* du roman :

J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. Or je ne me faisais pas d'idées, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. Mais, au bout de trois mois, un hasard extraordinaire me fit croire, et me donna quasiment l'assurance que je pourrais échapper à cette maladie que tout le monde donnait encore pour incurable. De même que je n'avais avoué à personne, sauf aux amis qui se comptent sur les doigts d'une main, que j'étais condamné, je n'avouai à personne, sauf à ces quelques amis, que j'allais m'en tirer, que je serais, par ce hasard extraordinaire, un des premiers survivants au monde de cette maladie inexorable (A-9).

Le cours du sida, tel que le fonde l'opinion publique, se voit ainsi déprogrammé par ces premières phrases. À l'opposé de cette éventualité saugrenue qu'il puisse être guéri du sida, le discours du « On », synonyme de silence, d'opacité et d'illusion, rejoint, quand il s'attache au sida, celui sur l'homosexualité. Au sujet de celle-ci, Guibert écrit que « c'est possible tant qu'on n'en parle pas. Mais il ne faut pas que ça paraisse. » (A-278) Face à cette présence/absence du sida dans le discours social et de sa vision unitaire du corps, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* expose des nominations divergentes du rétrovirus (« cette chose » (A-143)), du corps malade – comme nous le découvrirons sous peu – et de la mort (décrite à un moment comme un « écroulement » (A-27)). Ce type de figures témoigne de l'ironie propre à l'écriture de Guibert et dévoile son ouverture face à la mise en discours de ces phénomènes³⁹⁵.

³⁹⁵ La comparaison qu'il établit entre la progression du virus dans son organisme et le célèbre jeu de Pacman illustre cette idée : « Dans les débuts de l'histoire du sida, on appelait les T4 "the keepers", les gardiens, les T8, "the killers", les tueurs. Avant l'apparition du sida, un inventeur de jeux électroniques avait dessiné la progression du sida dans le sang. 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 proliférante de shadoks rouges encore plus gloutons. » (A-13-14)

Les modalités de la représentation du corps dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* mènent à qualifier son écriture d'« autoreprésentationnelle³⁹⁶ ». Celle-ci se caractérise d'abord par son caractère de simultanéité, l'altération physique se développant en même temps qu'une écriture dont le mécanisme s'apparente à la photographie³⁹⁷. Guibert se prenant, nous l'avons dit, comme matière première de son récit³⁹⁸, un *modus operandi* qu'il utilise dès *La mort propagande*, l'autoreprésentation consiste en l'écriture « sur l'autre que je suis³⁹⁹ » et en un jeu avec sa multiplicité identitaire. Si la maladie et la proximité de la mort « ne font que nous rendre plus extrêmes, qu'amplifier ce que nous sommes⁴⁰⁰ », le sida intensifie cette mécanique chez Guibert : en transformant son corps, il le magnifie dans sa théâtralité intrinsèque jusqu'au spectacle suprême de sa mort. Dans cette mesure, le corps agit à titre de passeur dans la délivrance du message de la mort, personnifiée et connue grâce au sida. Par l'écriture, Guibert s'approche d'un état qu'il ne peut réellement expérimenter, sa mort, dans une sorte d'avant de la représentation. L'ordre conventionnel de celle-ci se renverse : à la séquence objet + représentation se substitue le mouvement anticipé de la représentation du phénomène précédant dorénavant son objet. Cette permutation chronologique de la représentation s'incarne avec force dans *La pudeur ou l'impudeur*, le

³⁹⁶ Le concept d'autoreprésentation a été développé en détails dans « L'autoreprésentation de la mort dans les films d'Hervé Guibert et de Derek Jarman » (*loc. cit.*).

³⁹⁷ Hervé Guibert, « L'écriture photographique », *L'image fantôme*, *op. cit.*, p. 73. Cette expression caractérise l'écriture de Peter Handke qui se développe simultanément avec le vécu de l'auteur. Handke « met son quotidien en écriture au fur et à mesure qu'il le vit : la retranscription est presque immédiate, mais elle est aussi continue, plus que des photos on pourrait imaginer un appareil vidéo qui double sa vue et sa conscience d'une longue bande ininterrompue, dont il ramasse ensuite quelques chutes. » (*Ibid.*, p. 77) Jean-Pierre Boulé fait le même parallèle entre l'écriture diaristique de Guibert et cette notion de simultanéité à partir de la référence à Handke (*Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 280).

³⁹⁸ Si l'on adhère à la pensée de Boulé, l'autoreprésentation n'est possible chez Guibert que par le sida : « la nouvelle qu'il est séropositif est reçue presque comme une aubaine par le narrateur : la mort devient une proposition concrète tout en n'étant pas imminente ; Hervé Guibert peut enfin légitimement se prendre comme personnage principal dans son travail, le fait qu'il a le sida lui donnant le statut d'un héros. » (*Ibid.*, p. 244)

³⁹⁹ Arnaud Genon, *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, p. 17.

⁴⁰⁰ Jean-Pierre Routy, *Ce que le sida a changé*, *op. cit.* p. 66.

film que Guibert réalise. À un moment, il capte par la vidéo une simulation de son suicide. Or Guibert décèdera quelques mois plus tard des suites d'une tentative de s'enlever la vie. Après cette expérience simulée à l'aide de la vidéo, il confie dans son journal : « Je suis sorti épuisé de cette expérience, et comme modifié. Je crois que filmer a changé mon rapport à l'idée du suicide, et que le film a opéré la transformation⁴⁰¹ ». La vidéo, d'une manière similaire à la figure du miroir dans l'écriture comme nous le verrons, occupe ainsi un rôle central dans le processus d'altération et agit à titre de révélateur pour Guibert.

L'autoreprésentation pourrait être vue comme l'« histoire de la maladie » et celle d'« un corps qui vieillit, d'un corps qui est malade, d'un corps qui est abîmé, d'un corps ceci, d'un corps cela, d'un corps qui renaît, [...] d'un corps monstrueux aussi, d'un corps difforme.⁴⁰² » Mais plus qu'une écriture du corps en soi, elle rend la chair *écrivable* et relate la construction de « ce corps textualisé qu[e Guibert] s'est inventé – ou plutôt qu'il a passé toute sa vie à (s')inventer⁴⁰³ », tel un personnage créé de toutes pièces. Par l'entreprise de ce corps métaphorique, Guibert imagine ce qui se déroule en lui. Sorte de scanner scriptural, l'écriture renverse le sentiment de dépossession qui émerge dans la maladie. Par son caractère de simultanéité et de progression, elle prend la forme d'un espace d'apprentissage. Or pour que cet enseignement de la maladie soit perçu comme tel, l'auteur doit s'y ouvrir et l'appréhender positivement, comme il le traduit dans la découverte de

quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie, c'était en quelque sorte une

⁴⁰¹ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants*, op. cit., p. 532.

⁴⁰² Hervé Guibert, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... », entretien avec Christophe Donner, *La Règle du jeu*, Vol. 3, 3^e année, n° 7, mai 1992, p. 145.

⁴⁰³ Michael Worton, « En (d)écrivait le corps, en imaginant l'homme. Le "vrai corps" de Guibert », *Le corps textuel de Hervé Guibert*, sous la direction de Ralph Sarkonak, Paris-Caen, *La Revue des Lettres Modernes*, 1997, p. 63.

géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d'Afrique.
(A-192-193)

À la lumière de cet extrait, l'écriture et la maladie forment des voies de passage par lesquelles l'écrivain atteint une conscience inaccessible ordinairement, que nous attribuons à l'altération de soi.

2.3.4. *La mise en discours du corps altéré. La problématique de la « déshumanisation »*

Ancet soutient qu'« [e]n tant que représentations, les figures du monstrueux comme l'hybride, le déchet permettent d'écarter l'autre en le déshumanisant [...] lorsque sa différence trop flagrante constitue une menace pour le sentiment d'intégrité personnelle⁴⁰⁴ ». Ce phénomène de déshumanisation trouve aussi ses échos dans la figure du corps et les motifs d'altération physique développés par Guibert, qui cherche à travers la mise en discours de sa chair à dire une mort demeurant insaisissable.

À *l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* expose d'abord la transformation de son corps malade en autre chose que sa nature première. Confronté à une expérience ne trouvant son équivalent dans le langage⁴⁰⁵, Guibert recourt à deux formes analogiques principales dans la mise en discours du corps. La première, sorte d'intertextualité visuelle, établit des ressemblances entre celui-ci et des figures artistiques. À l'annonce du décès de Muzil, Guibert décrit par exemple comment « [s]a face en bouillie s'écoulait dans [s]es pleurs et volait en morceaux dans [s]es cris, [il] étai[t] fou de douleur, [il] étai[t] le *Cri* de Munch. » (A-109) Son visage devient celui du spectre munchien, l'« image de la peur et de la mort⁴⁰⁶ » même. Dans ce type de références artistiques, la représentation du corps, comme si elle

⁴⁰⁴ Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 28-29.

⁴⁰⁵ Sur les incidences langagières des phénomènes de la douleur, voir l'ouvrage d'Elaine Scarry *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World* (Oxford, Oxford University Press, 1985).

⁴⁰⁶ Hervé Guibert, *Mes parents, op. cit.*, p. 21.

découlait du regard d'autrui, fait de ce dernier le spectateur d'un tableau. Si Guibert s'imisce dans la vision de l'Autre sur son corps, il se distancie momentanément de celui-ci pour incarner le personnage d'une toile ; délaissant sa chair malade, il devient une image. Autrui participe donc de manière fondamentale à la formation de la figure du corps, comme en témoigne ce parallèle avec *La mort sur un cheval pâle* de Joseph Mallord William Turner :

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 fonde dans la nuit, au pelage si chaud et 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 diadème⁴⁰⁷.

L'absorption du corps de Guibert dans la représentation de la toile se répète dans cette image du mourant emporté sur sa monture, qui se dévoile ainsi à l'auteur dans toute son intensité. Elle annonce de plus une seconde forme de comparaison visuelle : celle avec l'animal. Devant son corps altéré par la maladie, il souhaite à tout prix mettre mots et images sur sa dégradation physique, ce que montre cette seconde allusion au corps éléphantique pour exprimer son décharnement : « mes bras sont trop faibles, mes jambes sont trop faibles, j'ai l'impression que ce sont des trompes, j'ai l'impression d'être un éléphant ligoté⁴⁰⁸ ». Si « j'ai l'impression que » induit une distanciation à l'égard du corps rapproché de celui de l'animal, d'autres comparaisons, introduites par des verbes attributifs, prennent un aspect direct et matérialisent concrètement la détérioration des mouvements. Voyons-en un exemple :

J'essaie de faire quelques brasses. Je suis un têtard, je suis un chien qui patauge, je suis un p'tit polio, je suis une pierre qui coule, moi qui nageais en pleine mer [...] je ne peux plus faire trois brasses de suite, j'ai des moignons, je suis à quelques pas du bord de l'eau, mais je

⁴⁰⁷ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, op. cit., p. 155.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 11. Dans le même ordre d'idées nous lisons, cette fois dans *L'homme au chapeau rouge*, que le corps est perçu « comme un scarabée retourné sur sa carapace » (op. cit., p. 80).

me noie. J'ai besoin de m'agripper aux hanches de mon père pour qu'il me ramène à la plage⁴⁰⁹.

L'accumulation de « je suis » signale une mise à distance de l'identité d'avant et une perte de repères quant au corps malade obstruant l'auteur dans ses mouvements. En outre, le parallèle entre le corps de Guibert et celui d'un animal à la forme multiple succède à la régression de la chair vers celle de l'enfant, mais elle peut également manifester son instinct de vie et révéler son énergie soudaine. À un moment de grande faiblesse, Guibert se compare par exemple à un cheval grandement blessé et qui « continue de galoper, dans le vide. » (A-58) Le corps humain fait défaut tandis que la figure animale cristallise une vivacité et une vigueur insoupçonnées. Dans la même perspective, l'auteur se trouve affecté par les traitements médicaux, qui le transforment en une machine opérable et le réduisent à une somme de chiffres garants de son état de santé (A-13). Si sa souffrance est « provoquée artificiellement par une intervention extérieure au foyer du mal » (A-101), son corps bouleversé par les médicaments⁴¹⁰, qui deviennent quasiment des actants romanesques, demeure entièrement livré aux assauts de ceux-ci⁴¹¹. Altéré notamment par l'AZT, le corps devient nuisible pour lui-même, un « vrai poison » (A-142) contaminant les Autres et sa propre chair.

S'écartant du corps sain d'avant, dont les traits s'effacent peu à peu derrière des ressemblances entre la chair malade, la figure artistique et l'animal, le corps mis en discours par Guibert est également rapproché du monstre. Si le docteur Aron le décrit comme atteint

⁴⁰⁹ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, op. cit., p. 149.

⁴¹⁰ Ce profond chamboulement du corps par la prise de médicaments occupe une place centrale notamment dans le récit *L'aztèque* (Paris, Belfond, 1993) de Bertrand Duquenne, où le personnage principal devient un mutant par sa consommation d'AZT. La zidovudine (AZT), intégré aux traitements du cancer, est le premier antirétroviral utilisé pour freiner le sida dès 1986.

⁴¹¹ Si *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* relate l'espoir de Guibert face au vaccin de Bill et sa prise d'AZT, *Le protocole compassionnel* raconte comment il parvient à obtenir d'un jeune danseur récemment décédé du sida le DDI qui parvient à lui redonner énergie et force. Le DDI, didanosine, est un antirétroviral apparu après l'AZT.

de dysmorphophobie, soit la « haine de [toute] forme de difformité » (A-50), celle-ci recèle une force d'attraction importante. Comme la mort, la difformité s'avère susceptible d'ouvrir Guibert à de nouveaux horizons et à de nouvelles expériences. À ses yeux, les malades du sida apparaissent des « monstres absolus du sort » (A-190), les gens craignant « l'approche des monstres qu[']ils so[nt] » (A-172). Il se perçoit lui-même comme un monstre, dont la maladie transforme le corps en une « créatur[e] fascinant[e] » (A-265), affectée par l'amaigrissement (A-269), l'épuisement (A-276), l'essoufflement (A-98) et l'atteinte à la voix (A-21). Ce corps difforme, qualifié tantôt de monstre tantôt de créature, expose deux formes de bivalences : jeunesse/vieillesse et vie/mort. Si *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* se clôt sur l'esquisse d'un corps à la fois jeune et vieux sous la forme d'une régression du stade adulte à celui de l'enfant – « Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant » (A-284) – le mouvement vers la chair du vieillard mobilise le roman. Tandis qu'il ressent infiltré en son corps celui, étranger, d'un vieillard, il ne parvient progressivement plus à discerner sa chair d'autrefois et celle qui dorénavant entrave ses gestes. Enfin, ce qui se dessine comme une bivalence vie/mort engendre de nombreuses figures oxymoriques dans le roman : Guibert, un « cadavre aux yeux vivants » (A-238) et « ambulant qu[']il avait] mis des mois à devenir⁴¹² » devient « quasiment mourant » (A-222).

Cette mort déjà inscrite en soi dans le corps se perçoit ainsi par des traits physiques (maigreur, décharnement, posture), mais elle se ressent également de l'intérieur, notamment par une perte de désir et un phénomène de déssexualisation, c'est-à-dire une forme de résiliation de la sensualité et de la sexualité. Autrefois, le corps de l'être aimé donnait à celui

⁴¹² Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, op. cit., p. 112.

de Guibert le sentiment de sa plénitude⁴¹³. La maladie, parmi les altérations qu'elle entraîne, affecte son désir sexuel, associé à la vie. Vécu sur le mode de la perte, ce désir désormais absent symbolise une sorte de « destitution spirituelle⁴¹⁴ » et de perte d'orientation dans l'existence. Lorsqu'il est assouvi et vainc la mort, ce « spectre qui [...] repouss[e] » (A-164) les corps, le désir revigore la chair malade. Mais progressivement, le coït, comme l'illustre cette scène d'une relation avec Jules, ne se dissocie plus de la mort :

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. Planté au fond de mon cul dans la chair qui enrobait l'os du bassin, Jules me fit jouir en me regardant dans les yeux. C'était un regard insoutenable, trop sublime, trop déchirant, à la fois éternel et menacé par l'éternité. Je bloquai mon sanglot dans ma gorge en le faisant passer pour un soupir de détente (A-166).

Dans l'acte sexuel, auquel Guibert semble assister à la manière d'un tableau devant lui, il se désincarne jusqu'à devenir une « meurtrissure » (A-165) déchargée de sa sensualité. Conditionné par l'image sociale du malade du sida, son corps lui apparaît comme une arme de contamination et de destruction – une image centrale chez Rémès –, les fluides corporels, signes de vitalité, étant porteurs de danger. Si l'écriture s'associe au désir sexuel, l'érection coïncidant avec la capacité d'écrire⁴¹⁵, l'énonciation du corps sexué porte les traces directes de la transformation de la maladie. Quand Guibert écrit que « le sida, à ce qu'il semblait, se transmettait par la présence à l'intérieur d'un corps au même moment, d'au moins deux sources d'infection différentes, de deux spermes contaminés qui agissaient ensemble comme une *détonation* » (A-122, c'est nous qui soulignons), on voit que la forme intègre l'altération de la langue par celle de son désir.

⁴¹³ Cette annotation de son journal en fait foi : « Retrouver T. : redevenir un garçon, un corps, un cœur. » (*Le mausolée des amants, op. cit.*, p. 22).

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 433.

⁴¹⁵ Jean-Pierre Boulé, À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie *and Other Writings, op. cit.*, p. 17.

À mesure que s'altère le corps de Guibert en raison de la maladie, « le moi devient morcelé ; il se produit un phénomène de distanciation par rapport au corps qui devient un lieu d'aliénation⁴¹⁶ ». Traduite par le biais de comparaisons avec la figure artistique, l'animal ou la machine médicalisée, cette aliénation relève d'un sentiment de dépossession à l'endroit du corps, déchu de sa « volonté autonome » (A-211) et de soi, Guibert se disant depuis son sida « l'objet [...] d'une sorte de schizophrénie » (A-272). Du corps défait, il se défait donc graduellement, sans toutefois se détacher de son besoin de se le représenter. En revanche, le sida acquiert une consistance « presque corporelle en devenant une chose certifiée et non plus redoutée » (A-164). De plus en plus incarné dans l'esprit de l'auteur, il se cache dans l'organisme, alors que tout un système d'imageries médicales s'efforce d'en cerner la moindre trace. Ce sentiment de distanciation à l'endroit du corps engendre et fait s'intensifier un processus de fictionnalisation du sujet chez Guibert. En effet,

si la mort est une "réconciliation", la vie se présente, logiquement, comme une désunion, une division, une fracture du sujet révélatrice du processus schizophrénique résultant de la distanciation de soi due au virus du sida, et de la mise en jeu de la figure du sujet dans l'espace autofictionnel. Le sujet scindé et dépossédé de lui-même va donc se mettre à la recherche de nouvelles postures afin d'accéder à une partielle réappropriation de soi, puisque désormais, tant qu'il survit, la réconciliation totale qui est refusée⁴¹⁷.

Nous aurons la chance d'observer les formes que peuvent prendre ces nouvelles postures recherchées par le sujet souffrant dans les écrits d'anorexie, dont celui de Tapiero. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, cette tentative de réappropriation de soi et de réconciliation intérieure se perçoit sous la forme d'une altération connotée positivement dans l'écriture, celle-ci détenant le pouvoir d'offrir à Guibert une vision rétrospective de lui-même. Elle se fait garante de sa transformation identitaire, comme l'expose ce passage où il retrouve des années plus tard d'anciennes réflexions. Face à celles-ci, il se sent étranger :

⁴¹⁶ Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, op. cit., p. 252.

⁴¹⁷ Arnaud Genon, *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, op. cit., p. 212.

« comme si elles avaient été écrites par un autre, un être plus rare et plus pur que moi, ce jeune Guibert qui me faisait le cadeau, par ces textes, de me faire croire qu'il était resté moi-même, ou que j'étais resté lui-même, que nous n'étions qu'une seule personne.⁴¹⁸ » Cette vision du texte comme réceptacle de l'altération personnelle, de l'identité et du passé acquiert de l'importance lorsque l'auteur tombe malade. L'écriture assure alors le maintien d'un contact avec un corps qui devient peu à peu un « lieu d'altérité absolue, un lieu de la mort⁴¹⁹ », une sorte de fil lui permettant de ne pas se perdre dans l'épreuve de la maladie. Moyen d'appropriation de son corps malade, elle installe également un partage entre l'auteur et le lecteur⁴²⁰. Un partage, toutefois, qui n'est pas sans provoquer de heurts. Guibert prend de toute évidence plaisir à ébranler son lecteur : il le confronte à la situation réelle qu'il vit, le faisant pénétrer dans son propre corps malade à travers les descriptions intimes qu'il développe.

Devant ce dévoilement des manifestations les plus intimes du corps souffrant, il convient de se demander ce qu'arrive à préserver celui dont le corps est altéré par la maladie. Quelles répercussions et transformations sur le plan de l'autoperception corporelle ce dévoilement engendre-t-il ?

⁴¹⁸ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 172.

⁴¹⁹ Derek Duncan, « Gestes autobiographiques : le sida et les formes d'expressions artistiques du moi », *Hervé Guibert*, sous la direction de Jean-Pierre Boulé, *Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1, printemps 1995, p. 107.

⁴²⁰ Comme Boulé l'explique, Guibert « uses as inspiration for his writings the image of an x-ray of himself. He wants to show us the very 'negative' of himself, an account that pierces everything, that leaves nothing uncovered » (*Hervé Guibert, À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie and Other Writings, op. cit.*, p. 7). C'est nous qui traduisons : Guibert « utilise l'imagerie par rayon X de lui-même comme inspiration dans son écriture. Il veut nous montrer la part vraiment "négative" de lui-même, sa part d'ombre, un compte-rendu (ou récit) qui pénètre tout, qui ne laisse rien qui ne soit découvert. » Sur le plan stylistique, Boulé remarque dans sa lecture de *Le protocole compassionnel* que l'invitation aux lecteurs est « souvent signalé[e] par l'utilisation de la parenthèse, avec des passages où le narrateur s'adresse directement à eux, prédisant leurs réactions, les invitant à réfléchir, montrant qu'il fait des progrès dans ses descriptions, expliquant qu'il a changé les noms des personnages, les prenant comme seuls interlocuteurs, les provoquant, confiant ce qui pourrait passer pour un paroxysme de narcissisme et arrivant même à les impliquer directement dans la narration en formulant un contrat de lecture implicite où le lecteur doit jouer un rôle actif » (*Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi, op. cit.*, p. 258).

2.3.5. Le regard d'autrui comme miroir

« Son regard porte déjà cette panique que je surprends dans le mien depuis deux ans » (A-262), écrit Guibert au sujet d'Eduardo, un homme séropositif que lui présente Bill. Il pénètre ainsi le regard une altération qui, entre les malades, se devine. Mais *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* dévoile surtout les changements du regard d'autrui posé sur Guibert. Dès l'annonce de la maladie, il ressent une rupture entre son existence, son corps, sa réalité et celle des Autres. Cette rupture intériorisée intègre le corps, qui la manifeste et l'éprouve d'abord. Rejeté d'autrui, « projet[é] dans un autre monde et, pour ainsi dire, dans une autre vie » (A-152), le malade le rejette en retour. Il perçoit en outre un partage significatif entre hétérosexuels et homosexuels, malades et sains, séronégatifs et séropositifs, une division sociale qui s'amorce à partir du moment de l'infection. La mort, habitant déjà le corps vivant des malades du sida, forme un espace infranchissable pour le sujet souffrant et les Autres⁴²¹. Séparés d'autrui par ce lieu interstitiel, les malades forment une communauté à part, à laquelle Guibert se rallie tandis qu'il explique écrire « dans cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde. » (A-253) Dans une certaine mesure, le livre achève l'isolement de l'auteur. Or s'il rend irréversible son exclusion, en tant que confident, il supplée toutefois l'absence d'autrui.

S'il éprouve un isolement par rapport aux autres dans l'expérience de la maladie, le regard d'autrui détient une emprise importante sur l'autoperception et la représentation du

⁴²¹ Guibert relate dans *L'homme au chapeau rouge* qu'un serveur le regarde avec ébahissement après une opération : « Moi aussi je le regardai à la dérobée, j'avais envie de lui lécher le cul. Mais nous étions chacun pour l'autre déjà dans l'autre monde : séparés par une glace invisible qui est le passage de la vie à la mort, et qui sait de la mort à la vie. » (*op. cit.*, p. 43).

corps chez Guibert. Celle-ci intègre le regard d'autrui à la description physique, la représentation devenant un tissu qui unit ces visions comme nous le découvrons ici :

J'ai pris conscience ici, à cause des difficultés nouvelles de locomotion et de manipulation adaptées à l'espace qui m'était entièrement familier mais avec l'usage intégral de mes membres, à cause aussi du regard de ceux qui ne m'avaient pas vu depuis un an, que je suis vraiment très malade. Il m'arrive de l'oublier complètement. C'est comme un miroir, on s'habitue à son propre miroir et quand on se retrouve dans un miroir inconnu à l'hôtel, on voit autre chose. Le regard des autres me fait me sentir moi-même une autre personne que celle que je croyais être, et qui l'est sans doute pour de vrai, un vieillard qui a du mal à se relever d'une chaise longue. Ici mon livre n'est pas encore sorti, il a un peu changé ça, ce regard sur les malades du sida⁴²².

D'une manière similaire au regard d'autrui, l'écriture révèle à Guibert un portrait de lui-même. En consignait les gestes perdus et les transformations de son corps, il s'y confronte et, simultanément, les rend définitifs. Le regard d'autrui, l'écriture et le miroir fonctionnent similairement dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, en tant qu'ils suivent et attestent de l'altération du corps et confrontent à l'avancée de la maladie et vers la mort. S'observant chaque matin dans le miroir, Guibert constate son émaciation et l'apparition des os à la surface de sa peau. S'il décrit ce rituel comme « une expérience fondamentale, chaque jour renouvelée⁴²³ », ce face à face à travers le tain le piège dans un décalage troublant entre son autoperception intérieure et le reflet qu'il scrute dans le miroir. Guibert écrit ainsi avoir rencontré dans le pavillon de l'hôpital réservé aux malades du sida

de pauvres types comme [lu]i 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, ou 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 (A-57).

Mais s'il permet au sujet de s'accepter et de s'aimer dans la nouvelle apparence qu'il lui tend, par sa nature figée rappelant l'éternité, le miroir, similairement à la photographie,

⁴²² Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, op. cit., p. 120-121.

⁴²³ *Ibid.*, p. 15.

préfigure la mort. Interdépendantes, les surfaces du tain et du papier se succèdent l'une l'autre. Par celles-ci, Guibert se défait de son propre corps pour incarner un corps écrit et une image. Le miroir, tout comme le livre, lui offrent la possibilité de se percevoir du point de vue d'autrui, afin d'accéder à un niveau supérieur de conscience de soi⁴²⁴, en l'amenant non plus à se regarder, mais à se voir, à sortir de la vision intérieure de lui-même par le regard extérieur qu'ils induisent.

Le sida, « paradigme d[u] projet de dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible » (A-264), accroît l'importance dans l'écriture de Guibert du corps et de la mort. Ceux-ci parviennent à l'auteur par l'intermédiaire du rétrovirus, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* concrétisant « l'aboutissement logique de l'entreprise de l'écriture du moi chez Guibert », tout le roman, voire toute son œuvre, « n'éta[nt] qu'un prétexte pour écrire la première phrase⁴²⁵ ». Si l'auteur cherche continuellement des « postures de récit dangereuses pour [lui]⁴²⁶ », le sida s'avère un espace foisonnant et riche, duquel il peut extirper de nouvelles expérimentations. Lorsqu'il apprend son sida, Guibert ressent qu'il y était prédestiné, ayant cultivé depuis toujours, dans sa vie et son processus créateur, une curiosité pour la mort, à travers une recherche de « [s]es attributs les plus spectaculaires » (A-158). Si la libération et la révélation qu'il attribue à la mort vont de pair avec son irrévocabilité, la maladie et la perspective de sa mort prochaine l'ouvrent à une dimension existentielle supérieure lui permettant de « faire un bond formidable dans [s]a vie. » (A-193) Sorte de prophète, il expérimente alors un état de révélation humainement inaccessible. L'écriture de Guibert révèle ainsi une déprise de l'angoisse de la mort et un processus par lequel il la révèle,

⁴²⁴ Au sujet des autres malades, Guibert écrit : « J'ai l'impression qu'ils sont en plus mauvais état que moi, mais peut-être que personne ne se voit lui-même tel qu'il est, peut-être qu'il subsiste un tel narcissisme fût-ce dans la personne la plus abîmée qu'elle n'est jamais capable que d'estimer les ravages de l'autre. » (*Ibid.*, p. 46)

⁴²⁵ Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, op. cit., p. 244-245.

⁴²⁶ Hervé Guibert, *L'homme au chapeau rouge*, op. cit., p. 66.

l'accepte et la dépasse même⁴²⁷. L'autoreprésentation illustre donc l'altération physique de Guibert et celle de sa conception de la mort, qui atteint enfin le stade d'une déprise. S'il confie dans *Le protocole compassionnel* qu'il « croi[t] qu[']il n'[a] plus peur de la mort⁴²⁸ », il relie finalement sa vision de cette dernière à une « réconciliation⁴²⁹ ». Le choix délibéré de la mort par le suicide apparaît comme un ultime soulagement, le « répit d'un écœurement fatal⁴³⁰ » qui survient quand « le désir de mort l'emporte sur la quiétude.⁴³¹ » L'écriture forme un intervalle entre le moment où il choisit le suicide et celui où il l'accomplit. Maintes réflexions de Guibert prennent un aspect interstitiel, alors qu'il réfléchit aux pensées de l'Homme et aux réactions de son corps à l'approche de sa mort. Espace de réflexion et d'apprivoisement de la mort à venir, les réflexions autour du suicide et de l'écriture dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* s'imbriquent l'une dans l'autre. Écrire ou mourir ? Tout comme son livre approximativement, sa « mort coûtait moins de dix francs » (A-261), ce qu'il constate en achetant la digitaline. La reconstruction de soi et l'apprivoisement de la mort s'opèrent en même temps que celle-ci approche. L'écriture possède ainsi « un rôle de survie et, à la limite, de familiarisation avec la mort.⁴³² » Avec déchirement, Guibert relate devoir « choisir entre le traitement et le suicide, un nouveau livre ou deux nouveaux livres sous traitement [...] ou le suicide, également pour [l]'empêcher de les écrire, ces livres atroces. » (A-215) Tandis qu'elle raconte la dégradation du corps et l'entraîne nécessairement vers le terme de la maladie – la mort –, l'écriture engage une (re)construction de soi en

⁴²⁷ Au sujet de *Cytomégalo*virus, Boulé explique qu'il « se situe *au-delà* d'essayer d'inscrire le corps : c'est l'angoisse du narrateur qui nous est livrée dans une transcription immédiate. » (*Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, op. cit., p. 279) Plus loin, il précise que « [l]e pari impossible de *Cytomégalo*virus, c'est de tenter d'écrire l'angoisse de la mort. » (*Ibid.*, p. 281).

⁴²⁸ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, op. cit., p. 119.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 227.

⁴³⁰ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants*, op. cit., p. 183.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, op. cit., p. 252.

simultané avec celle du livre. Livre et corps disputent une bataille similaire avec la mort, leur relation agonistique n'étant pas étrangère à un rapport de séduction.

Deux éléments s'avèrent nécessaires pour qu'il y ait, au-delà d'une réappropriation impossible⁴³³, reconstruction ou reconfiguration de soi dans l'œuvre : l'altération et ainsi la disponibilité de Guibert à la transformation par la maladie et la perspective de la mort, c'est-à-dire que le sujet doit atteindre « un nouveau palier de la conscience de [l]a maladie » (A-144) ; enfin, une sorte d'acceptation du corps altéré par le sida, perçu de manière sinon positive, du moins acceptable grâce à l'écriture (A-259). Mais entre la réconciliation avec la mort et la reconstruction identitaire du sujet sachant sa mort proche, deux quêtes fébrilement poursuivies dans le texte, n'est-ce pas, en fin de compte, comme le suggère Boulé, une seule tentative d'auto immunisation⁴³⁴ ardemment souhaitée par l'autothanatographe ?

Comme l'ont montré les descriptions du corps souffrant pris dans une dualité temporelle (jeunesse et vieillesse), le temps occupe un rôle majeur dans l'écrit du sida. C'est désormais aux rapports entre cette instance et le corps que nous nous intéresserons dans notre lecture de *Serial fucker. Journal d'un barebacker*.

⁴³³ Pour Genon, « Guibert a compris que l'autofiction dans laquelle il s'engage ne peut pas être un lieu de réappropriation de lui-même. Le sujet textualisé est engagé dans l'espace romanesque peu propice à la reconquête de soi, et même empêchant cette possibilité. » (*Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne, op. cit.*, p. 212-213).

⁴³⁴ Selon Boulé, l'entreprise du moi ne peut se résoudre qu'à son échec : « L'on ne peut, en utilisant les diverses formes d'art, ni prendre l'ascendant sur la maladie, ni inscrire la mort, ni l'exorciser. [...] En un sens, l'entreprise de l'écriture du moi est vouée à l'échec dès le départ. Face à la maladie, l'écrivain peut simplement espérer s'auto immuniser » (*Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi, op. cit.*, p. 282).

2.4. La déprise de la mort, le corps et le temps dans *Serial fucker*. Journal d'un barebacker d'Érik Rémès

Dans *Lord Jim*⁴³⁵, le jeune marin Jim, poussé par l'héroïsme des personnages de roman qu'il découvre dans la littérature depuis son jeune âge, s'enrôle sur un navire britannique. En pleine tempête durant le voyage en mer, le *Patna* commence tout à coup à sombrer. Face à la terrible vision des passagers pris sur le bateau et destinés à la mort, incarnation absolue du réel, cassure de l'illusion, Jim, ne pouvant se résoudre à demeurer sur place, abandonne le navire. Jugé pour déshonneur et manquement à son devoir, il part, fuyant toujours davantage cette peur et cette dépossession de soi par divers actes héroïques aux quatre coins du globe. Joseph Conrad dépeint à travers Jim les effets d'une impossible déprise de l'angoisse de la mort et enseigne que « ce qu'il faut, c'est s'abandonner à l'élément destructeur, et s'arranger, à force d'efforts des mains et des pieds dans l'eau, pour que la mer profonde, profonde, vous soutienne. Voilà [...] comment on peut arriver à "être".⁴³⁶ » La confrontation avec la mort procède d'un abandon à l'immensité de celle-ci. La quête initiatique sans fin ni limite à laquelle se voue Jim, pris dans une temporalité cyclique et répétitive dont il ne peut s'extraire, trouve ses échos dans le dernier texte que nous analyserons dans notre observation de la figure du corps souffrant du sida : *Serial fucker*. *Journal d'un barebacker*.

Nos sociétés contemporaines éprouvent depuis le XIX^e siècle le temps sous le mode de la durée et de l'économie. Au moment de l'avènement de la Révolution industrielle point en effet une conception nouvelle du temps : l'obsession et la crainte de son gaspillage⁴³⁷. L'organisation méthodique du temps, sa découpe en « tranches, que ce soit au niveau de

⁴³⁵ Joseph Conrad, *Lord Jim*, Paris, Flammarion, 1996 [1901].

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁴³⁷ Éric Faye, *Le sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996, p. 16.

l'année (temps de travail, congés) ou au niveau de la semaine et de la journée » enclot le quotidien et la liberté de l'homme, lui empêche toute oisiveté et « l'improvisation, la possibilité de fuite *véritable*⁴³⁸ ». De même que la conception ambiante de l'espace, réduit au *topos* et au délimitable, celle du temps est mobilisée par sa mesure et son aspect quantifiable. Si dès lors une logique de l'industrialisation guide la vision du temps, c'est également à partir du XIX^e siècle que dans le champ littéraire les « romanciers, poètes et dramaturges étudient le plus le temps, en souffrent le plus.⁴³⁹ » L'angoisse de le voir filer, de le perdre, de même que sa nostalgie, imprègnent alors l'œuvre d'auteurs qui en font un élément important de la composition littéraire ou l'objet principal de leur écriture⁴⁴⁰. Cette conception du temps n'est pas sans affecter le rapport actuel au corps : surface d'inscription des années qui passent, le corps se voue à la recherche de l'éternité malgré son avancée vers sa fin irréversible et l'emprise dans l'étirement du passé et l'accélération de l'avenir.

L'écriture de la maladie et de l'anticipation de la mort, qui développe de manière significative une réflexion sur le temps, celui derrière soi et celui qui reste, se situe à l'encontre de la conception actuelle du temps, dans la mesure où elle évolue dans un *en-deçà* de la durée et du quantifiable. Sur le plan de la représentation du réel, le rapport au temps qui est le nôtre se caractérise par une focalisation sur le présent et la simultanéité. La représentation *live*, dans les bulletins de nouvelles obsédés par le « en direct » ou les télérealités qui se multiplient, matérialise l'angoisse collective de manquer quelque chose. Il faut tout voir, et tout voir en temps réel. Le rêve absolu serait même de parvenir à devancer l'événement.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

Le roman, dont « tout le contenu consiste en une quête nécessaire de l'essence et dans une impuissance à la trouver », incorpore dans sa forme même le caractère réel et fuyant du temps, traduisant la lutte constante que les personnages mènent contre ses « puissances⁴⁴¹ ». Dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, le temps constitue un enjeu illustrant un déplacement de l'autoperception et de la représentation du corps malade du sida, que nous étudierons désormais.

2.4.1. Accélération, décélération, stagnation et ouverture du temps

Tout particulièrement au début de la pandémie, le mort se présente au malade du sida comme une « fatalité absolue⁴⁴² » qui se précipite vers lui. La jeunesse de ce dernier choque et contrecarre de manière saisissante le lien entre la vieillesse et la mort. Si elle s'associe à l'intensité et à l'expérimentation, la maladie, qui se caractérise par une destruction physique progressive⁴⁴³, freine le sujet souffrant. Dès lors qu'il est atteint du sida, il voit son corps se dégager de son rythme ordinaire et reposer désormais sur une ossature imprévisible, celle de la maladie, dont la temporalité se redéfinit à mesure qu'apparaissent les infections opportunistes et que s'amenuisent ses défenses. L'écriture possède alors une importante fonction mémorielle. Dans cet espace de sauvegarde, le temps s'étire, se déplie au lieu de se consumer furtivement. Autour du temps qu'il reste, du temps à habiter pleinement, du temps qui manque et s'écoule vers la mort, la représentation du corps gravite, à la recherche de sa colonne vertébrale et de son fil conducteur. Le temps marque la figure littéraire du corps atteint du sida sur trois plans : le corps subit une altération qui s'étend temporellement ;

⁴⁴¹ Georg Lukàcs, *Théorie du roman*, op. cit., p. 121.

⁴⁴² Jean-Pierre Routy, *Ce que le sida a changé*, op. cit., p. 23.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 41.

ensuite, sa mise en discours expose une vision du temps bouleversée ; une logique de la simultanéité modélise la représentation du réel et du corps.

Des œuvres pionnières aux plus récentes qui font partie de la période post-sida, l'écriture de cette maladie expose une importante mutation du rapport entre le sujet, le corps et le temps. L'expression post-sida caractérise des œuvres offrant une vision *autre* du rétrovirus et du temps. En effet, depuis l'apparition des trithérapies au milieu des années 1990, le sida, sans être curable, voit sa progression au sein de l'organisme ralentie considérablement, ce qui rapproche le quotidien du sujet souffrant de celui d'un « malad[e] chronique⁴⁴⁴ » et engendre des changements considérables dans l'écriture de cette expérience corporelle⁴⁴⁵. L'urgence de dire, qu'incarne le slogan « Silence = Death⁴⁴⁶ », mobilise les premiers écrits du sida, marqués par un « temps accéléré⁴⁴⁷ ». Ce dernier s'incarne par exemple avec force chez Guibert, tant sur les plans du contenu (thématique du temps précipité et restant) et de la forme (stylistique à l'aspect effréné et essoufflé) que dans le

⁴⁴⁴ Ahmed Haderbache, « La trithérapie et la recherche de l'absolu de la sexualité comme discours du soi chez Érik Rémès et Guillaume Dustan », *loc. cit.*, p. 105. David Caron souligne aussi que « [m]ême dans les milieux gais, où les taux d'incidence et de prévalence restent élevés, le VIH n'est plus considéré comme une crise, mais comme une maladie chronique parmi d'autres. » (« Pour une éthique du tact, ou Qui veut la peau des séropos ? », *Génération sida, op. cit.*, p. 46) Montrant les nuances qu'implique l'association aujourd'hui courante du sida à la maladie chronique, Catherine Mavrikakis relie cette comparaison à une domestication du rétrovirus, envisagé dans l'imaginaire de masse au même titre que « la dépression, la bipolarité, l'obésité. » (« Le sida... À tous les temps », *Génération sida, op. cit.*, p. 52).

⁴⁴⁵ Victoria Best et Martin Crowley constatent aussi ce déplacement des enjeux et de la vision de la mort et de la maladie dans les œuvres récentes sur le sida : « the history of AIDS writing in France records a shift from the works of mourning of which Hervé Guibert would be the best-known example, to others, such as those of Dustan and Rémès, which document and celebrate a seropositive life no longer dominated by imminent death. » (« Inside, outside : Guillaume Dustan and Erik Rémès », *The New Pornographies. Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2007, p. 92) C'est nous qui traduisons : « L'histoire de l'écriture du sida en France enregistre un changement des écritures de deuil, dont l'œuvre de Guibert serait l'exemple le plus connu, vers d'autres, dont celles de Dustan et de Rémès, qui documentent et célèbrent une vie séropositive qui n'est plus dominée par le spectre de la mort imminente. »

⁴⁴⁶ Il s'agit d'un projet formé par six activistes homosexuels en 1987 à New York. Le logo composé d'un triangle rose et de ce slogan est ensuite être repris par Act Up.

⁴⁴⁷ Alexis Nouss, « Le temps accéléré », *Les discours du sida, Discours social, op. cit.*, p. 85-103.

rythme et les conditions d'écriture de ses œuvres⁴⁴⁸. Dans les écrits associés au post-sida se constatent de par la représentation du corps une décélération de la dégradation physique et du rythme narratif, de même qu'un mouvement de dépassement et d'ouverture du temps. Comme les trithérapies stoppant l'évolution du rétrovirus, l'avancée vers la mort se trouve également amortie, ce qui engendre une conception ouverte de celle-ci et du temps. La décélération de la détérioration du corps se répercute enfin sur la représentation de cette instance et les enjeux auxquels elle se lie. Se dégageant du poids de la mort, auparavant une certitude, étant donné l'inexistence à cette époque de médicaments effectifs à long terme, le malade recouvre une expérience de l'ordre de l'intensité, du présent et de la fulgurance. Or, si les œuvres post-sida illustrent un rapport au temps transformé par l'arrivée des trithérapies et un décroissement dans l'anticipation de la mort, le sentiment de celle-ci ne peut s'effacer de l'autoperception des sujets souffrants. Le sursis auréolé d'incertitude et d'angoisse qu'offrent les trithérapies renverse l'irrévocabilité de la mort. Mais dès qu'elle se montre comme une réelle possibilité, la mort inscrit chez le malade le sentiment de la porter déjà en lui, comme Maurice Blanchot le relate dans *L'instant de ma mort*⁴⁴⁹. L'horizon temporel du

⁴⁴⁸ Mavrikakis remarque chez Guibert « avant même son sida, une véritable accélération du temps » (« À bout de souffle : Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 6, n° 2, 2002, p. 372) reproduite entre autres par un enchaînement de phrases longues et accumulatives. Représentatives de maintes œuvres sur le sida « qui luttent avec le temps qui reste » (Catherine Mavrikakis, « L'œuvre au ralenti : Hervé Guibert ou comment filmer l'air », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, septembre 2005, p. 285), celles, nombreuses, que Guibert écrit à la suite de l'annonce de sa maladie, se développent « dans une urgence presque hystérique pour contrer la mort » (*ibid.*, p. 283-284).

⁴⁴⁹ Maurice Blanchot décrit avec justesse cette « habitation » de la mort, cette façon d'habiter la mort, à partir d'un traumatisme vécu dans sa jeunesse. Il relate un épisode où il fut confronté par un militaire au danger et à la possibilité de sa mort. Se décrivant à la troisième personne, Blanchot raconte le sentiment d'irrévocabilité de la mort en lui à partir de cet instant : « Demeurait cependant, au moment où la fusillade n'était plus qu'en attente, le sentiment de légèreté que je ne saurais traduire : liberté de la vie ? L'infini qui s'ouvre ? Ni bonheur, ni malheur. Ni l'absence de crainte et peut-être déjà le pas au-delà. Je sais, j'imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui restait d'existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. "Je suis vivant. Non, tu es mort." » (*L'instant de ma mort*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994, p. 17).

sidéen est toujours déjà dirigé par sa mort, qu'il voit désormais comme une partie de lui-même dont il ne peut se déprendre.

Cette intériorisation de la mort, cet « instant de [l]a mort désormais toujours en instance⁴⁵⁰ » et cette inscription qu'elle laisse chez le sujet souffrant engage chez ce dernier une hyperconscience que Heidegger explore à travers le Souci, soit la possibilité et le pouvoir du Dasein à entrer en lui-même, à entendre, à comprendre sa manière d'habiter le monde et à d'interagir avec lui. Afin qu'il mesure pleinement son interaction avec le monde et ce qu'elle implique, il doit s'ouvrir à la possibilité de sa mort et être apte à interroger celle-ci. Or, « la possibilité doit être entendue sans affaiblissement *comme possibilité*, être développée *comme possibilité* et dans le comportement à son égard *endurée comme possibilité*.⁴⁵¹ » Puisqu'il existe sous le mode de son incomplétude, de son inachèvement et de son avancée constante vers sa mort, le Dasein est toujours orienté vers ce qu'il sera, vers son *à-venir*, portant avec lui son passé. D'où il vient, ce dont il vient et ce qu'il a été, dont le sujet ne peut se détacher, infléchit ses gestes, les guide et les détermine dans son avancée dans le monde⁴⁵² et son destin. L'anticipation de la mort engendre dans le registre littéraire une perspective temporelle rendant interdépendants le passé, le présent et l'avenir. Encore faut-il préciser que chez Heidegger « [l]es mots futur, passé, présent disparaissent et le temps lui-même figure comme unité éclatée de ces trois extases temporelles.⁴⁵³ » Modulée par une forte rétrospection et par de multiples retours en arrière, intégrant sur le mode de l'incertitude l'avenir et s'ancrant dans le présent de l'expérience corporelle du sujet, l'écriture

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵¹ Martin Heidegger, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 316.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 45-46.

⁴⁵³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 97.

thanatographique ou autothanatographique développe un mélange paradoxal d'ouverture et de fermeture du temps, dans la mesure où

la mort constitue ce *avec quoi* et *contre quoi* l'autothanatographie s'écrit ; la temporalité remaniée dans le texte littéraire constitue alors une stratégie créative qui résorbe la disparition de la durée. La suspension du temps linéaire [semble] donc relever d'une nécessité vitale, d'une exigence pressante pour l'écriture de soi au plus près de la mort⁴⁵⁴.

Cette ouverture du temps offre de ce dernier une vision différente à la fois du temps réel, du temps intériorisé par le malade et de la vision sociale de cette instance. Dans un processus similaire à celui de l'espace *khôra*, le temps se dégage dans l'écriture de son caractère délimité, mesurable, restreint, quantifiable et contraint. Il s'ouvre, l'écrivain s'ouvrant lui-même à l'habitation d'une temporalité qu'il peut modifier et dans laquelle il se découvre.

Penchons-nous maintenant sur *Serial fucker. Journal d'un barebacker* d'Érik Rémès, qui illustrera le recalibrage des enjeux et des caractéristiques de la représentation du corps malade du sida dans ses rapports au temps et permettra d'observer les balises d'un nouveau jalon dans ce courant.

2.4.2. Situation de l'écriture post-sida. L'enjeu du barebacking

Au moment de sa parution en 2003, *Serial fucker. Journal d'un barebacker* fait scandale en raison de son caractère violent et de la sexualité effrénée qu'il développe. Il ne s'agit toutefois pas du premier esclandre engendré par l'écriture de l'auteur français Érik Rémès (1964 -). En 1999, Guillaume Dustan lance « Le rayon » aux Éditions Balland, une collection diffusant des œuvres de jeunes auteurs qui, dans les sillons de son écriture, mettent

⁴⁵⁴ Isabelle Décarie, *Thanatographies. op. cit.*, p. 339-340.

en discours leur corps et leur homosexualité autour de la sexualité⁴⁵⁵. Représentatif de ce changement d'horizon qui affecte l'écriture du phénomène sida, *Je bande donc je suis*, le premier roman de Rémès, paraît cette même année. Il attise les débats sur le *barebacking*⁴⁵⁶, les rapports sexuels non protégés, précédemment abordés par Dustan dans *Je sors ce soir*⁴⁵⁷. Troisième texte⁴⁵⁸ de Rémès, *Serial fucker* relate le parcours de Berlin Tintin⁴⁵⁹, « alter ego⁴⁶⁰ » de l'auteur, à travers une sexualité marquée par des pratiques extrêmes (sodomasochisme, contamination, partenaires multiples). Le roman suit l'évolution intérieure de Berlin Tintin quant à la maladie, sa vision de ses proches et son sentiment corporel. Il accompagne un processus d'acceptation de la maladie, d'affirmation et de reconstruction personnelle passant par une sexualité basée sur la liberté et l'exploration. Si Berlin Tintin s'affiche en faveur du *barebacking*, des opinions réfractaires à cette pratique sont intégrées⁴⁶¹

⁴⁵⁵ Ces éléments contextuels ont été abordés par David Vrydaghs (« Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec », *Portrait de l'homme de lettres en héros*, sous la direction de Yan Hamel et Mawy Bouchard, @nalyse, 2006, p. 211). Vrydaghs fait ici référence entre autres à Rémès, Julien Thèves et Michel Zumkir.

⁴⁵⁶ D'un point de vue terminologique, précisons que les rapports sexuels anaux non protégés (unprotected anal intercourse, UAI), « now known as "barebacking", has also been called "raw sex", "natural sex", and uninhibited sex". » (Michael Shernoff, *Without Condoms : Unprotected Sex, Gay Men & Barebacking*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2006, p. 12) C'est nous qui traduisons : « désormais connus comme "barebacking", les rapports sexuels anaux non protégés ont aussi été appelés "sexe brut", "sexe naturel" et "sexe désinhibé". »

⁴⁵⁷ *Ibid.* *Je sors ce soir* paraît en 1997 (Paris, P.O.L). Dustan écrit que *Je bande donc je suis* alimente considérablement les débats sur le *barebacking* (risque d'infection au VIH, questions de responsabilité) (*Génie divin, op. cit.*, p. 146).

⁴⁵⁸ Rémès est l'auteur de *Je bande donc je suis* et *Le maître des amours* (Paris, Balland, coll. « Le Rayon », 2000). Il a fait paraître depuis *Serial fucker. Journal d'un barebacker* deux autres romans (*Kannibal. Journal d'un anthropophage*, Paris, Blanche, 2009 ; *Barbares*, Paris, LC éditions, 2012) et quatre essais portant sur la sexualité, parus entre 2003 et 2012. Journaliste et sexologue, il a collaboré à *Libération*, *Gai Pied Hebdo* et *Nova Magazine*.

⁴⁵⁹ Les éléments relatifs à la contamination de Berlin-Tintin varient toutefois entre les deux romans, notamment l'âge auquel il a été infecté. Dans *Je bande donc je suis*, Berlin Tintin est contaminé à dix-huit ans et dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, à vingt-quatre (Lawrence R. Schehr, « Reading Serial Sex : The Case of Erik Rémès », *L'esprit créateur*, vol. 44, n° 3, 2004, p. 96).

⁴⁶⁰ Victoria Best et Martin Crowley, « Inside, outside : Guillaume Dustan and Erik Rémès », *loc. cit.*, p. 110.

⁴⁶¹ Des courriels et extraits de lettres de gens contre le *barebacking*, notamment Didier Lestrade, le cofondateur d'Act Up-Paris, sont par exemple ajoutés au roman.

à *Serial fucker. Journal d'un barebacker*. La forme romanesque⁴⁶² s'avère ainsi fortement marquée par des références biographiques à la vie de l'auteur et à un discours informatif sur la sexualité de Berlin Tintin. Comme l'illustre la seconde partie du titre, elle s'associe également au journal intime. Cette parenté générique souligne le rôle prépondérant du temps et de la notion de simultanéité dans sa composition.

Berlin Tintin vit durant quelques années l'angoisse relative au début de la pandémie et retrouve, grâce aux trithérapies, une existence et une expérience corporelle « ordinaires ». Si le rapport qu'il entretient à l'endroit du temps change de manière significative lorsque des médicaments neutralisent le rétrovirus dans son organisme, il engendre également une nouvelle relation avec son corps. En effet, ce corps qu'il croyait mourant redevient vivant, mais ne saurait plus exister, être perçu, éprouvé et existé comme avant le moment de l'infection. Tel le phénix renaissant de ses cendres et revenant de la mort, il se voue à travers la sexualité à une pleine habitation du présent, marquée par la fulgurance et l'intensité. Se sentir vivant et se redonner la vie dans une pulsion de mort, paradoxe qui s'incarne avec force dans le titre du roman, caractérise ainsi son mode existentiel. Les traits de l'expérience et de la représentation du corps de Berlin Tintin se matérialisent dans le *barebacking*, une pratique extrême selon la définition que Le Breton développe de cette épithète (cf. p. 76). Caractéristique de celle-ci, la poussée du corps à ses limites relatée dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker* vise à atteindre un sens supérieur et à pallier l'effritement symbolique du monde dans lequel Berlin Tintin évolue⁴⁶³. Quête de sens et besoin de justifier

⁴⁶² L'auteur souligne la part importante de fiction dans son écriture, qui lui permet de se dégager de la réalité, de caricaturer et d'aller dans les extrêmes (« Interview », *Froggy's delight*, 13 juin 2009 [en ligne], page consultée le 21 février 2015, http://www.froggydelight.com/article-7131-Erik_Remes.html).

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 73.

et d'éprouver la valeur de l'existence résultent du « contrat symbolique⁴⁶⁴ » qu'il passe avec la mort. Le *barebacking*, une expérience physique placée sous le sceau de la liberté, s'inscrit parmi les conduites à risque, c'est-à-dire « des manières de forcer le passage [...] des recherches identitaires [et] des appels à vivre⁴⁶⁵ ». Moyen de se donner naissance et de se reconstruire à un moment de crise identitaire, la conduite à risque s'évalue à l'aune de la mort. En mettant à l'épreuve les bienfaits qu'elle procure, Berlin Tintin vit sa liberté en ayant l'impression d'exercer un contrôle sur la mort, laquelle « entre ainsi dans le domaine de sa jouissance propre et cesse d'être une force de destruction⁴⁶⁶ ». Cette intensité destructrice jadis associée à la mort se déplace ainsi vers le corps. Éros et Thanatos, pulsions de vie et pulsions de mort, sont ainsi réconciliés. La transformation de la vision de la mort et son imbrication dans l'univers fantasmatique de Berlin Tintin s'incarnent entièrement dans le *barebacking*, dont Rémès offre ici la définition :

Le *Bareback* est le culte des rapports non protégés, (le "no capote"). Il signifie littéralement "chevauchée à cru". Synonyme : no rubber, skin-to-skin, nokpote, raw, bareback sex. Il inclut le culte du sperme et de remplissage de son partenaire (enfoutrage). Il peut correspondre également à des rapports sexuels impersonnels et à partenaires multiples, dans les backrooms par exemple. Il est aussi quelquefois le désir de "plomber", "d'être rempli". Pour les barebackers, les capotes empêcheraient de bander. Elles seraient un indice de honte de soi et de haine du sexe. Ce mouvement correspondrait également au ras-le-bol "du safe sex" après vingt ans d'épidémie. Il constitue ainsi une forme de "retour au naturel et au "plaisir sans contraintes". Le *Relapse* désigne quant à lui la tendance au relâchement des pratiques protégées (*safe*) (SF-13).

Associé au refus du préservatif et à la revendication d'une sexualité libre, le *barebacking* constitue une trêve dans laquelle le malade semble s'affranchir de son statut sérologique, du réel de la maladie et de la perspective de la mort, et accéder ainsi à une sorte de dimension parallèle où le sida est mis en suspens. Dans ce « retour au naturel » qu'il permet, c'est-à-dire

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁶⁵ David Le Breton (dir.), « Approche anthropologique des conduites à risque des jeunes », *Jeunesse à risque : rite et passage*, sous la direction de Denis Jeffrey et Joseph Josy Lévy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 17.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

une sexualité libérée de la crainte et des contraintes et un corps sain, le *barebacking* trace la voie par laquelle le personnage atteint un état de transcendance et de dépassement personnel.

Dustan relie le *barebacking* à l'individualisme et à la logique du « chacun pour soi » qui guident nos sociétés occidentales contemporaines⁴⁶⁷. De son côté, Rémès l'associe à un mouvement de facilitation de l'accès à la sexualité par le biais d'Internet et de la pornographie, dont l'influence sur les pratiques sexuelles actuelles est importante. Rémès relie le *barebacking* au désir d'immédiateté et de spontanéité inhérent à la sexualité, que le sida a amoindri dans l'existence des malades, pour lesquels « le préservatif est devenu comme une sorte de seconde peau⁴⁶⁸ ». Caractérisant la quête d'une « génération sacrifiée, (auto)mutilée » (SF-278) d'« âmes décédées en quête d'essences viriles pour se réincarner » (SF-211) « dans un monde suicidaire et sans repères » (SF-280), le *barebacking* apparaît donc chez Rémès comme l'affirmation de celui qui, se distinguant des rôles de « victime » et de « bourreau », cherche ultimement à s'accomplir comme « un être libre » (SF-286). Cet appel de la liberté, toutefois, ne peut se détacher de sa source : il s'agit d'une réaction de survie à l'endroit des forces du temps qui, depuis les débuts de la pandémie de sida, mobilisent les malades. Berlin Tintin, expose le mécanisme d'action-réaction qui incite à vivre dans le présent, afin de vaincre simultanément le passé, le rétrovirus, et le futur, la mort :

Aimer comme on inspire, haïr comme on expire. L'un par-dessus l'autre. L'un dans l'autre. De l'amour comme la haine. Haïr pour aimer. Nous ne serons jamais bons qu'à ça, lui et moi. Humains dégénérés habités par la violence et les regrets. Mauvais karma. Nous ne sommes que des choses innommables, pleines de rancunes cachées, comme du pus d'être. Aimer comme on déteste, suintant de partout. Jouir comme on tue. Se pénétrer pour se déchirer. Rentrer son sexe comme une arme et l'agiter. Déchirer les chairs. Accoucher le sang.

⁴⁶⁷ Guillaume Dustan, *Génie divin*, op. cit., p. 194.

⁴⁶⁸ Daoud Njam, « Générations sida », *Générations sida*, loc. cit., p. 31.

Éjaculer sa passion comme un crime. Exister, *ex-sistere*, sortir de sa chair, se dégager de sa situation d'être. Vivre pour ne pas mourir ou vivre pour mourir (SF-101-102).

L'intense habitation du présent, ainsi, comme gage de la vie, mais aussi comme proximité de la mort. L'acte de libération de soi ne parvient à se déprendre de la mort, alors intégrée sous le mode d'une pulsion. Comme l'évoque Rémès dans cet extrait, le *barebacking* se présente aussi comme la réponse à des rapports d'altérité marqués par le refus de (re)connaître l'Autre, son rejet (SF-8), à une chosification et à une dénaturation du corps dans une société où « [l]'argent et le sexe deviennent des monnaies d'échange » (SF-304). Plus précisément, il y canalise le rejet d'autrui et sa transformation en un objet de consommation, ce dont témoigne cet autre passage où il écrit qu'« [o]n baise avec un inconnu. Un corps. C'est-à-dire avant tout, une bite ou un cul, que l'on n'aperçoit pas forcément dans la pénombre moite. Un inconnu sans identité, sans histoire et sans lendemain. Un rapport à l'autre sans autre. » (SF-38) Aboli dans l'altérité qu'il présente, autrui ne possède pas de corps entier et se résume à un amas de pièces détachées se fondant dans l'indissociabilité d'autres « corps ». La mise en série du corps, celui du sujet comme celui d'autrui, se reflète ensuite dans une succession de phrases brèves, saccadées, s'enchaînant froidement les unes aux autres à la manière de corps qui s'accouplent. Cette stylistique traduit l'aspect mécanique d'une sexualité dénuée de contact humain véritable et étouffée par des impératifs de rentabilité et d'efficacité, qui contrecarre de manière éloquente le phénomène d'altération et d'ouverture à l'Autre que nous avons observé précédemment. En accumulant ainsi les corps qu'il pénètre sans jamais être touché par eux, Berlin Tintin ne suit que ses propres désirs et annule ceux d'autrui. Dans cette dimension et cette temporalité à part qu'il se crée par la sexualité effrénée, la multiplication des corps consommés sur place reflète la surconsommation propre à nos sociétés actuelles qui réduisent le corps à la chair et autrui à l'objet. Autrui échappe à toute

nomination personnalisée : simple numéro, il se restreint à un corps, voire à un orifice. Berlin Tintin, qui consomme des « culs à perte de vue » (SF-14), des « Sex toys » (SF-304) anonymes et chosifiés, réagit au fait que lui-même est perçu de cette manière, un sentiment également intensifié par la maladie.

La sexualité décrite dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker* marque donc l'accès à une nouvelle temporalité vivante ancrée dans un présent vécu furtivement et placée sous le sceau de l'avenir. Dans cette mesure, Berlin Tintin exprime l'impératif de « ne rien regretter, ne jamais s'arrêter, se dire que c'est ainsi, regarder toujours par-devant, comme cela, ne pas se retourner pour voir le vide autour, ne pas tomber, puis chuter. » (SF-31) L'intensité qui lui est propre, dans laquelle le corps se perd et se trouve à la fois, vise un engourdissement de l'être, un « ne rien sentir » dont nous observerons les échos dans l'anorexie. Chez Rémès, la profonde habitation du présent, qui s'accomplit dans l'acte sexuel, dépend le sujet d'une angoisse devenue étrangère. Réunion des hommes, des corps, de la vie, de la sexualité et de la mort, le *barebacking* cristallise l'idée de Baudrillard selon laquelle à l'exception de la nôtre, « [a]ucune autre culture ne connaît cette opposition distinctive de la vie et de la mort au profit de la vie comme positivité : la vie comme accumulation, la mort comme échéance⁴⁶⁹ ». Dans la mesure où il dit avoir dépassé et « vaincu » les années de répression et de peur liées au sida avant les trithérapies, Berlin Tintin éprouve face au temps une forme d'invincibilité qui se projette sur son autoperception et son expérience corporelles, portées par la liberté. Si pour Le Breton l'individu s'adonne à la conduite à risque lorsqu'il cherche le sentiment de la valeur de son existence « dans un corps à corps avec le réel⁴⁷⁰ », le *barebacking* corrige cette crise du réel par un contact véritable avec la chair, le corps et la

⁴⁶⁹ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, p. 225.

⁴⁷⁰ David Le Breton, « Approche anthropologique des conduites à risque des jeunes », *loc. cit.*, p. 18.

vie. Mais plus encore, il revendique le droit de se vouer volontairement et consciemment au risque⁴⁷¹, ce dernier recélant le pouvoir de révéler un réel insaisissable. *Serial fucker. Journal d'un barebacker* dévoile un désir de faire passer par le corps le rapport à la chair et à l'Autre dans une sexualité devenue

purement scopique. Point de turgescence ni d'odeur ou de matière. On préfère les représentations au réel. Divaguer d'images en images plutôt que de corps en culs backroomsques. Des icônes plates sur lesquelles on se branle, une érection en deux dimensions, des corps intouchables, quelques pixels de désir à l'état brut. Le sperme des images (SF-129).

Cette rétraction du réel au profit d'une représentation hypertrophiée décrite par Rémès modélise le mécanisme représentationnel du corps à l'œuvre dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, dont nous observerons les principaux traits.

2.4.3. Pour une écriture « autopornobiographique »

Guillaume Dustan emploie le terme « autopornobiographie⁴⁷² » pour qualifier sa trilogie composée de *Dans ma chambre*, *Je sors ce soir* et *Plus fort que moi*⁴⁷³, qui se caractérise par une écriture à forte concentration autobiographique suivant et relatant « [e]n temps réel⁴⁷⁴ » son quotidien. Concentrée sur la sexualité et les pratiques homosexuelles contemporaines, elle entend rétablir dans le champ de la représentation celle qui « parle [...] des choses interdites [et] de ceux qui en font leur ordinaire⁴⁷⁵ ». Le ralentissement de la dégradation physique grâce aux avancées médicales et le repoussement de la mort amènent un recentrement des enjeux dans le récit de sida autour de la sexualité. Si « [d]ans les années

⁴⁷¹ Guillaume Dustan, *Génie divin*, op. cit., p. 127.

⁴⁷² *Ibid.*, n.p.

⁴⁷³ Guillaume Dustan, *Plus fort que moi*, Paris, P.O.L., 1998.

⁴⁷⁴ Guillaume Dustan, *Génie divin*, op. cit., p. 16.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 19.

80, parler d'homosexualité revenait à parler de désir homosexuel mais non de pratiques sexuelles », en explorant et en représentant ces dernières, l'écriture de Rémès « va permettre de découvrir que [les malades] ont un corps et que ce dernier se dégrade mais aussi porte ombrage à la vie sexuelle⁴⁷⁶ ». L'écriture autopornobiographique, transparente face au réel et accordant un rôle central à la liberté, se déploie ainsi autour d'une sexualité quotidienne transformée par « l'émergence de nouveaux comportements sexuels ignorés, volontairement ou pas, par la communauté gay.⁴⁷⁷ » Par le biais de récits apparentés à une « autofiction pornographique⁴⁷⁸ » sont décrites des expériences sexuelles vécues réellement ou imaginées dans l'écriture. Dans la mesure où le sida transforme l'expérience corporelle, notamment sexuelle, des malades, la mise en récit permet de prolonger ou de vivre par procuration celle-ci. Fortement influencée par la pornographie, qui se distingue par son aspect graphique et cru et sa focalisation sur les organes génitaux, l'écriture de Rémès met en scène des corps en action qui incitent par ailleurs à l'action⁴⁷⁹. À cette forme d'autofiction pornographique alimentée notamment par l'œuvre de Dustan, Rémès ajoute « a philosophical angle⁴⁸⁰ », que l'on constate par exemple dans *Je bande donc je suis* à travers une déconstruction de certains fondements de la philosophie occidentale. Dans le même ordre d'idées, *Serial fucker. Journal d'un barebacker* se concentre sur la reconstruction personnelle et identitaire de Berlin Tintin, qui découvre un rapport au temps en mutation et l'éprouve tout particulièrement dans la sexualité.

Suivant la voie de l'écriture de Dustan, dont le rythme lent s'allie à une forme énumérative, l'écriture autopornobiographique de Rémès et la représentation du corps y étant

⁴⁷⁶ Ahmed Haderbache, *loc. cit.*, p. 101.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁷⁹ Victoria Best et Martin Crowley, *loc. cit.*, p. 85.

⁴⁸⁰ Lawrence R. Schehr, *loc. cit.*, p. 94. C'est nous qui traduisons : « un angle philosophique ».

développée se caractérisent par ces traits : le récit suit l'évolution et le parcours sexuel de Berlin Tintin au gré de ses découvertes ; son fil conducteur est la sexualité ; il accompagne en simultané ses transformations, son apprentissage et ses expérimentations ; il s'attache à l'indicible, aux tabous et au motif de la transgression. La simultanéité, celle d'une narration décrivant dans une logique du *live* les expériences corporelles de Berlin Tintin, se perçoit sur le plan stylistique dans l'utilisation du « collage as a compositional technique⁴⁸¹ ». *Serial fucker. Journal d'un barebacker* mêle ainsi des fragments intimes, des extraits de journaux et de courriels reçus. Ces formes d'écritures, directement ancrées dans le réel du vécu de Berlin Tintin, énoncent le caractère synchronique du roman. Mais si le simultané se donne souvent comme un gage du réalisme dont nous sommes aujourd'hui assoiffés, « [p]our appréhender la réalité, il faut parfois passer par la fiction ou par autre chose que ce qui est manifestement là et que l'on pourrait capter pendant vingt-quatre heures avec une caméra [...] Le réalisme ne se réduit pas à "tout voir et tout montrer".⁴⁸² » Comme le sous-tend l'écriture de Rémès et, nous le verrons, celle d'Arcan, le « tout voir et tout montrer » mène plutôt à une illusion et à un éloignement du réel. Celui-ci serait atteignable par un démontage, de pièce en pièce, du réel construit se donnant pour tel, comme celui qu'esquisse *Serial fucker. Journal d'un barebacker* par une hypertrophie et un excès de la représentation du corps.

Relatant l'évolution ponctuée de péripéties et d'obstacles de Berlin Tintin d'un point A au point B, l'écriture de Rémès partage maintes similitudes avec le roman de formation⁴⁸³.

⁴⁸¹ Victoria Best et Martin Crowley, *loc. cit.*, p. 87. C'est nous qui traduisons : « le collage comme technique d'écriture ».

⁴⁸² Catherine Mavrikakis, « "Il y a dans la mort quelque chose d'apaisant" : une conversation avec Catherine Mavrikakis », entretien avec Pierre-Luc Landry, blogue *Ma mère était hipster*, 18 septembre 2014 [en ligne], page consultée le 21 février 2015, <http://mamereetaithipster.com/2014/09/18/conversation-catherine-mavrikakis/>.

⁴⁸³ Best et Crowley comparent *Je sors ce soir* de Dustan, qui partage avec *Serial fucker. Journal d'un barebacker* plusieurs éléments, à un « hard-core *Bildungsroman* », dont la traduction française est « roman de formation » (*loc. cit.*, p. 86).

La représentation s’y fait en filigrane des expérimentations sexuelles de Berlin Tintin, illustrant la libération progressive de son corps malade. La quête de cet « individu problématique⁴⁸⁴ » correspond ainsi à un « cheminement » vers une « claire connaissance de soi⁴⁸⁵ ». Si « le temps est la façon dont la vie purement organique résiste au sens présent, la façon dont la vie affirme sa volonté de subsister en sa propre immanence, parfaitement close⁴⁸⁶ », le pouvoir du roman réside dans sa capacité à offrir une place au passé, perçu rétrospectivement et pouvant affecter le présent de l’action. La quête du personnage se résout dans le retour qu’il peut opérer sur lui-même par le jeu temporel mis en place dans le roman. *Serial fucker. Journal d’un barebacker* donne dans cette mesure à voir une boucle temporelle qui permet à Berlin Tintin de comprendre qui il est, de s’accepter et d’ainsi se reconstruire. Nous verrons désormais que cette reconstruction se développe dans un mode existentiel propre à l’aventure.

2.4.4. Mise en discours du corps et métatopique chez Rémès

Dans *Serial fucker. Journal d’un barebacker*, le temps, envisagé de manière négative lorsqu’il est celui de la mort et de la maladie, s’ouvre et permet l’aventure, un mode existentiel ancré dans le présent et l’intensité. Cette filiation à l’aventure se perçoit d’abord dans le nom du personnage principal, métatopique en soi. La référence intertextuelle avec le célèbre héros de bande dessinée d’Hergé⁴⁸⁷, reporter et explorateur curieux cumulant les aventures aux quatre coins du monde, est toutefois teintée d’ironie : à l’envers de la naïveté,

⁴⁸⁴ Georg Lukàcs, *La théorie du roman*, op. cit., p. 73.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 75-76.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁸⁷ Le premier album mettant en scène Tintin, *Les aventures de Tintin*, paraît le 10 janvier 1929 dans le journal *Le petit vingtième*.

de l'ambiguïté sexuelle de Tintin et de sa perpétuelle lutte contre le mal, Berlin Tintin concentre ses aventures autour d'une sexualité violente et crue.

Le héros de Rémès éprouve un sentiment de répit face au nouveau rapport à la maladie et au corps que permettent les trithérapies. Ce sentiment s'accompagne également de celui d'une invincibilité masquant une peur constante : la mort. À celle-ci, Berlin Tintin oppose le mode fulgurant de l'aventure, qui s'associe à un phénomène d'ouverture du temps :

[c]'est l'ouverture dans le temps qui décide de l'aventure. Mais cette ouverture apparaît plutôt comme une clôture quand on envisage le pesant destin avec lequel l'aventure peut faire corps ; et l'insularité de l'œuvre d'art, au contraire, apparaît plutôt comme une ouverture en tant qu'elle représente la forme posée par notre liberté. Ainsi l'aventure est en quelque sorte une œuvre fluente et mobile et toujours inachevée ; et vice-versa on pourrait dire (si l'aventure n'exigeait le mouvement) que l'œuvre d'art est aventure immobilisée [...] [L]a pétrification nie l'aventure ! Disons plus simplement que l'aventure, beauté temporelle, n'est ni forme plastique, ni chose informe ou difforme, mais plutôt demi-forme, comme l'aventurier lui-même est un demi-artiste⁴⁸⁸.

Chez Rémès, « demi-artiste », la spontanéité qui caractérise l'expérience corporelle se répercute directement dans la forme littéraire, manifestant une ouverture à divers niveaux. L'œuvre de Guibert a montré comment, dans la perspective de sa mort prochaine, l'auteur développe son écriture autour de son expérience corporelle et de sa parole, cherchant à laisser sa trace et à comprendre ce qu'il vit. D'une certaine manière, l'urgence de dire participe à encercler sa voix. L'écriture post-sida, retranchement dans lequel l'œuvre de Rémès prend place, expose cependant un décroisement de la voix du sujet dans le rapport d'altérité. Dans l'étirement du temps devant lui et le recul de la mort, la parole semble s'ouvrir également.

Dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, divers points de vue d'énonciation et formes langagières, amplifiés et mêlés à l'ironie, le jargon homosexuel lié aux pratiques

⁴⁸⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Montaigne, coll. « Présence et pensée », 1963, p. 30-31.

sexuelles par exemple, interagissent. Ils manifestent la porosité du langage de Rémès face à celui d'autrui. La forme des phrases de son roman, incomplètes, saccadées et permutant les règles de ponctuation, intégrant des onomatopées qui dotent l'écriture d'une oralité certaine, contrecarre les paramètres de la langue normée. Dialogisme (sens bakhtinien), phrases continuellement en rupture et bouleversement des genres sexuels⁴⁸⁹ en viennent à former une écriture dont l'aspect éclaté se perçoit dans ce passage :

deux actifs, à tour de rôle, enculent la même chienne. La baise est studieuse, intense. Ça dure un bon quart d'heure. Puis les deux foutrent le troisième. La pute reste là, à quatre pattes, lascive et soumise, en attendant que d'autres le montent. Excité, je rejoins le manège et la fourre. Un croupion tropical et trempé. Je tasse profond. Je vais et je viens, entre ses reins, le gland couvert de fruits étrangers. Je me sens bien. Et d'un. Au suivant (SF-14).

Par l'enchaînement mécanique de ces phrases énumératives et créant un effet monotone, Rémès représente également la sexualité contemporaine qui, tout en ignorant autrui, le chosifie. Il se prête à une violente critique d'une sexualité imprégnée par l'influence pornographique et virtuelle où l'image remplace le corps. La féminisation des partenaires sexuels masculins énonce la fragilité et l'incohérence des genres sexuels et, par une association du féminin à l'animal et à l'inférieur, une révolte à l'endroit de toute forme de domination sexuelle. La figure caricaturée et métatopique du *Serial fucker*, de même que sa sexualité effrénée, permet ainsi de remettre en question les catégories établissant une vision précise et fixe de la sexualité, de redistribuer le pouvoir et le désir et de placer la domination et la soumission en échec⁴⁹⁰. Tout en traduisant l'intériorisation de la mort en soi du malade

⁴⁸⁹ Le corps de l'homme est féminisé de manière récurrente (« Je suis petite cochonne sauvage dans ses serres de gros con » (SF-34) ; « On est toutes bien chaudes » (SF-82)), de manière à montrer le caractère obsolète des catégories sexuelles.

⁴⁹⁰ Nous paraphrasons une idée de Lawrence R. Schehr, qui écrit : « the categories and antinomies within which we read any specific instance of sexuality (or body). Thus the primary dualism of male/female, active/passive, penetrator/penetrated is challenged by a novel redistribution of power and desire, rather than just a bending of the roles. [...] If sexual acts are no longer intrinsically bound to these oppositions, then questions of dominance and submission, and of activity and passivity, lose their standard meanings. » (*Loc. cit.*, p. 99) C'est nous qui traduisons : « le dualisme homme/femme, actif/passif, pénétrant/pénétré est contesté par une redistribution, dans le roman, du pouvoir et du désir, plutôt que seulement par un fléchissement des rôles. [...] Si les actes

du sida, le *Serial fucker* sert ainsi à dénoncer sous le mode de l'exagération et de l'ironie les critères de la sexualité contemporaine.

L'humour noir, mobilisant le propos violent et en apparence cruel de Rémès, participe également au caractère ouvert du roman. L'auteur déforme tout d'abord certaines expressions en les centralisant entièrement sur le corps sexué (au lieu de « les bras ouverts », nous lisons par exemple « le cul ouvert » (*SF-33*)). Ce procédé s'inscrit dans un mouvement plus large de dédramatisation de l'expérience-sida, auquel collaborent aussi l'intégration ironique des slogans d'*Act-up* et des organisations d'aide⁴⁹¹. Ceux-ci occupent un rôle significatif dans la composition du roman, dont ils constituent de nombreux sous-titres. À cet effort de dédramatisation s'ajoute aussi celui de l'ébranlement de la société hétéronormative et la déconstruction d'une hégémonie sexuelle qui exclut les pratiques célébrées par Rémès. De cette manière, son écriture aux consonances parodiques « blocks the world of commerce, interrupting its spectacular, hegemonic expansion with the rebellious celebration of an outlaw sexuality it cannot incorporate⁴⁹² ». De cette manière, l'écriture de Rémès fonctionne sur le mode de la révolte, l'auteur, dans un désir manifeste de choquer, ne voulant pas « garder la colère en soi. Mais la rendre à qui l'a provoquée » (*SF-62*). Ce souhait de choquer, mêlé à un souci de relativiser le contexte actuel du sida, se perçoit aussi par une dédramatisation relative aux malades, dont voici un exemple : « Pas mal de beaux morceaux appétissants, bien que beaucoup de vaches maigres. Des lypodis également. Les joues

sexuels ne sont plus intrinsèquement liés à ces oppositions primaires, alors les questions de la dominance et de la soumission, de l'activité et de la passivité, perdent leur signification habituelle. »

⁴⁹¹ À titre d'exemple, un slogan utilisé en 1992 par Act Up, « J'ai envie que tu vives », est le sous-titre d'une section dans laquelle Rémès reproduit un courriel que Berlin-Tintin envoie à Lopeajus, un homme séronégatif. Dans celui-ci, Berlin-Tintin (maître) expose à l'homme (esclave) les conditions dans lesquelles se produiront leur prochain rapport sexuel et la contamination. (*SF-196*)

⁴⁹² Victoria Best et Martin Crowley, *loc. cit.*, p. 102. C'est nous qui traduisons : son écriture « bloque le monde du commerce, interrompant sa spectaculaire et hégémonique expansion avec la célébration d'une sexualité rebelle qu'il ne peut incorporer. »

creuses, le visage rentré sur l'intérieur. Mais ils ont le droit de baiser aussi ! » (SF-83) Mais l'aspect choquant du propos et de la forme opère entre autres dans la mesure où il provient de stéréotypes intériorisés et poussés à leurs extrêmes par Rémès : celui du malade du sida comme celui du méchant *barebacker*. Les accusations et les jugements portés à l'endroit de ce dernier résultent en une stylistique saccadée qui cumule, de même que les corps sexuels, les courtes propositions visant à faire exploser les stéréotypes. De telle sorte que si les journaux, l'opinion publique et des organisations comme Act Up décrivent les adeptes du *barebacking* comme des « grenades sexuelles » (SF-159), Rémès expose le dégoupillage et l'explosion de celles-ci (SF-170).

Malgré le rôle-clef de la provocation dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, le roman développe surtout l'évolution et la quête de Berlin Tintin, qui cherche depuis l'annonce de sa séropositivité à s'aimer et à incarner son corps⁴⁹³. Toutes ses expérimentations sexuelles s'inscrivent dans un parcours initiatique au cours duquel il cherche de manière paradoxale à oublier et à annuler son propre corps en le confrontant avec excès à ceux des autres, des « corps palliatifs », « [d]e la chair contre l'ennui qui [l]e berce. Pour oublier [s]on tourment. D'autres sexes pour oublier le sien. » (SF-150). Il s'agit de pousser le corps à bout, de le lancer dans l'expérience la plus extrême, le heurter aux corps d'autrui afin de le tester, l'éprouver et le neutraliser. Au lieu d'être réduit et accéléré, le temps devient ainsi dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker* celui d'une progression par laquelle Berlin Tintin accède à un état de liberté par la sexualité et la formation de sa parole.

La reconstruction identitaire de Berlin Tintin s'opère à mesure qu'il se libère et renaît à la suite de l'annonce de sa maladie. Infecté à l'âge de vingt-quatre ans à son arrivée à Paris,

⁴⁹³ Berlin Tintin confie : « Je ne le connais pas ce corps, je n'y suis pas encore habitué », alors que « [m]on corps a changé, même [s]on odeur, [il] ne la retrouve plus. » (SF-120)

il vit depuis ce moment «une décennie excessive, puante de vie » (SF-27), remplie d'expériences par lesquelles il souhaite « [a]ttiser [s]a vie. L'enflammer » (SF-28). Ce sentiment de liberté qui se construit peu à peu et qu'il décrit ici était disparu de son existence à la suite de l'annonce de son sida :

Il y a bien longtemps jadis, j'étais encore pur. Libre. Le temps antérieur, lorsque les montagnes étaient blanches et que les ogres mangeaient les enfants. Lorsque je pouvais voler sans mes ailes de plomb. Puis il y a eu le commencement des temps. Celui d'après la nuit. Il vit que la lumière était bonne. Il créa le jour. Il créa la nuit. Le matin de la naissance. L'aube des temps. Celui d'avant (SF-28).

L'avant et l'après de la maladie, placés en rupture par le moment de l'infection, créent deux mondes plaçant la vie de Berlin Tintin en une dualité permanente. Il n'a d'autre choix que de se tourner vers l'avenir, le passé étant recalé dans un ordre lointain dont les stigmates psychologiques et physiques du sida l'éloignent jour après jour. La sexualité participe aussi à la création nécessaire d'un décalage entre ces temporalités difficilement conciliables que sont l'avant et l'après. Le sida plonge Berlin Tintin dans un état de désillusion qui égale le passage à l'âge adulte et au réel. La séropositivité apparaît en fait comme une part fondamentale dans la constitution de son être⁴⁹⁴. Le temps de l'innocence d'avant qui caractérise le ton du dernier extrait contrecarre de manière flagrante le processus par lequel, face à la perspective désillusionnée de sa mort et de sa santé déclinante, il entend reconfigurer son corps-objet afin de se préserver de l'angoisse de la mort. Le corps se veut ainsi l'agent d'une reconfiguration à la fois physique et psychologique définie dans cet extrait :

Corps travaillé, réapproprié, dompté, accepté, enfin : aimé. Mon image donnée aux autres : flamboyante, « piercée », tatouée. Une carapace pour me protéger, corps d'adulte et d'enfant. Corps séropositif déjà dépouillé bientôt cadavre. Corps impatient, objet de tant d'attentions. Un corps VIH qui change. Les autres ne sont plus identiques. Le temps n'est plus le même. J'ai changé de monde. Corps phallus, objet de désir, forcément. Corps des autres, de mes

⁴⁹⁴ Laurence Schehr, *loc. cit.*, p. 96.

amours : caressés, massés, aimés. Libre dans mon corps et ma sexualité. Actif et passif : pénétrant et pénétré. Et ce désir des autres, toujours présent qui me traverse et me scande. Ces corps qui se suivent et se ressemblent, s'enchâssent, s'assemblent, s'emboîtent et s'encastrent. Et lassent. Continuer inlassablement. Courir de corps en cris puisque c'est à travers eux que je m'érige. Gobant l'autre, suçant les âmes et leur enveloppe pour m'en repaître. Et si le corps et l'agir passaient avant l'esprit et la pensée ? J'ai un corps donc je suis. Un désir en chute perpétuelle qui se casse et se tue à chaque rencontre. Puis renaît et bande (SF-30-31).

Malgré les traitements médicaux, le personnage procède à toutes sortes de transformations visant la protection, l'amélioration et le contrôle de son corps malade du sida et soumis à un pouvoir de destruction qu'il ne peut ignorer. Le corps, cette matière que tout Homme partage pourtant, se veut ce par quoi s'effectue la rupture entre Berlin Tintin et autrui ; entre son existence, hantée par la mort, et celle des Autres. L'expérience du corps relatée dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, cristallisée dans le *barebacking*, illustre cette rupture et force ainsi le passage du personnage vers la liberté. Les transformations corporelles sont effectives tant pour Berlin Tintin que face à autrui. Le corps devient l'outil fort ambigu de la reconstruction et de l'expérimentation de même qu'une armure.

Il se développe un rapport fondamental et significatif entre la pratique même du *barebacking*, dans laquelle le corps est le véhicule d'exploration, et l'écriture. Par ceux-ci est prise en porte-à-faux une hypocrisie sociale qui décrie une violence pourtant déterminante dans les rapports d'altérité, la sexualité actuelle et les représentations contemporaines du corps. Se dégageant d'un désir de susciter l'excitation, Rémès veut ébranler un lecteur actif, l'amener à s'interroger et à choisir d'après ses propres convictions ce qu'il en est du *barebacking*. Il s'agit d'un éveil violent à la vie du lecteur et à son engagement. Par le *barebacking*, il s'agit de révéler la véritable nature de la sexualité, violente, animale, soudaine ; dans l'écriture, il faut se dégager des tabous, accéder au réel et à la vérité, ce qui n'est pas sans procurer à l'auteur une jouissance aussi forte que celle de la sexualité

qu'expérimente Berlin Tintin. Rappelant ainsi l'écriture du Marquis de Sade⁴⁹⁵, l'écriture et la sexualité chez Rémès se reflètent dans leur souci d'accéder au réel, à la nature humaine, au mal qu'elle porte⁴⁹⁶ et à l'énonciation de l'indicible, la seule voie de libération à l'égard de la mort et du temps. L'écriture devient un espace-temps où se libèrent et s'accomplissent les pulsions, soustraites au dramatisme, à la culpabilité et aux limites imposées au malade.

2.4.5. *Vers une temporalité alternative. La centralité du devenir et de l'avenir dans Serial fucker. Journal d'un barebacker*

L'enjeu du temps occupe un rôle central au sein de l'écriture du sida. Composée de manière importante de la notion de sursis, de la logique du décompte, du temps à combler, du temps qui manque, de celui qui fuit, elle se forge sur de multiples balises temporelles : les dates ou encore les jalons chronologiques basés sur l'évolution des symptômes de la maladie constituent la charpente de l'existence du malade, surtout dans les premiers textes. Des travaux de Lévy et de Nouss, deux éléments relatifs à cette temporalité inhérente à l'écrit du sida permettent d'ancrer notre propos. Pour ces chercheurs, « le récit permet à la fois la récupération d'une temporalité menacée par la maladie et, dans le processus de cette temporalité reconquise, l'expression d'une identité.⁴⁹⁷ » Ensuite, face à l'irrévocabilité du temps en sursis le rapprochant inéluctablement de sa mort, « l'écrivain du sida veut affirmer

⁴⁹⁵ Dans l'établissement de ce parallèle entre ces deux univers littéraires, nous nous référons à l'interprétation que Castillo Durante fait de l'écriture de Sade lorsqu'il explique que « [l]e corps saturé de jouissances de la fiction sadienne révèle le refoulement qui sous-tend l'axiologie bourgeoise. C'est le constat d'échec d'une société incapable de se confronter à son propre désir » (*Sade ou l'ombre des Lumières*, New York, Peter Lang, coll. « Eighteenth century french intellectual history », 1997, p. 29). Nous pouvons aussi relier à Sade le caractère interchangeable des corps dans l'acte sexuel, la violence de la mise en discours de celui-ci et de l'écriture de Rémès en général.

⁴⁹⁶ Georges Bataille consacre à l'œuvre de Sade un chapitre de son essai *La littérature et le mal*, où il associe à *Les cent vingt journées de Sodome* « la vérité du déchaînement que l'homme est au fond et qu'il est tenu de contenir et de taire » (*La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 125).

⁴⁹⁷ Joseph Lévy et Alexis Nouss, *Sida-Fiction*, *op. cit.*, p. 173.

une autre temporalité qui lui permet de bâtir une identité hors du réel le condamnant.⁴⁹⁸ » Cette temporalité alternative se déploie de manière significative dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, où le temps du sursis devient un espace de reconstruction et de libération.

La projection de l'expérience-sida dans l'écriture dégage le temps de la fermeture qui est associée à la vision sociale de cette instance. Elle permet ainsi au sujet souffrant de le voir comme une ouverture sur autre chose, ce qui n'est pas sans rappeler la conception du temps sacré de Mircea Eliade⁴⁹⁹. À la différence du temps profane, délimité par la durée, le début et la fin de manière mesurable et dénuée de toute présence divine, le temps sacré se caractérise par sa discontinuité et son hétérogénéité. De plus, il « se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites⁵⁰⁰ » et qui caractérise celui expérimenté par le personnage de Jim chez Conrad. À l'instar de l'espace sacré, le temps atteint une sacralisation par l'intervention du rite, dont l'écriture peut se voir comme le *duplicata*. Dans le rite attaché au temps sacré, le sujet souhaite retrouver un temps originel, le temps des commencements ou le temps du rêve dont parle Mircea Éliade, celui de la présence divine, afin d'accéder à un absolu. Chez Rémès, celui-ci s'atteint par l'écriture et la sexualité, amalgame créé par la figure du Grand-Tout ici décrite :

Vivre, grandir et mourir, poussé par d'innombrables forces. Écrire et agir pour et contre l'innommable. Telle une héroïne hystérique de tragédie grecque, voilà ce qui me pousse à vivre, non pas une force positive mais plutôt ce manque d'être. C'est une force négative qui me génère : le néant. Je suis ce plein de positivité, cette tâche dans la totale négation des possibles, une protubérance d'être, un furoncle du Grand-Tout⁵⁰¹.

Pour Eliade, cet absolu signifie la soif de sacré et la nostalgie de l'être. L'expérience sacrée du temps pour l'homme répond à son désir d'être *autre* que ce qu'il est dans le profane et le

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁹⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1965 [1957].

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁰¹ Érik Rémès, *Je bande donc je suis*, *op. cit.*, p. 144.

quotidien. En s'évinçant de la durée profane, il entre dans l'éternité et dans une sorte d'immobile se posant comme son prélude⁵⁰².

Absolu, rite, nostalgie de l'être, soif de pureté et d'éternité recèlent une importance particulière chez Rémès. Si l'écriture, par sa nature même, permet une sacralisation du temps, c'est surtout la mort, extrémité absolue du temps, qui favorise une pleine habitation de cette matière. Si nos sociétés sont aujourd'hui marquées par un effritement du sacré et un effacement des signes l'incarnant, l'écriture constitue en soi une temporalité à même de connecter le sujet à un temps perçu différemment. Le temps écrit devient une étendue infinie dégagée de la mesure et des balises fixes dans laquelle le sujet se crée et le temps s'étire. Le processus scriptural ouvre donc le temps à une perspective autre que celle de sa finitude close par la mort, une vision opposée à celle du monde profane pour qui, « [d]éfinitivement désacralisé, le Temps se présente comme une durée précaire et évanescence qui mène irrémédiablement à la mort⁵⁰³ ». Il offre la liberté de se confronter à son angoisse. Par ailleurs, l'écrit donne au sujet l'occasion et le temps de réfléchir à la mort, une réflexion généralement évitée.

L'écriture de Rémès se caractérise par une temporalité spontanée et immédiate qui s'incarne dans sa conception de la sexualité. Son récit façonne ainsi un temps spécifique : celui de l'écriture, du corps, de la sexualité et de la mort, enchevêtrés les uns dans les autres. Cet enchevêtrement s'explique dans la mesure où

il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Ou, pour le dire autrement : *que le temps devient temps humain dans*

⁵⁰² Eliade écrit que « [d]ans la mesure où il imite ses dieux, l'homme religieux vit dans le *Temps de l'origine*, le Temps mythique. Il "sort" de la durée profane pour rejoindre un Temps "immobile", l'"éternité" » (*Le sacré et le profane, op. cit.*, p. 94).

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 100.

*la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle*⁵⁰⁴.

Le temps se projette sur le plan du langage qui, en retour, le transforme. Mais dans cette incorporation du temporel dans le langagier, dans cette entrée du langagier dans le temporel, il se produit surtout, comme le récit le révèle, une compréhension et une incarnation de la temporalité même. Selon Paul Ricoeur, l'acte de représenter implique celui de « pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'élève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire.⁵⁰⁵ » Au-delà de cette humanité que le récit octroie au temps et que le temps accorde au récit, le plus grand pouvoir de l'écriture consiste en la résolution et la « re-figur[ation de] cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique⁵⁰⁶ ». Levant son mystère, le récit offre la particularité quasi-impossible par nature de suivre le cours du temps d'un point A à un point B et de le porter à un terme et à une résolution. Au terme du récit, le temps est vu comme une totalité et un tout, une perspective englobante qui dans l'ordre du réel ne peut s'accomplir.

Orientée vers le devenir et l'avenir, l'écriture de Rémès se sert du passé en tant qu'il informe, forme et conditionne le présent, dont les péripéties sont modulées par un avenir désormais envisageable. Le récit se construit progressivement une mémoire, le passé étant le départ à partir duquel le sujet évolue. Dans *Les abus de la mémoire*, Tzvetan Todorov constate l'obsession contemporaine de la mémoire et de la conservation du passé⁵⁰⁷. Pour pallier une hantise de l'effacement de la mémoire sont sollicités de manière ambiguë les

⁵⁰⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, op. cit., p. 85.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰⁷ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998, p. 51.

vestiges du passé, souvent étouffé par une surabondance d'informations et de souvenirs. Or pour Todorov, le passé s'avère particulièrement utile lorsqu'il sert le présent et permet de le réformer. Le passé, donc, pour le présent et l'avenir. Dans cette perspective, *Serial fucker. Journal d'un barebacker* se base ainsi sur un passé sur lequel le sujet revient, en tant qu'il l'aide à comprendre et à se guider dans son présent et dans l'avenir qui se profile devant lui⁵⁰⁸. L'expérience-sida intègre la mémoire de ceux qui ont expérimenté avant Berlin Tintin l'expérience du sida. Cette mémoire s'active seulement car elle affecte un présent qu'il faut, à la lumière du passé, réformer. Il ne s'agit pas de recréer ou de prolonger un passé vu comme terminé, mais de s'en servir pour appréhender différemment un présent dont dépend l'avenir.

La prédominance de l'avenir et du devenir parmi les trois temps (passé, présent, avenir) dans le roman se conçoit aussi dans la symbolique même du *barebacking*. Pour Jankélévitch, il existe trois manières de considérer le temps : l'aventure, l'ennui et le sérieux. La première caractérise le mode existentiel de Berlin Tintin. Le parallèle entre l'expérience extrême cristallisée dans le *barebacking* et l'aventure s'établit par leur caractère marginal et leur position en dehors de la vie en général⁵⁰⁹. Le temps de l'aventure, c'est l'avenir, qui se place sous le sceau de l'indéterminé et de ce qui ne dépend que de la liberté du sujet. Orienté vers l'incertain et le mystère, l'avenir de l'aventure a toutefois les yeux fixés sur une « temporalité destinale, c'est-à-dire notre pesant destin fermé par la mort. Mais les modalités de l'avenir représentent le domaine du *peut-être*, et désignent à l'homme l'horizon exaltant

⁵⁰⁸ Ce processus correspond à la conception d'un usage mémoriel que Todorov qualifie d'exemplaire : « Cela ne veut pas dire que l'individu peut se rendre entièrement indépendant de son passé et en user à sa guise, en toute liberté. Il le peut d'autant moins que son identité présente et personnelle est faite, entre autres, des images qu'il a de ce passé. Le soi présent est une scène sur laquelle interviennent comme personnages actifs un soi archaïque, à peine conscient, formé dans la petite enfance, et un soi réfléchi, image de l'image que les autres ont de nous – ou plutôt de celle que nous nous imaginons présente dans leur esprit. » (*Ibid.*, p. 24-25)

⁵⁰⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, op. cit., p. 32.

de l'espoir : ce qui sera dépend de notre liberté⁵¹⁰. » Le mystère et l'incertitude que recèle l'avenir fonctionne également avec les notions d'immédiateté et d'éternel recommencement. De cette manière, le futur consiste en « un commencement qui ne cesse de commencer, une continuation de recommencement au cours de laquelle la nouveauté germe et surgit à chaque pas.⁵¹¹ » Cette primordialité de l'immédiateté et de l'avenir se transpose chez Rémès dans la revendication d'une sexualité fonctionnant elle aussi sur le mode de la spontanéité et de l'incarnation dans le présent et qui pose

[l]a sexualité [comme] immédiate. Le préservatif tue l'essence même de la sexualité, qui est immédiate. Une sexualité vraie ne peut passer par la mise à distance des condoms. Le sexe, ce sont des glaires, des sécrétions, des muqueuses à vif. La sexualité c'est du sperme, des glaires, de l'urine, de la merde. Donc, le *safer sex*, c'est autre chose. C'est une sexualité qui prévient. Or, justement la sexualité ne peut pas prévenir. Elle ne peut pas mettre de distance. Elle est fusion. [...] Le sperme est l'expression physique la plus puissante de l'intimité (SF-56-57).

L'aventure et son orientation inéluctable vers l'avenir constituent le paradigme de la vie. De la sexualité spontanée, vraie, réunissant les hommes, vainquant la mort, émergent la vie et l'avenir, symbolisés par le sperme⁵¹² dont le *barebacking* célèbre le culte. *Serial fucker. Journal d'un barebacker* évoque d'ailleurs le frein qu'ont connu les jeux avec le sperme au sein de la sexualité homosexuelle aux débuts du sida. Le *barebacking* fête le retour de ces pratiques autour de ce rejet corporel. Cet alliage de l'avenir et du sperme engendre des figures où le *barebacker* est appelé « [p]rophète du jus » (SF-14) ou encore « [p]rophèt[e] sodomit[e] » (SF-15). Le sperme constitue la vie qu'entrevoient désormais les malades du sida. Le corps redevient libre et vivant, s'ouvrant, sur le plan physique, à l'Autre. Le sperme relie donc les hommes à travers la sexualité, ce par quoi ils se comblent mutuellement (« J'étais plein, rempli, un tout » (SF-23) ; « J'aimais boire son foutre épais et chaud. J'avais

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵¹² Nous noterons que cette œuvre illustre le mouvement par lequel les écrits sur le sida sont passés d'une forte présence du sang, associé au passé et à la mort, à celle du sperme, symbole du futur et de la vie.

envie de le sentir en moi. Qu'il me remplisse. Être tout à lui » (SF-43)), ce par quoi est représenté l'accès enfin possible du malade au réel, à un avenir à la fois physique et psychologique.

Le temps, tel que le montre *Serial fucker*, forme un enjeu qui, au sein de l'écriture du sida de ses débuts aux œuvres post-sida, s'est considérablement transformé, chamboulant le rapport au corps et à la mort. Ces altérations de la vision du temps et des illustrations de ses marques sur la chair et l'existence des malades se reflètent en un phénomène représentationnel que nous avons relié à l'autopornobiographie. Par celle-ci, le sujet souffrant concentre son projet de représentation sur le plan sexuel. Tandis que l'éventualité de la mort se voit repoussée par des médicaments réintégrant le sujet dans un quotidien plus « ordinaire », un nouveau rapport au temps se développe et marque l'écriture : le temps se décélère et la perspective de sa clôture, dans une perspective thanatographique, suit un mécanisme inversé d'ouverture.

D'Hocquenghem et le phénomène de représentation à Rémès et l'autopornobiographie en passant par l'autoreprésentation chez Guibert, la représentation du corps se développe à l'encontre de la vision sociale du corps parfait, maîtrisé, sain et jeune. Les corps esquissés par ces auteurs renversent à la fois les chairs utopiques contemporaines et l'idéologie qui les supporte. Toute une critique sociale sous-tend ainsi la figure du corps au sein de l'écriture du sida. Une parole puissamment métatopique la projette. Le corps extrême, *khôra* se caractérisant par sa mouvance et son ouverture à sa multiplicité identitaire, opposée au figement que lui imposent nos sociétés contemporaines, porte les altérations de la maladie et de la mort jusqu'à en être complètement transformé et décalé du corps de la norme. Il s'ouvre à une temporalité dépassant la finitude de la chair, une temporalité mise en branle par l'écriture.

CHAPITRE 3

Destruction, incarnation et représentation. Le corps écrit de l'anorexie mentale

La tendance extrême de nos sociétés occidentales contemporaines (pratiques culturelles et sportives, représentations médiatiques et artistiques), à travers laquelle se lit la représentation littéraire du corps, s'inscrit de manière significative dans la figure de la nourriture. Face à celle-ci, le corps semble aujourd'hui réagir de deux manières : d'un côté, il se déborde, poussant avec excès une tendance épicurienne que nourrit une sphère médiatique gorgée de suggestions alimentaires, d'émissions télévisées et de livres de recettes. Pris dans les engrenages d'une société de consommation lui mettant continuellement l'eau à la bouche, ce corps s'oppose à celui qui, de l'autre côté, vit sur le mode d'une prévention pouvant verser dans la privation. Se pliant aux régimes, s'imposant une série de contraintes, le corps souhaite incarner les figures filiformes des affiches et des magazines qu'il ingère quotidiennement.

Les troubles du comportement alimentaire caractérisent ces pôles qui enferment les individus en des catégories définies par la norme, l'IMC⁵¹³ et le taux de graisse, et partagent les bons et les mauvais, les sains et malsains, les gros et les minces. Ces troubles, dont les nominations s'accumulent (anorexie, boulimie, hyperphagie⁵¹⁴, etc.), circonscrivent le sujet contemporain et son corps dans un comportement et une attitude spécifiques face à la

⁵¹³ Indice de la Masse Corporelle.

⁵¹⁴ L'hyperphagie est une forme de boulimie qui n'intègre pas de moyens de compensation tels le sport ou la purge ([en ligne], page consultée le 22 février 2015, http://www.anebquebec.com/aneb-ados/pdf/fr/troubles_alimentaires.pdf).

nourriture. Comme l'expose *Bigger, Faster, Stronger*⁵¹⁵, un documentaire sur les stéroïdes dans le contexte du sport et du *bodybuilding*, les figurines masculines à travers les années donnent à voir une musculature en perpétuelle augmentation. Le trouble alimentaire, qu'il résulte d'un désir excessif de perdre du poids ou de prendre de la masse musculaire, montre comment le corps est l'objet d'un jeu d'extrêmes : il faut être *le plus* gros ou *le plus* mince. Aucun déterminisme biologique ne conditionne le pouvoir et la forme du corps. Les suppléments, les drogues, les laxatifs et la purge deviennent autant de moyens d'obtenir le corps souhaité. Un impératif auquel se voue par exemple Stuart MacDonald, qui a filmé sa transformation de *body builder* durant un an. *I want to look like that guy*⁵¹⁶ dévoile ses entraînements, ses moments de dépression et son alimentation jusqu'à une compétition de *bodybuilding* où, enfin, il incarne l'image de l'homme musclé qu'il contemplait sur les affiches depuis son enfance. De cet exemple du phagocytage de l'image du corps idéal, il ressort qu'il est possible de faire ce que l'on veut de son corps, si le désir est assez puissant et la résistance à la douleur suffisamment forte.

Au-delà de cette possibilité infinie désormais associée au corps et à son modelage, un mystère auréole celui qui est modifié par le biais de son alimentation, celui du *bodybuilder* ou de l'anorexique⁵¹⁷. Les nombreuses effigies de la privation alimentaire, personnalités publiques, mannequins et anorexiques célèbres, de l'impératrice Sissi et à Isabelle Caro en passant par Karen Carpenter, participent à une fascination collective, « [l]a peur de la faim [étant] tellement universelle que s'y soumettre volontairement suscite souvent l'admiration,

⁵¹⁵ Christopher Bell, *Bigger, Faster, Stronger*, Magnolia, 2008, 105 mins.

⁵¹⁶ Stuart MacDonald, *I want to look like that guy*, Boomerang Studios, 2009, 83 mins.

⁵¹⁷ Le nom « anorexique » renverra de manière générale au féminin dans la mesure où si de 5 à 10% des cas d'anorexie sont masculins, les femmes en demeurent affectées en une plus grande proportion (Richard A. Gordon, *Anorexie et boulimie. Anatomie d'une épidémie sociale*, Paris, Stock, 1990, p. 34).

la crainte et la curiosité chez autrui⁵¹⁸ ». En outre, l'anorexique attire le regard de ceux qui, face à son aspect cadavérique, devinent leur propre mort à venir. Déjà à l'ère victorienne, le corps de celui capable de se refuser à manger séduit le public⁵¹⁹. Représenté dans les foires et diverses formes de spectacles, les artistes de la faim font de leur privation leur gagne-pain, tandis que les *fasting girls* fascinent par leur mystère, leur aura magique et leur paradoxale faiblesse forte⁵²⁰. Ce vedettariat de celui qui peut ne pas manger et de ce corps dont la maigreur symbolise le triomphe⁵²¹ et non la souffrance sera renversé par l'apparition de l'image d'un corps choquant et déroutant. Un corps dont le décharnement ne relève ni d'un quelconque pouvoir ni d'une force mystérieuse, mais de la torture : celui du prisonnier de camp de concentration. À l'aune de ce dernier, le corps maigre, décharné et privé de nourriture s'efface de la sphère publique pour être diffusé dans les champs plus intimes, qui pullulent notamment sur le web⁵²².

Le sida et les troubles du comportement alimentaire émergent pratiquement au même moment dans un milieu socio-culturel marqué par le perfectionnement physique, une prédominance de l'extrême et une tendance suicidaire se manifestant entre autres par une montée des conduites à risque. Possédant maintes similitudes quant à leur contexte d'apparition⁵²³ et aux descriptions du corps (jeunesse du malade, décharnement, maigreur et

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹⁹ Julie Gonnet, *Normes, déviances et régulations. L'anorexie mentale, un trouble dans la société*, mémoire de master 1, département d'anthropologie, Université d'Aix, 2013-2014, p. 34-37.

⁵²⁰ L'expression *fasting girl* caractérise des jeunes femmes qui, au XIX^e siècle, se disent affranchies du besoin de se nourrir durant une longue période et possèdent des pouvoirs spirituels et magiques. Le Moyen Âge avait toutefois ses *fasting girls*, alors que des femmes, dans un cadre spirituel, jeûnaient ou mangeaient très peu. Voir Richenda Fairhurst, « What are Fasting Girls ? » [en ligne], page consultée le 22 février 2015, http://www.historyfish.org/anchorites/what_are_fasting_girls.html.

⁵²¹ Jean Wilkins, *Adolescentes anorexiques. Plaidoyer pour une approche clinique humaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 58.

⁵²² Julie Gonnet, *loc. cit.*, p. 34-37.

⁵²³ Le sida et l'anorexie coexistent dans *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, dans lequel une jeune femme, alors soignée dans un hôpital pour son anorexie, est infectée du sida (Barbara Samson, *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, avec la collaboration de Marie-Thérèse Cuny, Paris, Le livre de poche, 1994).

apparence cadavérique), les figures des corps malades du sida et de l'anorexie chamboulent significativement le système de représentation du réel, du corps et de la mort dans le discours social et la littérature. À leur contact, le texte littéraire devient un territoire où sont évacuées les expériences et les images réfractaires ou radicalement assujetties au discours social monopolisé par un perfectionnement du corps et, en même temps, où se poursuit une remise en question de ce dernier.

Si l'obésité et les modifications corporelles apparaissent sporadiquement dans la littérature, davantage à titre d'éléments secondaires que de nœuds centraux de la trame narrative et qui plus est dans un registre généralement fictionnel⁵²⁴, l'« écriture de l'anorexie⁵²⁵ » forme rapidement un courant qui se distingue par une prolifération d'écrits à la première personne relatant la dégradation physique propre à ce trouble alimentaire. Les récits de ce courant sont publiés massivement au début des années 1980 à la suite de « [l]a médiatisation du phénomène anorexique [...] aux États-Unis et en Europe⁵²⁶ », de même qu'au Canada. Si le symptôme physique de l'anorexie, une perte d'appétit qui empêche le sujet de se nourrir⁵²⁷, a vraisemblablement toujours existé, il faut le distinguer de l'anorexie

⁵²⁴ Pensons aux romans suivants, qui portent sur l'obésité : *La danse des obèses* de Patrick Isabelle (Montréal, Leméac, 2014) ; *Big Brother* de Lionel Shriver (Paris, Belfond, 2014) et *La danse juive* de Lise Tremblay (Montréal, Leméac, 1999). Les œuvres de Nelly Arcan, notamment *À ciel ouvert* (Paris, Seuil, 2007), se penchent sur l'univers des modifications corporelles et des chirurgies plastiques. À ce sujet, voir aussi *Seins et œufs* de Mieko Kawakami (France, Arles, Actes sud, coll. « Lettres japonaises », 2012).

⁵²⁵ L'écriture du trouble alimentaire consiste de manière générale en l'écriture de l'anorexie, raison pour laquelle nous utiliserons les expressions « écriture de l'anorexie » et « récits d'anorexie ». Ces expressions, en plus de signaler une prédominance du trouble anorexique dans les écrits portant sur le trouble alimentaire, relèvent également de l'impossibilité de parler d'une « littérature anorexique » en raison du caractère éclaté et diversifié des œuvres. Marianne Groulez explique : « Ce qui intrigue, c'est la manière dont s'articulent diversification de la maladie et diversification du discours, sans que cette dernière puisse être subsumée sous une catégorie unifiée de "littérature anorexique". C'est la manière dont multiplication et différenciation des écrits sur l'anorexie éclairent l'extension et le statut de la maladie » (Marianne Groulez, « Écrire l'anorexie », *Études*, 10, tome 405, 2006, p. 330-337. Aussi en ligne <http://www.cairn.info/revue-etudes-2006-10-page-330.htm>, page consultée le 22 février 2015). Isabelle Meuret regroupe quant à elle ce corpus sous les expressions « *taille zéro de l'écriture* » (*L'anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p. 25) et « *écriture faminine* » (*Ibid.*, p. 75).

⁵²⁶ Isabelle Meuret, *L'anorexie créatrice*, *op. cit.*, p. 173.

⁵²⁷ Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 53.

mentale, un désordre de source psychologique⁵²⁸ menant à la privation alimentaire et dont les cas se multiplient au cours des années 1970. Dans la présente étude, bien que nous utilisions l'expression abrégée « anorexie », c'est aux représentations littéraires du corps souffrant d'anorexie mentale que nous nous intéresserons à travers les textes français et québécois⁵²⁹ *Le pavillon des enfants fous* de Valérie Valère, *Les murs* d'Olivia Tapiero et *Putain* de Nelly Arcan.

3.1. L'anorexie : une construction socioculturelle ?

L'anorexie est d'abord cernée comme entité clinique par Thomas Morton, qui décrit en 1689 des cas de consommation nerveuse⁵³⁰. Après ces travaux, il faut attendre 1870 pour qu'un médecin français, Lasègue, et un médecin anglais, Gull, définissent les traits principaux de l'anorexie en tant que privation alimentaire volontaire. Gull utilise pour la qualifier *anorexia nervosa* et Lasègue, *anorexie hystérique*⁵³¹, deux expressions qu'Huchard remplace en 1873 par *anorexie mentale*⁵³². Dans les sillons de ces médecins se développeront par la suite d'abondantes recherches sur l'anorexie, d'abord dirigées vers des hypothèses

⁵²⁸ Les travaux reliant l'anorexie à des facteurs physiologiques n'aboutissent pas à des données concluantes. Richard A. Gordon explique que si « [d]e nombreuses investigations ont révélé une foule d'anomalies physiologiques, parmi lesquelles un dérèglement endocrinien complexe, des déficits des neurotransmetteurs et des anomalies dans les mécanismes nutritifs et digestifs » (*op. cit.*, p. 39), ces symptômes disparaissent quand le sujet retrouve une nutrition normale.

⁵²⁹ L'anorexie est une pathologie essentiellement occidentale même si de plus en plus des cas émergent aux quatre coins du globe (Annie Loiselle, *Les affamées : regards sur l'anorexie*, Montréal, Les Éditions de L'Homme, 2003, p. 150). Des facteurs directement liés à l'industrialisation occidentale favoriseraient ainsi ce trouble : l'avancée du rôle féminin qui amène les femmes à la nécessité d'égaliser les hommes ; les préoccupations liées à l'apparence physique, motivées par la mode et la consommation de masse ; l'obsession socioculturelle de l'obésité et du contrôle du poids (Richard A. Gordon, *op. cit.*, p. 60-70). Ces traits relatifs au contexte occidental nous ont menée à retenir pour l'analyse des récits français et québécois les cristallisant, sans toutefois les expliciter, à travers les représentations du corps anorexique.

⁵³⁰ Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, *Les indomptables : figures de l'anorexie*, Paris, Odile Jacob, 1989, p. 13.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵³² *Ibid.*

physiologiques puis, au tournant des années 1980, vers le « système psychique⁵³³ », auquel s'intéresseront tout particulièrement les psychanalystes⁵³⁴. L'anorexie est associée à un amaigrissement significatif faisant passer le poids du sujet sous la norme minimale ; la peur obsessionnelle de grossir malgré le poids, dont la gravité est niée ; la transformation de la vision du poids et du corps ; des effets psychologiques importants sur l'autoperception et l'estime de soi ; l'aménorrhée⁵³⁵.

L'anorexie devient un sujet familier pour le public dans les années 1970 à la suite d'une prolifération de cas un peu partout aux États-Unis et en Europe, et d'institutions spécialisées dans son traitement. Elle prend alors la forme d'un trouble occidental quasi-épidémique. Rapidement est distingué un autre trouble alimentaire connexe, la boulimie, « qui consiste en une crise au cours de laquelle le sujet se gave, suivie par des conduites visant à l'élimination de la nourriture ingérée⁵³⁶ » principalement par le vomissement. Les anorexiques et les boulimiques partagent « un intense désir de minceur et une crainte quasiment morbide de devenir gros⁵³⁷ ». L'anorexie se divise en des formes primaire et secondaire⁵³⁸, typique et atypique⁵³⁹, superficielle et profonde. L'affection superficielle « concerne un moment plus ou moins passager, débutant souvent au cours de l'adolescence »

⁵³³ Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 54.

⁵³⁴ Dans les années 1970, la psychanalyse allemande Hilde Bruch relie l'anorexie à un trouble de l'image du corps (*L'énigme de l'anorexie. La cage dorée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1979 [1978], p. 44).

⁵³⁵ Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 59-63.

⁵³⁶ Richard A. Gordon, *op. cit.*, p. 15.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 16. Ce noyau du trouble alimentaire, absent dans l'appellation française de l'anorexie mentale (« perte d'appétit »), s'inscrit dans le terme allemand *Pubertätsmagersucht*, qui signifie la manie de la minceur et qui associe celle-ci à une drogue (*Ibid.*, p. 109).

⁵³⁸ Bruch a distingué l'anorexie primaire, associée à une déformation de l'image du corps vu comme gros, à une identification déficiente de la faim et des émotions et à un sentiment de dépossession de soi face à celles-ci. L'anorexie secondaire se caractérise par une perte de poids supérieure causée par des facteurs psychogènes dans laquelle la volonté de minceur et le problème d'autonomie n'agissent pas à titre de motifs centraux (*op. cit.*, p. 32).

⁵³⁹ Dans une anorexie atypique, le sujet présente les symptômes de la maladie, sauf un par exemple. Il peut également avoir à un moindre degré ces symptômes.

et le trouble profond « une pathologie dont les réels motifs demeurent prisonniers de l'inconscient et [...] [qui] nécessite une plongée dans l'innommable, dans le non-raisonnable, parfois même, dans l'inexplicable.⁵⁴⁰ » C'est cette plongée qui motive l'écriture des œuvres que nous analyserons dans ce chapitre.

L'anorexie relève d'un trouble multidimensionnel déterminé par des facteurs psychologiques⁵⁴¹, sociaux, culturels et familiaux. À mi-chemin entre les facteurs psychologiques et sociologiques, Richard A. Gordon associe l'anorexie à un trouble ethnique⁵⁴² et politique⁵⁴³. Essentiellement féminine, elle est tributaire d'un contexte socio-culturel qui, depuis la seconde guerre mondiale mais plus précisément depuis les années 1960, prône un idéal de minceur se répercutant dans une obsession désormais collective des régimes⁵⁴⁴. L'interprétation que développe Susan Bordo dans *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, ouvrage qui expose la rapide prise en charge des troubles alimentaires par le féminisme, poursuit dans cet ordre d'idées l'étroite relation entre l'anorexie et son milieu socio-culturel⁵⁴⁵. Selon Bordo, divers troubles de l'autoperception,

⁵⁴⁰ Annie Loïselle, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴¹ Rappelant les principaux concepts de l'interprétation psychanalytique de l'anorexie (relation d'objet, rapport à la mère, refus d'altération), Annie Loïselle relie ce trouble à une dimension psychologique en marge de ses rapports « avec la biologie ou la sociologie ». Il consisterait selon elle en « une tentative inefficace de rétablir un équilibre psychique perdu à la suite d'une relation d'objet déficiente, d'une trop intense ambivalence pulsionnelle, d'un rapport phobique face à la nourriture posée en tant que substitut ou d'un état de mélancolie chronique ou passager » (*ibid.*, p. 17).

⁵⁴² Le trouble ethnique est un concept de Georges Devereux, que Gordon décrit comme « un schéma qui, à cause de sa dynamique propre, en est arrivé à exprimer les contradictions fondamentales et les angoisses profondes d'une société. » (Richard A. Gordon, *op. cit.*, p. 20).

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴⁵ Susan Bordo perçoit l'anorexie comme un « "multidimensional disorder", with familial, perceptual, cognitive, and, possibly, biological factors interacting in varying combinations in different individuals to produce a "final common pathway." In the early 1980s, with growing evidence, not only of an overall increase in frequency of the disease, but of its higher incidence in certain populations, attention has begun to turn, too, to cultural factors as significant in the pathogenesis of eating disorders. » (*Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 140) C'est nous qui traduisons : « un "désordre multidimensionnel" avec des facteurs familiaux, perceptifs, cognitifs et, possiblement, des facteurs biologiques qui interagissent en diverses combinaisons chez différentes personnes pour produire une "voie finale commune". Au début des années 1980, en constatant non seulement une augmentation des cas de la

dont l'anorexie, loin d'être des phénomènes marginaux, constituent des manifestations extrêmes mais conséquentes de nos angoisses et fantasmes socio-culturels⁵⁴⁶. De ceux-ci découle un mode de pensée encore marqué par le dualisme cartésien, qui génère une série de paradoxes inscrits dans l'anorexie. L'image sociale du corps disqualifie ce dernier, inférieur, par rapport à l'esprit, supérieur. Mais dans une perspective sexuée, le dualisme fait plus qu'associer la femme au corps : la femme *est* le corps, tandis que l'homme incarne l'esprit⁵⁴⁷. Dans cette mesure, l'anorexie révèle une quête effrénée du sujet cherchant à être maître de son corps et à le dépasser pour atteindre une primauté de l'esprit⁵⁴⁸. Or cette quête aboutit à un échec : le corps dont le sujet veut se défaire, à mesure qu'il se dégrade, ne fait que l'immobiliser davantage⁵⁴⁹.

Les travaux de Gordon et de Bordo pointent, dans la quête anorexique du renversement du corps par l'esprit, vers une tentative par laquelle les femmes cherchent inconsciemment le pouvoir masculin, lequel est associé à la minceur. Celle-ci, étroitement liée à la beauté et au succès au cours des années 1980 et 1990⁵⁵⁰, signifie la maîtrise de soi, la détermination, la pureté et l'intelligence, des qualités vues comme masculines⁵⁵¹. La minceur « symbolise l'athlétisme, une sexualité délivrée des contraintes de la reproduction » qui se résorbe toutefois en « une fonction répressive et aliénante visant le corps féminin.⁵⁵² »

maladie, mais sa plus grande fréquence chez certaines populations, l'attention s'est tournée vers des facteurs culturels considérés comme jouant un rôle décisif dans la pathogenèse des troubles alimentaires. »

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁴⁸ Annie Loïselle, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁵⁰ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 148 ; Richard A. Gordon, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁵² Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, *Les indomptables*, *op. cit.*, p. 56.

En outre, elle incarne l'obsession du contrôle⁵⁵³ propre à nos sociétés contemporaines, qui, poussée à ses limites, se trouve complètement inversée.

Envisagé à l'instar de Gordon et de Bordo comme une construction culturelle, le corps souffrant d'anorexie s'associe à un mouvement de révolte à l'endroit des normes et des attentes propres au féminin. À cet égard, l'anorexie se fait l'écho de l'hystérie, dont les conditions d'émergence à l'ère victorienne rappellent celles du trouble alimentaire dans les années 1970. D'un côté, comme l'enseigne Foucault⁵⁵⁴, le pouvoir, diffusé par les normes et l'image sociale du corps, vise une homogénéisation des représentations de celui-ci ; de l'autre, comme l'exprime Bordo, s'élèvent d'inévitables foyers de révolte qui lui sont réfractaires. Ce tiraillement entre les attentes sociales et leur prise en porte-à-faux expose les contradictions de l'identité féminine dans l'hystérie et l'anorexie, mais aussi ce qui motive l'écriture de cette dernière⁵⁵⁵. Comme l'hystérie, l'anorexie consacre un « cultural statement, a statement about gender⁵⁵⁶ », développé inconsciemment et de manière ambiguë. En effet, la malade perçoit négativement toute perspective critique, le féminisme par exemple, pouvant brimer son autonomie et son contrôle sur elle-même ou questionner les idéaux culturels autour desquels elle organise sa vie. À travers une incarnation inconsciente plutôt qu'une manifestation clairement assumée, elle remet en question ces idéaux, qu'elle poursuit à l'extrême à un point tel que leur potentiel destructeur devient visible aux yeux de

⁵⁵³ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁵⁴ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, *op. cit.*

⁵⁵⁵ Richard A. Gordon, *op. cit.*, p. 25-26. Plusieurs similitudes s'établissent entre l'hystérie et l'anorexie : elles affectent essentiellement les femmes (Susan Bordo, *op. cit.*, p. 50), qui réagissent aux rôles féminins et aux normes sociales. Comme le note Martine Delvaux au sujet de l'hystérie, le corps se donne en représentation et est investi par le regard médical et scientifique, ce que nous relient aussi à l'anorexie (*Femmes psychiatriquées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998, p. 40). Le symptôme physique, de l'ordre de l'excès et du débordement, masque un trouble intérieur. Enfin, le diagnostic est une étiquette sur-déterminante qui participe à la complexité du traitement du trouble.

⁵⁵⁶ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 169. C'est nous qui traduisons : « une affirmation culturelle, une affirmation sur le genre ».

tous⁵⁵⁷. Dans la même veine, Maurice Corcos note que même si les femmes accèdent aujourd'hui à une plus grande autonomie (rapport à la sexualité et à la reproduction), le rôle passif leur étant depuis toujours associé ne s'est pas pour autant effacé des mentalités. Comme le manifeste l'anorexie, « la femme répond en miroir par une autre ambiguïté : une présentation phallique psychique et démonstrative dans le comportement et un corps qui à force d'absorber la violence sociale permanente à son égard en devient le reflet.⁵⁵⁸ » Du recalibrage de leur auto-perception et de leur relation aux hommes, les femmes sont continuellement appelées à « négocier [leur] place au sein de la société.⁵⁵⁹ » Cette négociation primordiale dans l'anorexie passe par la littérature, une voie par laquelle le sujet rétablit son vécu avec ses propres mots et exprime ses idées au lieu de les incarner par son corps.

En plus de cerner ces tiraillements et incohérences de l'expérience anorexique, le texte littéraire traduit ce qui déborde du social dans le trouble alimentaire, notamment une tradition historique de dédain du corps, la peur moderne de la perte de contrôle face à l'avenir et la troublante signification que nous accordons aux critères de beauté féminine contemporains dans une ère où, pourtant, la présence et le pouvoir des femmes se sont accrus plus que jamais⁵⁶⁰. Il capte également un autre débordement du social dans l'anorexie, soit le jeu important *de et avec* la mort qui marque l'imaginaire collectif des années 1970 et 1980.

⁵⁵⁷ C'est nous qui traduisons ici l'idée de Bordo selon laquelle la malade « may, indeed, be hostile to feminism and any other critical perspectives that she views as disputing her own autonomy and control or questioning the cultural ideals around which her life is organized. Through embodied rather than deliberate demonstration she exposes and indicts those ideals, precisely by pursuing them to the point at which their destructive potential is revealed for all to see. » (*Ibid.*, p. 176).

⁵⁵⁸ Maurice Corcos, *Le corps absent. Approche psychosomatique des troubles des conduites alimentaires*, Paris, Dunod, 2010 [2005], p. 9.

⁵⁵⁹ Isabelle Meuret, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁶⁰ C'est nous qui traduisons les propos de Bordo, qui constate « our historical heritage of disdain for the body, [...] our modern fear of loss of control over the future, [...] the disquieting meaning of contemporary beauty ideals in an era of greater female presence and power than even before. » (*op. cit.*, p. 139).

Si les interprétations médicales⁵⁶¹ et sociologiques de l'anorexie concentrent la source du désordre alimentaire dans le rapport aux normes, le désir de mort, marquant pourtant de manière importante le registre littéraire sur la maladie, semble laissé de côté. Nous aurons dans ce chapitre l'occasion de voir que dans le récit d'anorexie, qui s'apparente à ce titre au registre thanatographique, la mort, relevant davantage du symbolique, représente un enjeu de taille : les souffrances que l'anorexique rencontre dans la mise à l'épreuve de soi qu'est la privation alimentaire constituent des étapes vers l'ultime réussite sur le corps, c'est-à-dire son anéantissement⁵⁶². Comme l'expose l'écrit de ce trouble, en affamant son corps, l'anorexique refuse la vie – l'énergie que lui procurent les aliments – et s'ouvre à la possibilité de la mort.

3.1.1. Du récit de la privation alimentaire à l'écriture de l'anorexie

Que ce soit sous la forme de prescriptions alimentaires dans la Genèse et la Bible⁵⁶³, dans les écrits d'Hippocrate⁵⁶⁴, dans les récits de jeûne des saintes italiennes⁵⁶⁵ au Moyen Âge ou dans les œuvres réalistes (Zola, les frères Goncourt) mettant en scène des personnages aux traits anorexiques (désir d'absolu, contrôle de soi, privation d'ordre multiple, ascétisme) sans qu'il ne soit explicite⁵⁶⁶, le trouble alimentaire, sous la forme du

⁵⁶¹ Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 40-41.

⁵⁶² Annie Loïsele, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶³ Mary Douglas, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, François Maspero, coll. « Dans la bibliothèque d'anthropologie », 1971 [1967], p. 61.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁶⁵ Ceux-ci relatent une anorexie de type spirituel que nous retrouvons aussi beaucoup plus tard, dans la première moitié du XX^e siècle, dans les écrits de Simone Weil.

⁵⁶⁶ Dans sa thèse de doctorat « S'anéantir ou s'épanouir : avatars d'ascétisme anorexique dans la littérature française du XIX^e au XXI^e siècle » (département de français, Université d'Auckland, 2008), Lynette Wrigley-Brown analyse l'inscription de traits associés à l'anorexie dans un corpus fort varié (Frères Goncourt, Simone de Beauvoir, George Sand, etc.).

symptôme physique de l'anorexie et des attributs psychologiques lui étant liés, laisse des traces dans le registre écrit depuis des siècles. Ces traces, toutefois, demeurent bien éloignées de l'anorexie telle que nous la connaissons aujourd'hui. En tant que courant regroupant des récits à forte concentration autobiographique relatant l'expérience de l'anorexie mentale et de l'altération du corps souffrant, l'écriture de l'anorexie apparaît à la fin des années 1970. Publié en 1978, *Le pavillon des enfants fous* de Valérie Valère constitue un jalon significatif dans l'écriture autobiographique de l'anorexie et « marque l'émergence du phénomène dans la littérature française⁵⁶⁷. » Relatant l'expérience d'internement en psychiatrie d'une jeune femme anorexique, il lance une lignée de témoignages autobiographiques sur le sujet⁵⁶⁸.

De ses débuts aux œuvres récentes, l'écriture de l'anorexie se développe à travers trois tangentes principales⁵⁶⁹ : les récits fortement marqués par le genre autobiographique, mais ne s'y restreignant pas nécessairement et dans lesquels la narratrice relate au « je » son anorexie, l'altération de son corps et son éventuelle guérison (Geneviève Brisac⁵⁷⁰, Marie-Ève Matte⁵⁷¹, Valère, Tapiero) ; les récits fictionnels qui racontent des anorexies à la troisième personne du singulier, des anorexies de type allégorique, dans lesquels la privation alimentaire découle d'un motif distinct de celui des anorexies conventionnelles ou encore des anorexies décrites de manière subtile et implicite (Margaret Atwood⁵⁷², Amélie Nothomb⁵⁷³, Nancy Huston⁵⁷⁴) ; les récits écrits par une tierce personne qui décrit l'anorexie d'un proche,

⁵⁶⁷ Isabelle Meuret, *L'anorexie créatrice*, op. cit., p. 174.

⁵⁶⁸ Sheila MacLeod écrit en 1981 le premier récit autobiographique anglais, « Anorexique ».

⁵⁶⁹ Ces tangentes se retrouvent tant dans les corpus canadien et français qu'américain.

⁵⁷⁰ Geneviève Brisac, *Petite*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1994.

⁵⁷¹ Marie-Ève Matte, *Devant le miroir*, Montréal, Boréal, 2003.

⁵⁷² Margaret Atwood, *La femme comestible*, Paris, Robert Laffont, 1969.

⁵⁷³ Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004.

⁵⁷⁴ Nancy Huston, *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*, Montréal, Leméac, Arles, Actes Sud, 2004.

principalement dans un désir de témoignage et de soutien à autrui (Patrick Poivre d'Arvor⁵⁷⁵, Janine Teisson⁵⁷⁶).

Ces trois tangentes de l'écriture de l'anorexie exposent sa composition hétéroclite, formée d'ouvrages proprement littéraires, de textes à valeur informative et scientifique et d'œuvres destinées au public adolescent⁵⁷⁷ ou au grand public. Le discours médical s'ajoute souvent au récit d'anorexie, que ce soit directement, sous la forme d'une préface ou d'une présentation d'un clinicien⁵⁷⁸, ou encore, au cœur du texte, dans des segments informatifs. Si les œuvres sur l'anorexie coexistent dans la sphère médiatique et sociale contemporaine avec tout un discours encourageant inconsciemment ou explicitement la privation alimentaire, – pensons notamment au mouvement *Pro-ana*⁵⁷⁹ très actif sur le web – elles se développent complètement à son encontre, le dénoncent et visent une mise en garde à son égard. Fruit de son orientation rétrospective, cette facette dénonciatrice est centrale dans le récit d'anorexie⁵⁸⁰.

⁵⁷⁵ Patrick Poivre d'Arvor, *Lettres à l'absente*, Paris, Albin Michel, 1993 ; *Elle n'était pas d'ici*, Paris, Albin Michel, 1995.

⁵⁷⁶ Janine Teisson, *L'enfant-plume*, Paris, Nil, 1997.

⁵⁷⁷ En voici deux exemples : Romuald Giulivo, *Comme une flamme*, Paris, L'école des loisirs, 2010 ; Sonia Sarfati, *Comme une peau de chagrin*, Montréal, La courte échelle, 2006.

⁵⁷⁸ C'est le cas par exemple du récent ouvrage de Cynthia Laferrière (*Tout sauf Ana : voyage dans la tête d'une anorexique*, Montréal, Publistar, 2013).

⁵⁷⁹ Apparus sur le net au début des années 2000 et étant essentiellement féminins (Julie Gonnet, *op. cit.*, p. 108), les blogs liés au mouvement *Pro-ana* rassemblent des anorexiques cherchant auprès d'autres malades du réconfort, mais aussi, de manière importante, des individus encourageant la privation alimentaire, cherchant de nouveaux adeptes et échangeant des trucs. Sont liés à ce mouvement des blogs et sites internet où nous pouvons notamment lire des extraits de journaux intimes dans lesquels le sujet anorexique s'adresse à Ana, personnification de l'anorexie. Comme le remarque Marianne Groulez, le mouvement *Pro-ana*, tout en participant à la diffusion des expériences anorexiques, notamment littéraires, redéfinit le code, le lexique et le vocabulaire entourant l'anorexie (*loc. cit.*).

⁵⁸⁰ À ce sujet, pensons à *Tout sauf Ana : voyage dans la tête d'une anorexique* de Laferrière. Comme le montre le titre de l'ouvrage, l'anorexie est souvent nommée explicitement et ce dès la page-couverture. Le titre aide également à partager les registres paralittéraire et littéraire sur l'anorexie. Si les intitulés explicatifs et nominatifs relèvent généralement de la littérature grand public, les titres métaphoriques et allusifs signalent souvent le champ proprement littéraire.

L'éclatement générique et la multiplication des points de vue d'énonciation des œuvres sur l'anorexie rendent complexe la délimitation de jalons distincts dans ce courant.

Une progression notable se constate toutefois à travers les récits, alors qu'

[à] l'origine, [ils] se répartissaient assez nettement entre le point de vue des victimes (malades ou proches) et celui des experts, entre témoignages plus ou moins romancés et contributions théoriques ou pratiques ("pour s'en sortir") de spécialistes de la psychiatrie et/ou de la nutrition. Aujourd'hui, les formes, les contenus, les supports mêmes se diversifient et se mêlent⁵⁸¹.

En effet, à mesure que le corpus littéraire sur l'anorexie se développe, il intègre de plus en plus la fiction. Graduellement se constate aussi un certain décentrement de la représentation du corps souffrant d'anorexie : le corps écrit se déprend de son mal anorexique pour se lier à d'autres affections de l'autoperception corporelle (modifications corporelles, blessures auto-infligées, consommation de drogues) comme le montrent par exemple les œuvres de Tapiero et Arcan.

Du récit de Valère, que nous cernons comme le premier texte en français sur l'anorexie, aux œuvres récentes sur la maladie se perçoit également une évolution des « pratiques discursives », partagées par Isabelle Meuret entre les extrémités principales que sont « le corps de l'écrit et l'écrit du corps ». Le régime littéraire sur ce trouble alimentaire gravite entre ces sphères et expose des jalons discursifs significatifs : celui de la « *désincarnation* et de [la] *renonciation*, [où] l'écriture est presque opaque, schizophrénique, mystérieuse, engluée ou fragmentée, voire incompréhensible [...], proche des sensations, en-deçà du langage » ; celui d'un mélange « d'*incarnation* et d'*énonciation* où les auteurs s'expriment le plus souvent à la première personne [...] [et où] [l]e discours gagne en

⁵⁸¹ Marianne Groulez, *loc. cit.* Un métissage générique s'inscrit de cette manière dans maintes œuvres récemment parues, dont celle d'Annie Loïselle. Son témoignage sur l'anorexie, dans une orientation rétrospective, allie des fragments autobiographiques, des segments théoriques et psychanalytiques et des passages littéraires, soit les discours imaginés de quatre personnages anorexiques incarnant les données théoriques développées.

cohérence » ; enfin, une jonction de « la *réincarnation* et de la *dénonciation* » où « le discours devient limpide et structuré [...] [et où] [l]es auteurs accèdent à un imaginaire riche et à une écriture qui s'adresse à l'autre avant tout.⁵⁸² » Transposé sur le plan du phénomène de la représentation, l'axe de la désincarnation et de la renonciation se reflète dans *Le pavillon des enfants fous* par une projection du désir de destruction du corps sur une stratégie de contournement de la mise en discours de ce dernier. Dans *Les murs* de Tapiero, l'intériorisation d'un morcellement du corps se transmute en une division de sa représentation en des sphères intérieure et extérieure et physique et psychologique, que la narratrice distingue avec cohérence. Enfin, le récit d'Arcan, *Putain*, tel une adresse violente aux hommes et à la société aliénante de Cynthia, la narratrice, se forge sur un désir de réincarnation et de dénonciation par la déconstruction du corps féminin investi par le stéréotype.

Les œuvres de Valère, Tapiero et Arcan illustreront ces principaux traits et exposeront deux types d'anorexies : d'une part, des expériences de crise identitaire dans lesquelles le sujet souffrant cesse de s'alimenter en raison d'un mal être qu'il tentera dans et par l'écriture de déchiffrer (Valère, Tapiero) ; d'autre part, une anorexie motivée par les normes sociales en ce qui a trait à l'image du corps (Arcan). Précisons enfin que si le récit d'internement de Valère relève d'abord de l'autobiographie, que l'ouvrage de Tapiero consiste en une fiction et que celui d'Arcan s'apparente à l'autofiction, l'intégration de la part fictionnelle dans l'écriture sera observée plus en détails afin de voir comment elle affecte la représentation du corps malade d'anorexie, le processus de reconstruction du sujet souffrant et l'écriture elle-même.

⁵⁸² Isabelle Meuret, « Littérature contemporaine et anorexie » [en ligne], page consultée le 22 février 2015, http://www.detambel.com/images/30/revue_271.pdf.

3.1.2. Des conditions de possibilité de l'écriture du corps anorexique

L'émergence de l'écriture de l'anorexie au sein du registre autopathographique, soit le récit autobiographique de la maladie, se développe de manière similaire à celle du sida, en raison du caractère intime commun des œuvres sur ces maladies et des enjeux qu'elle expose (témoignage, thèmes du corps, de la dégradation physique, de la mort). Elle s'inscrit plus particulièrement dans un éventail de récits autobiographiques développés autour de « la narration du corps féminin souffrant [et de] de certaines expériences traumatiques portant la marque indélébile du genre sexuel », parmi lesquelles Barbara Havercroft note le viol, l'inceste et les troubles alimentaires. Les écrivaines donnant voix à ces traumatismes et se libérant du silence dévoilent sous le mode de l'intime « la violence corporelle faite aux femmes, subie souvent en privé, et pourtant commune à plusieurs.⁵⁸³ » De cette violence intériorisée puis projetée sur son corps par l'anorexique découle la nature transgressive de la représentation de cette instance. Représenter le corps relèverait en premier lieu d'une rupture du silence autour duquel gravite la privation alimentaire ; un silence paradoxal dans la mesure où le corps maigre abonde dans la sphère médiatique sans que la souffrance intérieure des malades d'anorexie ne soit abordée dans le discours social. Dans cette cassure du silence, le corps apparaît à l'anorexique comme une surface d'inscription et de communication agissant comme une préfiguration de l'acte même d'écrire⁵⁸⁴.

⁵⁸³ Barbara Havercroft, « Reflets d'un corps décharné : l'écriture de l'anorexie dans *Devant le miroir* de Marie-Ève Matte », *Un certain genre malgré tout : pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, sous la direction de Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier, Québec, Nota Bene, 2006, p. 106.

⁵⁸⁴ Ce lien intrinsèque entre le comportement anorexique et l'écriture amène Meuret à les voir comme deux expériences connexes (*L'anorexie créatrice, op. cit.*).

En second lieu, l'illustration du corps anorexique se caractérise par une difficulté fondamentale inhérente au mécanisme représentationnel : représenter le corps, c'est le voir et le vivre de nouveau. Le corps, que par la cessation alimentaire l'anorexique cherche à réduire jusqu'à l'éliminer en raison de son impossibilité à l'incarner, reprend inévitablement forme dans le processus d'écriture. Il éclaire ainsi un jeu important entre une chair exhibée et une chair à cacher⁵⁸⁵, toujours difficile à habiter pour la malade. La figure du corps dans le régime littéraire porte les traces de cette difficulté d'incarnation et de cette singularité du phénomène représentationnel. Si le corps, dans le présent de l'anorexie, est perçu comme un objet à détruire, le système de représentation s'en voit aussi affecté. Des phénomènes de contournement de la représentation et de morcellement de l'unité corps en constituent des exemples que nous observerons chez Valère, Tapiéro et Arcan. Malgré la recreation de ce corps que nécessite l'écriture, celle-ci permet le développement d'une signification à l'expérience corporelle qui, dans le vécu de l'anorexie, ne peut advenir⁵⁸⁶. Elle engage un processus d'*agentivité*⁵⁸⁷ au cours duquel l'anorexique acquiert une forme de contrôle, de l'ordre d'une subjectivité. Plus encore, elle possède une valeur performative, en tant que « l'écriture même fait partie de la guérison affective et psychologique de la narratrice, suite à la guérison physiologique.⁵⁸⁸ » En revenant sur son expérience, l'anorexique se réapproprie une part d'elle-même dont le trouble alimentaire l'a destitué. Elle réalise ainsi son propre

⁵⁸⁵ Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁸⁶ Dans l'anorexie, en effet, le « corps se présente comme la figuration d'une douleur intime et irrésolue : il est la représentation matérielle d'un état de désolation incompréhensible parce que ses causes principales demeurent prisonnières d'un inconscient assujéti aux processus de censure et de refoulement. » (Annie Loïselle, *op. cit.*, p. 58).

⁵⁸⁷ Par *agentivité*, Havercroft signale la capacité d'agir de manière autonome pour instaurer la place de la subjectivité et de la représentation d'un sujet dans l'ordre social (Barbara Havercroft, « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », *La rhétorique au féminin*, sous la direction de Annette Hayward, Québec, Nota Bene, 2006, p. 404).

⁵⁸⁸ *Ibid.* Cette idée d'Havercroft est basée sur sa lecture de *Petite* de Geneviève Brisac.

sentiment corporel en marge des attentes et des interprétations notamment médicales de l'anorexie.

La représentation du corps du sujet anorexique se distingue en troisième lieu par une perspective déformée : l'autoperception du corps de la malade révèle un décalage significatif entre le réel (l'apparence physique) et l'irréel (le sentiment corporel) qui s'avère un enjeu significatif dans la mise en discours⁵⁸⁹. Lorsque la malade d'anorexie se regarde dans le miroir, elle constate un corps gros malgré ses côtes apparentes. Cette autoperception déformée infiltre et guide ensuite l'écriture du phénomène. Le décalage entre réel et fantasmagorique ne cesse donc de grandir. Ajoutons encore que le « moi » anorexique envahit complètement le « moi » du sujet. La représentation littéraire du corps relève donc d'une anamorphose⁵⁹⁰ complexe qui sera étudiée à travers les analyses textuelles. Distordue, celle-ci l'est également dans la mesure où le temps, dans le récit, constitue une instance dont le cours est trafiqué. En effet, l'altération du corps est généralement décrite comme si elle se développait au jour le jour⁵⁹¹. Pour qu'elle puisse écrire son expérience corporelle, l'anorexique a besoin qu'une distance s'installe entre le présent du vécu et sa mise en discours. Ellipse temporelle trafiquée dans l'écriture, qui permet de colmater les brèches gravées dans le corps.

Si la mise en récit du corps est motivée par une révolte, elle nécessite la reconfiguration d'un langage incapable de communiquer le mal être de l'anorexique et qui la

⁵⁸⁹ Ce décalage entre l'apparence physique et le sentiment corporel ne s'applique pas seulement à l'anorexie, mais il se trouve grandement intensifié dans ce trouble.

⁵⁹⁰ Il s'agit du résultat de la « transformation, par un procédé optique ou géométrique, d'un objet que l'on rend méconnaissable, mais dont la figure initiale est restituée par un miroir courbe ou par un examen hors du plan de la transformation. » (*Le Robert 2015*, p. 91) Pour une histoire de l'anamorphose, voir Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, Perrin, 1955.

⁵⁹¹ Bruch explique que « l'effet sur le fonctionnement psychologique d'une faible alimentation est dans une large mesure responsable du cours interminable de la maladie, il l'entretient et il rend difficiles, sinon impossibles, la reconnaissance et la résolution des problèmes psychologiques précipitants. » (*op. cit.*, p. 24).

prive de son pouvoir sur l'énonciation de la maladie. En dernier lieu, la représentation du corps se place sous l'égide d'une métatopique entendant rétablir, face à la somme d'interprétations et de diagnostics médicaux entourant l'anorexie, un langage à même de dire l'expérience vécue. Ainsi, la mise en discours de celle-ci passe par la « destruction d'une certaine langue maternelle », un ébranlement de « l'édifice médical [par la] contest[at]ion de] la nosologie traditionnelle » et, enfin, une « modifi[cation] [d]es limites de la science en proposant de nouvelles épistémologies.⁵⁹² » Aux yeux de l'anorexique, le discours médical, en plus de circonscrire l'anorexie en une somme de catégories, réduit ce trouble à sa dimension physique. Son récit se forge donc sur un

souci d'*énonciation*, l'urgence à dire ce qu'est la souffrance liée à l'anorexie, si souvent évacuée du discours médical. Les éléments séméiologiques abondent ; telles des sibylles mettant en garde leurs comparses, les auteurs se racontent et contribuent de ce fait à une forme de prophylaxie. La violence des propos relève d'une révolte contre la fatalité et révèle l'*immanence* d'une pathologie dont il est possible d'enrayer le processus itératif⁵⁹³.

Ce caractère répétitif de l'anorexie est pris en porte-à-faux dans les récits, qui procèdent à un bouleversement des langues maternelles et masculines, du discours médical, mais aussi des stéréotypes sociaux et langagiers relatifs à la mise en discours et l'image sociale du corps. La représentation de celui-ci expose donc la tension inhérente à la parole du sujet souffrant, qui renverse les paramètres d'un langage par lequel il ne peut communiquer sa souffrance. En même temps, l'écrit d'anorexie, comme le récit de tout trouble psychologique, entretient un rapport singulier avec le monde médical dans la mesure où celui-ci, depuis les travaux de Jean-Martin Charcot, nécessite la parole du sujet pour élaborer son savoir⁵⁹⁴. L'écriture de l'anorexie possède donc des facettes transgressives et métatopiques : elle est en outre

⁵⁹² Isabelle Meuret, *L'anorexie créatrice*, *op.cit.*, p. 24.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁹⁴ Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, *op. cit.*, p. 14. Frédéric Gros précise que dans la première moitié du XIX^e siècle est entamée l'étude des écrits d'aliénés, dans lesquels on veut déceler les signes d'avancée de la guérison et des signes de maladie mentale en cas de doute (*Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1997, p. 15-16).

cyclique, déformant les mots, fortement marquée par l'oralité, le cri, l'injure et le dialogisme. Elle vise ainsi à donner une voix à celle qui est vue par le monde médical comme une anorexique parmi tant d'autres⁵⁹⁵.

La figure du corps aux prises avec l'anorexie, chez Valère, Tapiero et Arcan, engage des changements significatifs dans le système de représentation tel que l'exposent leurs œuvres. Observons d'abord les stratégies de représentation du corps souffrant d'anorexie dans *Le pavillon des enfants fous*.

3.2. *Le corps du refus et le refus du corps. Le pavillon des enfants fous de Valérie Valère*

Barbara Havercroft a remarqué la floraison d'œuvres portant sur des expériences traumatiques dans la mise en discours contemporaine du corps féminin. Ce dévoilement, souvent fait sur le mode intime, prend également une forme violente et révoltée, que l'on découvre notamment dans *Maîtresses-Cherokees*⁵⁹⁶ de l'écrivaine québécoise Josée Yvon. Ce récit présente quatre héroïnes qui, à la suite de diverses formes de violences (mauvais traitements, emprisonnement, agressions physiques et sexuelles), se révoltent contre le poids qui pèse sur leur féminité : Donna se mutilé le visage pour effacer ses traits féminins, Bobby tue son mari, violent et alcoolique ; Nicole et cette dernière, ayant rejoint des lesbiennes-hobo, se prêtent à une série de vengeances et de vols. Ces femmes opprimées décapsulent les stéréotypes liés au corps féminin (mesure, maîtrise, douceur) et renvoient à leurs dominateurs masculins les effets des violences et abus qu'elles ont subis. Devenues

⁵⁹⁵ Bruch matérialise cette idée lorsqu'elle explique, au sujet des malades, que « [d]urant la maladie, leur apparence et leur comportement donnaient l'impression qu'elles étaient le produit d'une même machine, déclamant les mêmes phrases stéréotypées d'un même disque rayé » (*op. cit.*, p. 179).

⁵⁹⁶ Josée Yvon, *Maîtresses-Cherokees*, Montréal, VLB, Pantin, Le castor astral, 1986.

maîtresses de leur existence, ces femmes crient leur fierté de ne plus appartenir⁵⁹⁷, mais de s'appartenir.

L'image du corps actuelle fait état d'un tiraillement entre une sacralisation, c'est-à-dire une intense « idéalisation », et une « damnation – contrecoup inéluctable, vengeance d'un corps-machine malmené parce qu'il résiste ou se dérobe⁵⁹⁸ ». Objet premier de la jouissance de l'Homme et preuve de sa réussite personnelle et sociale, le corps devient dans nos sociétés marchandes un lieu d'investissement, comme l'a montré Céline Lafontaine. Or, il demeure insaisissable et incontrôlable, du fait de sa dégénérescence intrinsèque. Sa damnation relève également de ce qu'il véhicule, des déterminations de ses mouvements et désirs inscrites en lui, un conditionnement que l'anorexique refuse. À titre d'exemple, pensons au roman précurseur *La femme comestible* de Margaret Atwood, dans lequel le personnage de Marian, au fil des pages et à l'approche d'un mariage conditionné par les attentes sociales, restreint son alimentation et rejette de plus en plus d'aliments. Sans que l'anorexie n'y soit nommée, ce texte décrit une privation alimentaire volontaire, quoiqu'inconsciente, exprimant une révolte et un refus graduel du monde et des conventions sociales de Marian par le biais de son corps.

La malade d'anorexie incarne une force et une résistance paradoxales : à la différence du commun des mortels, elle semble vivre *sans* et *malgré* la faim. Son corps carbure au pouvoir de résistance à la nourriture, qui gomme un mouvement plus large de refus venant modéliser sa représentation littéraire. Par refus, nous entendons l'« action, [le] fait de refuser (ce qui est exigé, attendu)⁵⁹⁹ », ce que canalise l'objet nourriture, par le corps. Dans la mesure

⁵⁹⁷ Nous reprenons cette expression d'Yvon, qui écrit que Bobby « n'appartient pas » (*ibid.*, p. 42).

⁵⁹⁸ Maurice Corcos, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹⁹ *Le Robert 2015*, p. 2162.

où « l'anorexique engage son corps pour se dire, lui demandant de devenir signifiant⁶⁰⁰ », ce corps métaphorique fonctionne sous le mode de la résistance⁶⁰¹ et de la révolte à l'endroit d'autrui, de la vie et de sa matérialité même. Il se profile ainsi derrière le refus de nourriture, premier chaînon de l'énigme du trouble alimentaire, une « lutte contre son entourage, sa famille, la société⁶⁰² » de la part de l'anorexique. Si généralement cette dernière ne cherche pas la mort en s'affamant⁶⁰³, la privation alimentaire la mène à un *ultimatum* : d'un côté, il y a la mort, de l'autre, la vie, synonyme de réalimentation. De cette manière, alors que le mouvement de refus de l'anorexique ne peut *réellement* être mené à terme, l'écriture prolonge ce qu'elle tente de faire par son corps : s'exprimer⁶⁰⁴.

Dans *Le pavillon des enfants fous* de l'écrivaine française Valérie Valère (1961-1983⁶⁰⁵), le corps manifeste un refus aux déclinaisons multiples : il est l'agent d'un mouvement de refus à l'endroit de l'altérité (nourriture, altérité humaine, vie) ; il rejette sa matérialité physique ; diverses stratégies dénotant un refus de mettre en discours le corps traduisent un phénomène de dissolution de la représentation. Celle-ci s'abîme en effet dans le désir de destruction physique de Valère.

Écrit en trois semaines (PEF-233) quand Valère est âgée de seize ans, deux ans après son hospitalisation de quatre mois en psychiatrie, *Le pavillon des enfants fous* constitue le

⁶⁰⁰ Marie Perrin, *Renée Vivien, le corps exsangue. De l'anorexie mentale à la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003, p.110.

⁶⁰¹ Perrin rappelle que « [d]epuis les recherches et les découvertes d'Hilde Bruch, le monde médical s'est ouvert à l'idée que l'anorexique n'est pas une malade qui n'a plus faim, mais une malade qui rejette obstinément l'apaisement d'un besoin physiologique. L'anorexie, depuis Hilde Bruch, est perçue dans sa dimension de résistance. » (*Ibid.*, p. 28).

⁶⁰² *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰³ Annie Loisele, *L'anorexie créatrice*, *op. cit.*, p. 30 ; Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰⁴ Paul Auster décrit dans *L'art de la faim* l'anorexie comme « un art qui est l'expression directe de la tentative de s'exprimer » (Arles, Actes sud, coll. « Babel », 1992, p. 71). Cité par Isabelle Meuret (« Littérature contemporaine et anorexie », *loc. cit.*).

⁶⁰⁵ Valère décède le 7 janvier 1983. Les causes de sa mort sont incertaines mais tendent vers une overdose de médicaments. Les données biographiques sur Valère, pseudonyme de Valérie Samama, proviennent de la biographie d'Isabelle Clerc (*Valérie Valère : un seul regard m'aurait suffi*, Paris, Perrin, 1987).

premier récit autobiographique d'un sujet anorexique en France⁶⁰⁶. À la suite de sa parution, alors qu'un discours sur l'anorexie ne fait que germer et que celle-ci ne relève encore que d'une « bizarrerie psychiatrique largement méconnue du grand public⁶⁰⁷ », la jeune femme est propulsée dans la célébrité⁶⁰⁸ et son premier récit devient un *best-seller*⁶⁰⁹. Composé de neuf chapitres, d'un épilogue et d'un « avertissement de l'éditeur » (PEF-7-8), le récit, guidé par la première personne du singulier, porte sur le présent de l'hospitalisation de Valère. Il relate l'évolution de son traitement, de sa réalimentation et de ses rapports avec les membres du corps médical et avec ses parents (chapitre 4 : PEF-57-77). Il intègre des passages analeptiques portant sur certains épisodes passés, notamment le début de son anorexie et son arrivée à l'hôpital (chapitre 2 : PEF-32-40). *Le pavillon des enfants fous* contient en outre quatre passages rétrospectifs en italique intégrés au texte (PEF-83-84 ; 124-126 ; 188 ; 191). Fermée à tout dialogue avec autrui, révoltée contre les conditions de son traitement médical, cultivant des pensées suicidaires et refusant de s'alimenter, Valère réalise que pour quitter l'hôpital, elle devra accepter de se nourrir. Ayant recouvré un état de santé adéquat, elle rentre chez sa mère à la fin du récit (PEF-207). L'épilogue, ancré dans le présent de l'écriture de l'œuvre, expose son état psychologique grandement marqué par cette expérience et son sentiment de solitude face au monde qui l'entoure. Dans le récit, l'expérience de l'anorexie et celle de l'hospitalisation se reflètent : le sentiment d'enfermement spatial

⁶⁰⁶ Isabelle Meuret, *L'anorexie créatrice*, op. cit., p. 74. La nature testimoniale du récit, les nombreux biographèmes (relations familiales, faits biographiques) qu'il contient et la coïncidence entre le prénom de la narratrice, « Valérie » (PEF-59), et celui de l'auteur mènent à ranger *Le pavillon des enfants fous* du côté du régime autobiographique.

⁶⁰⁷ Laurence Godin, « Saisir l'anorexie par le corps : de la subjectivité anorexique à la diversité des expériences », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, 2014, p. 31.

⁶⁰⁸ Valère est notamment invitée à l'émission *Apostrophes* le 27 avril 1979.

⁶⁰⁹ Après une formation dans les arts du cirque, elle se consacre à la comédie et au théâtre, puis entièrement à l'écriture. *Malika ou un jour comme tous les autres* (Paris, Stock, 1979) et *Obsession blanche* (Paris, Stock, 1981), publiés du vivant de Valère, sont suivis par des œuvres parues de manière posthume : *Laisse pleurer la pluie sur tes yeux* (Paris, Plon, 1987) et trois textes chez Christian de Bartillat (*Vera, Magnificia Love et pages diverses*, 1992 ; *La Station des Désespérés ou Les Couleurs de la Mort*, 1992 ; *Eléonore*, 1998).

matérialise celui que Valère éprouve à l'endroit de son corps. De plus, les descriptions du corps, peu nombreuses, sous-tendent un effort de contournement de sa représentation que nous tenterons ici de comprendre.

Le pavillon des enfants fous occupe un rôle central dans l'écriture de Valère. Si l'anorexie n'est nommée que dans ce récit, elle s'inscrit dans une continuité qui traverse son œuvre⁶¹⁰. Elle s'associe à une quête identitaire à travers laquelle l'auteur cherche à se construire une identité lui étant authentique, en marge de l'influence d'autrui⁶¹¹ et de valeurs sociales qu'elle juge illusoire. En outre, l'anorexie correspond à une remise en question de la dualité corps/esprit dans tout son processus créateur, lequel cultive

un même désir : se défaire du corps pour découvrir l'esprit. D'une publication à une autre, on retrouve des personnages aux caractéristiques anorexiques, inscrites soit dans leur apparence (maigreur et pâleur) soit dans leur mode de pensée (rejet de la société et des valeurs jugées matérialistes). Chacun de ces personnages est à la recherche de ce que Valère nomme selon les cas "l'âme", le "soi" ou "l'esprit", dans le but de découvrir une identité authentique et désincarnée⁶¹².

Cette quête d'une identité dégagée de la matérialité physique se forge sur un refus qui s'articule dans le récit par le biais du corps et de la langue.

Dans *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*⁶¹³, Martine Delvaux envisage la sérialité du corps et l'homogénéisation de sa représentation dans une perspective sexuée où le féminin s'avère particulièrement propice à celle-ci. Le corps de la femme s'efface derrière

⁶¹⁰ Lynette Wrigley-Brown note que « plusieurs de ses personnages se comportent en anorexiques, ou du moins en anorexiques atypiques : ne citons que Vera, et Magnificia Love. » (*op. cit.*, p. 6).

⁶¹¹ Le médecin Jean Wilkins remarque que si l'anorexique a souvent été une enfant modèle tant dans ses relations familiales que dans ses études, son trouble alimentaire fait surgir un questionnement important qui est d'une certaine manière abordé chez Valère : « l'enfant modèle n'a-t-elle pas été en réalité plutôt modelée, construite à son insu à travers des attentes extérieures ? L'anorexique ne ressent-elle pas au fond d'elle-même une obligation constante de réussir et de plaire, une quête effrénée d'amour ? Quelle est sa propre identité ? » (*op. cit.*, p. 40)

⁶¹² Isabelle d'Amours, « L'inscription du corps et de l'anorexie dans l'œuvre de Valérie Valère », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 2.

⁶¹³ Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013.

des figures sérielles cristallisant les désirs sociaux masculins. Illustrations de ce qu'est *la* femme – et non une pluralité de femmes – et de ce qu'elle *devrait* être,

[1]es *filles en série* sont ces jumelles dont le mouvement s'agence parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent les unes des autres que par le détail d'un vêtement, de chaussures, d'une teinte de cheveux ou de peau, par des courbes légèrement dissemblables⁶¹⁴.

Barbie, les *showgirls*, les lapines de *Playboy* sont autant de *filles en série* qui, par leur artificialité, leur reproduction infinie et leur apparence d'innocence et de perfection, masquent la domination masculine les déterminant. Normalisées par leur inscription dans un cycle de copies, elles relèvent de la marchandisation et de la chosification du corps. Or les *filles en série* peuvent se déprendre du grand corps anonyme dans lequel elles s'imbriquent. Cette déprise, toutefois, demeure étroitement liée à la série et à la logique qui la commandent. Le paradoxe de cette dépendance irréductible de la figure contre-sérielle à la série qui lui donne naissance s'incarne avec force dans le trouble alimentaire. L'anorexie, en même temps qu'elle signe une révolte à l'endroit de l'impératif de minceur et des attentes sociales dirigées à l'endroit des femmes, émerge souvent de ceux-ci. L'effort de déprise à l'endroit de la série, un exemple de « contre-sérialité des filles qui vient défaire ou refaire, réinventer leur place, comme pur ornement⁶¹⁵ », se perçoit dans *Le pavillon des enfants fous*, plutôt que par une révolte à l'endroit de la minceur idéalisée, à travers une opposition du corps de Valère aux normes, aux attentes et à toute modélisation de soi par autrui et la revendication d'une identité en marge des modèles sociaux conformistes.

Ce mouvement de contestation porté par le corps se réfléchit sur le système de représentation et sur le plan langagier du récit. L'écriture de Valère, tributaire d'une contre-sérialité (intégration d'injures, abondance de signes de ponctuation et typographiques, forte

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

présence de majuscules, structure éclatée), décrit la fluidité trompeuse des mots et remet en question l'ordre du discours médical et psychiatrique, un jargon bourré d'idées reçues qui sur-définit les malades. Entre la « non-pensée » des *filles en série* et celle d'un langage gorgé de formules empruntées automatiquement propre au mécanisme stéréotypal, maints ponts s'établissent.

3.2.1. *Briser le silence. Conditions d'émergence, caractéristiques et limites du témoignage*

Delvaux précise que « [q]uand une des filles se dégage de la série, c'est parfois pour s'exprimer au nom de toutes les autres.⁶¹⁶ » Cette posture de la voix qui s'élève pour celles qui demeurent silencieuses⁶¹⁷ se manifeste dans maints récits sur l'anorexie à valeur testimoniale qui apparaissent au tournant des années 1980, dont celui de Valère. Son éditeur distingue son récit d'une œuvre proprement littéraire : placé du côté de la folie, en marge de la raison, de l'ordre et de la structure, écrit d'un jet à la manière de l'écriture automatique⁶¹⁸, il n'est pratiquement pas retravaillé par l'auteur (*PEF-7-8*)⁶¹⁹. Revendiquant l'aspect brut, répétitif et imparfait de son écriture, elle compare celle-ci à un geste d'émancipation dont le but est de « parler pour oublier, pour rayer, pour [s]e libérer de ces humiliations quotidiennes » (*PEF-233-234*). Son récit se pose en réaction à l'endroit d'une expérience qu'il entend communiquer, récupérer et prolonger. Son profil générique le rapproche ainsi du

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁶¹⁷ Le désir de parler au nom des morts, d'une manière similaire, motive l'écriture de maints récits portant sur l'Holocauste. Nous pouvons penser à des auteurs ayant eux-mêmes vécu l'expérience des camps de concentration (Elie Wiesel, *La nuit*, Paris, Minuit, 1958 ; Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987 [1947]) et à d'autres, habités par la mémoire de l'Holocauste, écrivant sur celle-ci (Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997).

⁶¹⁸ Il s'agit d'un type d'écriture primé notamment par les surréalistes qui se développe en marge de la conscience et de la volonté concrète de l'auteur.

⁶¹⁹ Valère a refusé l'offre de publication de Grasset, qui avait voulu apporter des modifications au manuscrit. En revanche, Stock, l'a accepté quasiment comme tel.

témoignage littéraire défini par Michael Riffaterre. À la différence du témoignage, soit « l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit digne d'être rapporté », le témoignage littéraire relève de « *la représentation* de cet acte authentique, et de l'objet qu'il authentifie, dans une œuvre d'art verbal qui leur confère sa littérarité.⁶²⁰ » Porté par un impératif de vérité et une rhétorique renforçant la vraisemblance de son contenu, le témoignage littéraire découle

d'un contrat de vérité en vertu duquel même l'in vraisemblable, même l'inimaginable, même l'indicible sont présentés comme des faits d'expérience, de sorte que le lecteur doit pouvoir se dire à chaque page que le narrateur a bien vu, qu'il était sur place, et parfois acteur autant qu'auteur⁶²¹.

Le lecteur, que le témoignage doit convaincre et émouvoir comme le soutient Riffaterre, occupe un rôle central dans le processus énonciatif de Valère. De même que l'explique Eco, tout texte nécessite son actualisation et son achèvement par le lecteur. Les espaces blancs que l'auteur parseme et conserve dans son œuvre s'expliquent par le fait que le texte est « un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire » et qui « veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité.⁶²² » L'actualisation du récit de Valère par le lecteur s'avère fondamentale pour cette dernière dès qu'elle entame le processus d'écriture, comme si le témoignage ne pouvait s'astreindre de sa présence virtuelle, lui seul pouvant la sauver d'elle-même⁶²³. S'il expose un refus de contact avec toute forme d'altérité humaine (parents, corps médical) durant l'hospitalisation de cette dernière, le

⁶²⁰ Michael Riffaterre, « Le témoignage littéraire », *The Romanic Review*, vol. 93, n^{os} 1-2-, 2002, p. 217.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 66-67.

⁶²³ Nous empruntons cette idée à Alejandra Pizarnik, qui confie ceci dans son journal intime : « Ce que j'écris, je dois l'écrire pour quelqu'un d'autre que moi, puisque je ne me parle pas, ne m'écris pas et que ça ne m'intéresse pas de le faire. Quoi ? Je serais jalouse de ce destinataire anonyme ? Si j'écrivais pour moi et si j'étais en phase avec mon délire, je n'écrirais pas ; s'il y a bien une raison pour laquelle j'écris, c'est pour que quelqu'un me sauve de moi-même. » (*Journaux 1959-1971*, Paris, José Corti, coll. « Ibériques », 2010, p. 116).

récit présente une ouverture significative à l'endroit du lecteur, généralement interpellé à la deuxième personne du pluriel. Sollicité directement, questionné ou invité à compléter le propos de l'auteur, ébranlé, agressé et mis à l'épreuve au fil de sa lecture, le lecteur doit se départir de toute passivité. En fait foi cet extrait dans lequel Valère, employant l'impératif, lui demande de parachever une émotion qu'elle ne sait mettre en mots : « *Si je les [les infirmières] revoyais... Non, il ne faut pas penser à cela. Ce qui me révolte c'est que je n'arriverai jamais à me détacher de toutes ces... Trouvez le mot le plus horrible, le plus dégradant, le plus infect de votre propre langage, moi, je ne le peux plus !* » (PEF-191) Les points de suspension agissent à titre de ponts de communication, de « nœuds » ou de « joints⁶²⁴ », par lesquels elle sollicite l'aide de son lecteur. Or, de la même manière que *Le pavillon des enfants fous* relate le huis clos de Valère entre les murs de l'hôpital, ces ponts de communication, ces passerelles entre l'auteur et le lecteur, par leur forte présence, participent à l'enfermement du lecteur entre les pages du récit.

L'instance lectorale se trouve ainsi plongée dans un espace tumultueux et déroutant, dans un brouillage de « folie⁶²⁵ » (PEF-7-8) – une étiquette que Valère remet en question comme nous le verrons plus tard – et de raison, et un enchevêtrement d'adresses aux parents et au corps médical. Valère semble à maintes reprises éprouver le besoin de s'assurer de la confiance du lecteur, qui devient son confident. À ce dernier, elle accepte de s'ouvrir ; le livre, au contraire de l'hôpital, est un lieu mitoyen et ouvert qui permet l'échange.

⁶²⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 87.

⁶²⁵ L'utilisation du terme « folie », dégagée de tout jugement de valeur, relève directement du texte de Valère. Nous y reviendrons.

La charge testimoniale de *Le pavillon des enfants fous* relève également de sa dimension dénonciatrice⁶²⁶. Par l'écriture, Valère opère une mutation de l'anorexie en « lieu d'une revendication, voire [...] un geste politique. De cette manière, elle se réapproprie son corps, individualise et humanise son histoire médicale⁶²⁷ ». Le corps agit à titre de passeur de cette revendication⁶²⁸. De plus, l'auteur se présente comme un témoin⁶²⁹ qui raconte après coup son expérience vécue. Le décalage temporel entre le présent de celle-ci et sa mise en récit dévoile un mouvement rétrospectif qui transforme l'autoperception du corps décrite et rend à première vue possible sa mise en discours.

L'écriture du récit de Valère procède d'un désir de se réapproprier et de revivre par une intériorisation de la folie l'expérience vécue. Le terme « folie », omniprésent dans *Le pavillon des enfants fous* comme l'annonce le titre, se lie généralement à un refus du diagnostic du trouble mental⁶³⁰ et une dénonciation du partage, infondé selon l'écrivaine, entre raison et folie. Le récit entend révéler une vérité masquée dans le grand discours sur l'anorexie et dénoncer une vision hermétique du trouble mental. Le plongeon rétrospectif dans l'expérience d'hospitalisation, dans la mesure où il soutient la création d'un sens face à cette dernière et permet de la surmonter, s'avère bénéfique. Martine Delvaux constate ainsi chez quelques femmes psychiatisées ayant mis en discours leur expérience, dont Valère, que le processus d'énonciation renverse

⁶²⁶ Riffaterre souligne l'importance de cette dimension politisée du témoignage : « Le témoignage doit s'inscrire dans le cadre d'une réflexion sur l'histoire, avoir un sens pertinent à cette réflexion, contribuer à l'interprétation de l'évolution d'une société, ou d'institutions politiques, ou de courants d'idées. Ceci n'est faisable que si l'objet du témoignage représente un point tournant, une étape, ou au contraire un exemple de stabilité, de pérennité dans cette évolution. » (« Le témoignage littéraire », *loc. cit.*, p. 231).

⁶²⁷ Isabelle d'Amours, *op. cit.*, p. 2.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁶²⁹ Riffaterre décrit ainsi le témoin : « Il faut enfin que le témoin ait observé de près. Mieux encore, il faut que sa propre expérience soit un exemple, parmi d'autres plus grands, de la catastrophe qu'il raconte : le témoin doit avoir couru des risques, ou même être l'une des victimes du bouleversement dont il se fait l'historien. En lui s'incarnent simultanément un récit, une interprétation et surtout l'expérience vécue qui prouve le bien-fondé de cette interprétation. » (« Le témoignage littéraire », *loc. cit.*, p. 218).

⁶³⁰ Isabelle d'Amours, *op. cit.*, p. 1.

l'absence de parole, le silence forcé, le rejet de l'expression de la part de ceux qui gèrent l'institution, ces femmes emprunt[a]nt la plume pour se prendre à témoin ainsi que ceux qui les ont meurtries, mais surtout pour prendre à partie les lecteurs, les entraîner dans l'univers clos de l'enfermement psychiatrique, et revivre l'expérience d'internement en la leur faisant partager⁶³¹.

Dans le même ordre d'idées, Isabelle d'Amours voit le récit de Valère comme le prolongement de l'expérience anorexique qui, elle, aboutit à un échec. Si l'anorexie la force à demeurer à l'hôpital et qu'elle aspire à quitter ce lieu, « elle réinscrit sa volonté à un niveau rhétorique, par l'entremise non plus de son corps réel, mais d'un corps qu'elle écrit. [...] le témoignage est la seule façon qu'elle a d'accomplir son anorexie, et ainsi, paradoxalement, de survivre.⁶³² » Or, le retour dans l'expérience traumatique que nécessite le témoignage⁶³³ est particulièrement difficile dans le trouble anorexique, la malade devant par l'écriture réintégrer comme nous l'avons vu un corps perçu comme étranger. De plus, le récit enferme l'auteur dans le cycle de son anorexie, qui devient le nœud central de l'écriture au lieu de projeter cette dernière dans de nouveaux horizons⁶³⁴. Cet enlisement dans la création d'un corps difficile à incarner et dans le comportement anorexique force la reconstitution perpétuelle d'une histoire qui semble pour l'auteur se dérouler à l'extérieur

⁶³¹ Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées*, *op. cit.*, p. 242.

⁶³² Isabelle d'Amours, *op. cit.*, p. 34.

⁶³³ Pour Anne-Martine Parent, le trauma se distingue de l'événement en tant que tel : il relève de la résonance intérieure du sujet traumatisé, qui est hanté par quelque chose qu'il ne peut repérer précisément, ce qui l'immobilise dans un réseau de troubles, de cauchemars, de visions choquantes, etc. Ainsi, le trauma en soi ne possède pas de sens, mais le récit est une voie d'accès vers ce dernier : « Toutefois, le propre du trauma consiste précisément en une expérience qui excède le langage et se situe en deçà ou au-delà des mots et, par conséquent, d'un récit. L'événement traumatique que s'apprête à raconter le sujet n'existe donc pas encore en tant que tel ; il existe en tant que choc traumatique, mais non en tant qu'événement qu'on peut connaître et dont on peut parler. C'est le récit qui, à partir du choc traumatique, constitue une "histoire". Autrement dit, avant la mise en récit, il n'y a pas d'histoire, pas de causalité, pas d'avant, de pendant ni d'après, puisque le trauma déborde nos catégories habituelles de pensée et les paramètres de l'expérience quotidienne » (« Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée*, vol. 34, n^{os} 2-3, 2006, p. 116).

⁶³⁴ C'est par exemple ce que soutient Marie Perrin : « L'originalité de Renée Vivien réside dans le fait qu'elle ait pu écrire à partir de son anorexie. En effet, la plupart des anorexiques, soit se taisent, soit parlent *de* leur anorexie, mais jamais *à partir de* leur anorexie. Il suffit de prendre le cas fort célèbre en France de Valérie Valère ; dans *Le pavillon des enfants fous*, elle raconte son expérience de l'hôpital psychiatrique et son récit, narré le calvaire autobiographique d'une enfant internée, témoigne de la cruauté des traitements encore aujourd'hui appliqués aux malades anorexiques. » (*op. cit.* p. 41).

d'elle-même et hors de son atteinte, ce que traduisent les passages en italique dans *Le pavillon des enfants fous*. Signalés par une police différente, ces segments, dont celui qui suit, exposent l'échec de l'écriture à panser ses tourments et sa capacité à les exprimer :

Je fais des efforts incroyables pour écrire cette histoire objectivement, clairement, avec force détails et dialogues. Ce n'est pas par manque de mémoire, au contraire, elle a tout trop bien retenu, mais j'imaginai un récit plus subtil dans lequel je n'aurais considéré que mon jeu, et non celui de ceux qui tentent de sauver quelqu'un d'un rêve, d'une folie. J'aurais intensifié cette rage et cette colère, j'aurais aiguisé chaque phrase, rendu le côté horrible et désespéré. Et je n'aurais fait que semblant de me venger (PEF- 83-84).

L'italique esquisse l'écriture comme un échec constamment réitéré en raison des lacunes langagières empêchant Valère de transmettre pleinement et authentiquement son vécu. Mais le caractère vain de son écriture testimoniale semble s'attacher davantage à son rapport à la mort. Parallèlement à cet accomplissement de l'anorexie *via* l'écriture, le récit, par le plongeon rétrospectif qu'il implique, signifie la redécouverte d'une pulsion de mort. Dans la mesure où elle ne permet pas à l'auteur de renaître, l'écriture agit comme un retour inévitable de Valère dans les sillons de la mort. Écrire pour survivre et dépasser l'expérience traumatique, ou écrire et retomber dans la mort qui l'habitait : entre ces voies, le récit au présent et celui, rétrospectif, en italique, Valère oscille. Ce déchirement n'est pas sans rappeler celui qu'exprime l'écrivain Jorge Semprun entre *L'écriture ou la vie*⁶³⁵. Se questionnant quant à la possibilité de raconter son expérience concentrationnaire, il relie l'écriture du vécu à une complexité relative non pas à l'articulation du récit, mais à

sa substance [...] [et à] sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un objet de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage⁶³⁶.

À toute maîtrise du récit, Valère se refuse. Cette substance évoquée par Semprun s'incarne dans la mort, à laquelle doit s'abandonner l'écriture. Celle-ci ne peut triompher qu'en

⁶³⁵ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 25.

acceptant de frôler cette limite ultime, tel que l'auteur espagnol l'exprime lorsqu'il joint à l'écriture le danger de « tomber dans la répétition et le ressassement. Quitte à ne pas s'en sortir, à prolonger la mort, le cas échéant, à la faire revivre sans cesse dans les plis et les replis du récit⁶³⁷ ». L'échec du témoignage de Valère – comme l'épilogue l'illustre alors qu'elle se dit toujours prise dans son mal être – tient peut-être à la recreation nécessaire du mal pour s'en purger, à la plongée constante dans la répétition, qu'elle soit celle du comportement anorexique ou celle du processus d'écriture. Une répétition qui signe l'enfermement et l'aliénation, et qui rejoint la définition que Lacan fait de l'obsessionnel :

C'est en somme un acteur qui joue son rôle et assure un certain nombre d'actes comme s'il était mort. Le jeu auquel il se livre est une façon de se mettre à l'abri de la mort. C'est un jeu vivant qui consiste à montrer qu'il est invulnérable. À cette fin, il s'exerce à un domptage qui conditionne toutes ses approches à autrui. On le voit dans une sorte d'exhibition où il s'agit pour lui de montrer jusqu'où il peut aller dans l'exercice, qui a tous les caractères d'un jeu, y compris ses caractères illusoires – c'est-à-dire jusqu'où peut aller autrui, le petit autre, qui n'est que son *alter ego*, le double de lui-même. Le jeu se déroule devant un Autre qui assiste au spectacle⁶³⁸.

Par le récit, Valère poursuit la mise en discours de la mort du corps. Or, cette main qui étaye *Le pavillon des enfants fous* est bien vivante : le pouvoir du texte réside en une illusion dont l'écrivaine ne peut ignorer les artifices. Le corps, qu'il soit celui qu'elle expérimente au quotidien, celui qu'elle nourrit ou encore celui, métaphorique, que ses mots tentent d'amenuiser, n'existe que sur le mode d'une répétition morte et, finalement, indomptable. Si l'enfermement spatial de l'hôpital n'est plus, Valère se voit toujours prise dans son corps, anorexique⁶³⁹, vivant, dont les maux ne font que se déplacer.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶³⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet 1956-1957*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994, p. 27.

⁶³⁹ Pour Isabelle d'Amours, *Le pavillon des enfants fous* montre « le corps féminin en tant que lieu et mécanisme d'enfermement » (*op. cit.*, p. 14) en regard de l'insertion du trouble anorexique dans le contexte socioculturel de nos sociétés occidentales.

Pour se libérer du corps, qui empêche Valère de s'épanouir, encore faudrait-il qu'elle parvienne à le dire, à l'extraire d'elle-même par l'écriture. Or, elle semble si absorbée dans son processus de destruction physique que le corps métaphorique du récit se dissout à travers une représentation fuyante, dont font foi les diverses stratégies de représentation déployées : la dissolution du corps derrière la figure de l'hôpital ; l'esquisse d'un corps a-corporel, détaché de la nourriture et de sa matérialité ; la cadavérisation du corps et son enlèvement dans la construction stéréotypée.

3.2.3. *Un refus à la double face*

Si dans maints récits d'anorexie l'origine du trouble alimentaire des narratrices demeure sinon tue, du moins nébuleuse⁶⁴⁰, Valère la relie dans *Le pavillon des enfants fous* à un mouvement de « refus » (PEF-85) « complet » (PEF-134) du « monde » (PEF- 17). Ce refus constitue une « victoir[e] sur l[a] puissance » (PEF-87) d'autrui, figure contre laquelle une phrase scandée continuellement dans le récit, fil conducteur du processus créateur et de la dégradation du corps, s'élève : « vous ne m'aurez pas » (PEF- 42) ; « ils ne m'auront pas » (PEF-10). Derrière cette formulation-leitmotiv, dont les déclinaisons pronominales diffèrent, se profilent deux refus majeurs se reflétant : celui de la matérialité du corps et celui de la nourriture.

⁶⁴⁰ De même, l'acceptation du traitement et de la réalimentation de l'anorexique relève d'un processus souvent inexpliqué dans le récit sur ce trouble de l'alimentation, comme c'est le cas chez Valère et Tapiéro. Cela correspond à ce que Wilkins constate également dans le cadre de son expérience de médecin auprès des anorexiques alors qu'il commente le moment où celles-ci reprennent du poids : « Sans que nous ne puissions l'expliquer – cela reste un mystère pour les malades et pour les soignants -, la perte de contrôle de l'anorexique sur son corps et son alimentation survient tout à coup sans même qu'elle ait eu le temps de s'y préparer. Elle ne parvient plus à maîtriser sa conduite restrictive. Sa vie entière bascule ; c'est une évolution brutale, une rupture. » (*op. cit.*, p. 101).

Le refus de la matérialité se développe à travers une lutte entre le corps et l'esprit, ce dernier étant vu comme une instance supérieure entravée par le somatique⁶⁴¹. À la différence de l'esprit, le corps relève selon Valère de la superficialité et de l'illusion. La quête d'une identité authentique⁶⁴² à laquelle se livre l'auteur ne peut donc s'accomplir sans la destruction de ce corps lui paraissant foncièrement factice. Or ce processus d'autosabotage « se transforme en un cauchemar [car il] rend au contraire [le corps] de plus en plus présent. Privé des éléments essentiels à sa survie, le corps, principal obstacle à l'épanouissement du soi, impose puissamment ses exigences⁶⁴³ ». La faim, la sensation (odorat, ouïe, toucher, vue) et les sentiments, voilés derrière des peaux de protection⁶⁴⁴, rappellent constamment à Valère la réalité et l'irréductibilité de son corps.

Les aliments nourrissent ce que Valère cherche précisément à détruire. Si la description et la représentation du corps demeurent fuyantes, elles s'effacent derrière une figure de refus dont la présence s'avère fort importante dans *Le pavillon des enfants fous* : la nourriture. Associée à la laideur, à l'impureté et à la saleté, la nourriture évoque l'abjection telle que la définit Julia Kristeva. Rappelons que cette dernière décrit la rencontre de l'abject et du sujet comme le

[s]urgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un "quelque chose" que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile⁶⁴⁵.

⁶⁴¹ Nous nous accordons avec d'Amours, qui explique que « [p]our Valère, le corps est associé aux valeurs matérialistes, et l'esprit à l'identité authentique. Par conséquent, seule l'anorexie peut lui permettre de découvrir sa véritable identité. » (*op. cit.*, p. 79).

⁶⁴² *Ibid.*, p. 2.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴⁴ Voici la description de l'une des peaux que décrit Valère dans son récit : « Je regarde brûler ma peau de soie, la première, une de mes fausses peaux, une de celles qui cachent ma véritable sensibilité. Et je ne ressens rien. » (*PEF-92*)

⁶⁴⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 10.

Faisant écho à ce mouvement de répulsion exposé par Kisteva, *Le pavillon des enfants fous* met en discours une déréalisation et une déformation de la vision de la nourriture. L'ingestion d'aliments prend la forme d'une agression contre laquelle le corps se préserve par le refus. Réduite au syntagme « ça » dans le récit de Valère, la nourriture symbolise un objet inadmissible, indicible et étranger au corps. Si l'abject annihile et écrase le sujet, la nourriture, devenue une sorte de poison (PEF-170), blesse et prend d'assaut son corps. Associée au « trop » et à une menace d'éclatement, la nourriture, qu'elle soit ingérée ou expulsée, le transforme en un lieu de transit et en « une machine à emmagasiner de la bouffe » (PEF-83). Le refus de cette substance abjecte engage un déconditionnement physique, la privation alimentaire étant « un entraînement, un but : ne plus être comme tous les autres, ne plus être esclave de cette exigence matérielle, ne plus jamais sentir ce plein au milieu du ventre » (PEF-169). La résistance à la faim relève d'une mécanique dont les engrenages sont graduellement mis en place. La faim consiste en une forme d'envie et de désir dont le corps, lancé dans la quête d'une identité autre que corporelle, fait *tabula rasa*.

Le danger que représentent les aliments⁶⁴⁶ aux yeux de Valère relève de leur rattachement à un rôle matriciel⁶⁴⁷ et à l'humanité, des valeurs dont elle veut se détacher. Dans *Le pavillon des enfants fous*, la mère, nœud de la révolte de Valère (PEF-84) et première figure de son conditionnement par autrui, symbolise aussi la chaleur, le réconfort et la plénitude, des caractéristiques attribuées à la nourriture. Ainsi, la nausée ressentie face aux aliments reflète celle éprouvée à l'égard de la cellule familiale (PEF-195), dont la mère est la

⁶⁴⁶ Kristeva explique que la nourriture « ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions. » (*Ibid.*, p. 17).

⁶⁴⁷ L'imaginaire collectif de nos sociétés occidentales contemporaines soutient l'association de la mère au devoir de nourrir la famille. Bordo explique : « Food is equated with maternal and wifely love throughout our culture. » (*op. cit.*, p. 122) C'est nous qui traduisons : « La nourriture est associée à l'amour maternel et matrimonial dans notre culture. »

figure métonymique. Si le refus de la nourriture s'inscrit dans une contestation à l'endroit de la mère, c'est que cette dernière incarne un corps originel, un corps dont Valère vient et qu'elle cherche à anéantir. Son corps s'inscrit dans la chair de sa mère par un mouvement de rappel qu'elle ne peut supporter. En fait foi cette scène de la visite de la mère à l'hôpital, à la suite de laquelle elle « repartait avec [...] trente et un kilos au fond de son sac » (PEF-95), soit le corps de Valère.

Le rôle fondamental du refus dans *Le pavillon des enfants fous* éclaire le rejet du désir de Valère. Or celui-ci ne déserte par complètement le récit. Voyons comment il s'y intègre sous les figures du rien et du vide.

3.2.4. *La parole de mort et la figure du rien*

Le vide créé par la privation alimentaire, en tant que cette dernière constitue une forme de contrôle et de neutralisation du corps, se confond avec un idéal de pureté central dans l'anorexie⁶⁴⁸. Or comme le soutient Mary Douglas, « [l]a quête de la pureté s'accompagne toujours de refus. Par conséquent, lorsque la pureté n'est pas un symbole, mais au contraire quelque chose de vécu, elle est nécessairement pauvre et stérile.⁶⁴⁹ » Le refus de la nourriture, que nous avons associée à l'abject, à la saleté et au danger, se double dans *Le pavillon des enfants fous* de sa purgation et de son rejet physique par l'acte vomitif. Face à la nourriture, Valère ressent un écœurement que le vomissement assouvit. En se purgeant, elle restaure un ordre qu'avait perturbé l'intrusion de l'élément impur et « sale »

⁶⁴⁸ Annie Loïselle, *op. cit.*, p. 42-43.

⁶⁴⁹ Mary Douglas, *De la souillure, op. cit.*, p. 173.

(PEF-25-31-48-53) qu'est la nourriture⁶⁵⁰, mais aussi de « [l]a rancœur, [de] [l]a haine » (PEF-115) qu'elle éprouve.

Pour Douglas, le rejet corporel, le vomi ou l'excrément, signalent le rejet du « moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort⁶⁵¹ ». Par l'esquisse d'un corps qui rejette, Valère consolide ainsi un sentiment corporel affranchi de l'influence d'autrui. Dans le récit, l'équation est claire entre les parents, figures d'altérité, le dégoût et le rejet de la nourriture, comme le montre ce passage : « Je vous le dis, ils suintent par tous les pores et leur parfum se répand entêtant ; mielleux, aigre, du beurre rance. Je ne peux plus continuer, ça remonte trop haut dans la gorge. » (PEF-195) Les parents⁶⁵², qualifiés à l'aide du vocabulaire alimentaire et du registre du dégoût, sont ainsi projetés hors du corps⁶⁵³. En plus de participer à la destruction du corps, le rejet du vomi signale le mouvement par lequel Valère se donne naissance. Il symbolise la rupture d'un trop plein, le rejet physique d'une situation d'écœurement qui l'emplit de manière excessive et qui se produit dans une violence et un soulagement comparables à l'écriture⁶⁵⁴. Vomir et écrire

⁶⁵⁰ Douglas explique : « si l'impur est ce qui n'est pas à sa place, nous devons l'aborder par le biais de l'ordre. L'impur, le sale, c'est ce qui ne doit pas être inclus si l'on veut perpétuer tel ou tel ordre. » (*Ibid.*, p. 59).

⁶⁵¹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁵² Le chapitre 4 (PEF-57-77) est consacré aux parents et à la description du contexte familial de Valère.

⁶⁵³ Cette filiation des parents, de la nourriture et du vomir s'incarne dans la réaction de rejet de l'anorexique, ce que Kristeva explique : « De cet élément, signe de leur désir, "je" n'en veux pas, "je" ne veux rien savoir, "je" ne l'assimile pas, "je" l'expulse. Mais puisque cette nourriture n'est pas un "autre" pour "moi" qui ne suis que dans leur désir, je m'expulse, je me crache, je m'abjecte dans le même mouvement par lequel "je" prétends me poser. Ce détail, insignifiant peut-être mais qu'ils cherchent, chargent, apprécient, m'imposent, ce rien me retourne comme un gant, les tripes en l'air : ainsi ils voient, eux, que je suis en train de devenir un autre au prix de ma propre mort. Dans ce trajet où "je" deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi. Protestation muette du symptôme, violence fracassante d'une convulsion, inscrite certes en un système symbolique, mais dans lequel, sans vouloir ni pouvoir s'intégrer pour y répondre, ça réagit, ça abrégit. Ça abjecte. » (*op. cit.*, p. 10-11) Se référant aussi à l'ouvrage de Kristeva, Loiseleur cite ce passage pour formuler son interprétation de sa propre anorexie (*op. cit.*, p. 65).

⁶⁵⁴ Nous pouvons penser à la lumière des travaux de Kristeva que vomir et écrire sont deux gestes cathartiques qui, au-delà d'une purification, procèdent d'« une renaissance avec et contre l'abjection. » (*op. cit.*, p. 38-39)

représentent ainsi deux « rites [qui] sont créateurs d'expérience et [qui] permettent de la contrôler⁶⁵⁵ », toutefois de manière temporaire.

Le refus puis l'expulsion de nourriture matérialisent un attrait ultime pour le rien, qui signifie l'accomplissement de la dissolution matérielle du corps au profit de l'esprit. Le rien, revers de la nourriture, engendre un sentiment de vide préfigurant la mort, qui attire Valère. D'un côté, le rien fait figure de désir pour Valère, opposé à la nourriture ; de l'autre, le tout, que symbolise l'atteinte au rien, profile la pulsion de mort inscrite dans son anorexie. Dans *Le pavillon des enfants fous*, le rien signifie le pouvoir et le désir de Valère, opposés aux besoins physiques. Résonnant constamment dans le récit, il devient l'objet d'une revendication constante, dont voici un exemple :

ils [les membres du corps médical] ne le sauront jamais ce que je pense ! Jamais ! Non ! Ils ne risquent pas ! Cela ne sert à rien de m'énervier. Non, rien ne sert plus à rien ici. Et voilà, la phrase court, s'en va, revient, tu n'y peux rien, tu n'y peux rien, nin, nin, nin, nin, tu, n'y, peux, rien, rien, R,I,E,N !!! Tu resteras là-dedans jusqu'à ce que tu bouffes jusqu'à en vomir d'écoeurement (*PEF-72*).

Le corps « ne veut rien, [...] ne demande rien, sauf de mourir. » (*PEF-17*) Ainsi, l'omniprésence du rien, dans le récit, n'est pas sans rappeler l'interprétation que Lacan fait du trouble anorexique. Selon Lacan, l'état de frustration, qui débouche entre autres sur la privation, « n'est pensable que comme le refus de don, en tant que le don est symbole de l'amour.⁶⁵⁶ » De la frustration découle ainsi le refus du don de nourriture et l'état de privation alimentaire. Celle-ci dénote un paradoxe saisissant dans la mesure où si la malade d'anorexie se révolte sur un mode passif et défensif, si elle dit non au lieu de s'élancer vers ce qu'elle désire,

ce n'est pas au niveau de l'action et sous la forme du négativisme, que s'élabore la résistance à la toute-puissance dans la relation de dépendance, c'est au niveau de l'objet, qui nous est apparu sous le signe du rien. C'est au niveau de l'objet annulé en tant que symbolique, que

⁶⁵⁵ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁵⁶ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 181.

l'enfant met en échec sa dépendance, et précisément en ne se nourrissant de rien. C'est là qu'il renverse sa relation de dépendance, se faisant, par ce moyen, maître de la toute-puissance avide de le faire vivre, lui qui dépend d'elle. Dès lors, c'est elle qui dépend par son désir, c'est elle qui est à sa merci, à la merci des manifestations de son caprice, à la merci de sa toute-puissance à lui⁶⁵⁷.

L'interprétation que Lacan fait de l'anorexie associe la privation alimentaire non pas au fait de ne rien manger, mais de manger quelque chose, soit rien⁶⁵⁸. En écho à celui-ci, Valère aspire à un « énorme vide » (*PEF*-173) qui, à l'opposé de la nourriture et de l'influence d'autrui, corroborerait ses propres désirs. L'anorexie la plonge dans un « univers » (*PEF*-158) clos, décalé du réel illusoire des autres. Manger signifie réintégrer les rangs d'une société artificielle et trompeuse dont elle se dissocie. À l'extrémité de la voie individuelle que Valère suit, décalée du chemin suivi par tous, se trouve la mort, dont l'anticipation traverse le récit.

Dans *Le pavillon des enfants fous*, la mort est d'une part une finalité concrète et attendue. D'autre part, elle signifie non pas un arrêt de la vie, mais bien du corps. L'anorexie, détachée d'une motivation esthétique, y apparaît comme une forme de suicide, tel que le montre ce passage : « Je recommencerai mon suicide raté, je repenserai aux mêmes choses que celles qui ont envahi mes pensées le jour où j'ai décidé de me tuer en cessant de manger. » (*PEF*-169) Elle est un choix, une voie « organis[ée] » (*PEF*-180) par laquelle Valère atteindra une dimension de réalité supérieure. La privation alimentaire, forme de mort graduelle, la transforme en un être hyperconscient qui évolue dans « un temps mort pendant lequel on réfléchit à ses propres raisons en les imprégnant de lucidité et en les parant de faux compliments » (*PEF*-185). C'est donc une mort lente, laissant ses traces et refusant progressivement la vie, qui est recherchée. Par le suicide prolongé qu'est l'anorexie, Valère

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁵⁸ Ce « rien » dans la pensée de Lacan, Loiseleur l'identifie précisément comme la nourriture, soit « l'identité corporelle risquant la dissolution par la reconnaissance de besoins primitifs : elle est le symbole de la plénitude – plénitude associée à la fois à la satisfaction d'un besoin primaire, soit celui de se nourrir, et au retour des formes et des courbes propres au corps féminin -, alors que la malade ne se connaît qu'à travers le manque et le vide, qui deviennent la marque même de l'identité anorexique » (*Op. cit.*, p. 73).

éprouve en suivant l'altération et la dégradation de son corps son élan vers la mort. La représentation du corps dans *Le pavillon des enfants fous* sert donc avant tout l'auteur elle-même, dans la mesure où elle expose le glissement de la chair vers sa disparition. Ce glissement progressif du corps vers la mort, visant une élévation de l'esprit, engendre des descriptions corporelles dégagées de sa parenté à l'humanité. Pour Valère, le corps serait tolérable s'il parvenait à survivre « sans », dans un état d'autosuffisance, affranchi de ses besoins et s'il n'étouffait pas à ce point son esprit. Par la privation, elle éprouve une certaine euphorie la plaçant en état de sur-humanité et de supériorité. Elle se réjouit d'un corps décharné à l'opposé des normes, de l'humanité universelle et d'une vision du monde conformiste. La représentation déformée de son corps, distordue par rapport à un réel et à une norme⁶⁵⁹ dont elle a conscience, revêt l'apparence d'une jouissance. En fait foi cette contemplation de son visage reflété dans le miroir au moment de la douche :

Il est tout creusé, mais je l'aime bien comme ça, et puis il est maquillé, les grands cernes noirs remplacent le Rimmel, la pâleur la poudre, je préfère le maquillage de mimes et de clowns à celui des femmes de villes. Mes yeux sont légèrement enfoncés et les larmes les ont si bien allongés qu'ils ne sont plus qu'une ligne en haut du visage, tout fins, tout jolis. Mes cheveux noirs sont agressifs et leur couleur s'accorde à celle des lèvres, violettes (PEF-15).

Cette représentation que constitue le reflet dans le miroir, ce corps dont Valère admire la différence, choque car elle intègre la conscience de sa dégradation. La posture de refus de son corps engendre une description fonctionnant sur le même mode. Au lieu d'être telle chose, le corps n'est *pas* telle chose ou il n'est plus *que* telle chose. Inscrite dans une logique de la perte, sa description se place dans une logique du *ne pas* et du *ne plus*, des formes dérivées du refus et du rejet. Le corps de Valère, « qui n'en finit plus de s'allonger » (PEF-126), ne se résume qu'à « des os et un cadavre » (PEF-39).

⁶⁵⁹ Comme l'explique Bordo, la représentation que la femme se fait de son corps est marquée par la mésinterprétation et la distorsion, ce qui permet de mieux comprendre l'anorexie en regard du cadre socioculturel où elle émerge (*op. cit.*, p. 154).

La représentation de l'altération du corps le rapproche aussi de l'animal et de l'objet. Ainsi, la « voix s'éraille comme celle d'un animal pris au piège » (PEF-172), Valère devenant « un caniche sans pensées, comme une lavette empuantie par l[a] saleté » (PEF-207) d'autrui. Une comparaison significative est également établie entre son corps et la larve, synonyme de soumission et d'inaction (PEF-207), et la serpillière. Voyons un passage réunissant ces deux figures dans son autoperception :

Moi, je me déteste pour ce que j'ai fait, pour ce que je vais faire. La fille qui disait avec orgueil : "Ils ne m'auront pas", cette fille a disparu entre leurs murs de saleté, je suis perdue, ils en ont fabriqué une autre, larve, serpillière, une autre comme ils la voudraient... [...] Je me trouve laide lorsque je me regarde dans leur miroir. Je suis laide, lâche, mensongère, serpillière... (PEF-208)

La contemplation de son corps-dépouille, asséché, vide, ressemblant à l'objet et à l'animal, la fascine car elle signe ce que rejette autrui, ce qui se détache de son influence et de ce qu'il a conditionné pour elle. Or si la représentation que Valère se fait de son corps signale une dissociation des autres, l'écriture permet une affirmation de soi.

3.2.5. *S'écrire ou s'écrier ?*

Dans l'anorexie, qui matérialise par une douleur physique une souffrance intérieure⁶⁶⁰, le corps traduit un rapport au monde et à soi impossible à verbaliser pour la malade. Il fournit à cette dernière une surface d'inscription et de représentation « du manque intérieur, mal défini et mal compris parce que lié à des affects et à des émotions qui *ne sont pas de l'ordre de la raison*.⁶⁶¹ » Ce processus de somatisation du mal être se reflète sur la mise en discours du corps dans *Le pavillon des enfants fous* : la stylistique du récit expose

⁶⁶⁰ Rappelons-nous du partage que fait Le Breton entre douleur et souffrance (cf. p. 108-109).

⁶⁶¹ Annie Loisele, *op. cit.*, p. 73.

une violence et des traits thématiques (révolte, refus, souffrance) et formels (aspect agressant, signes typographiques, ponctuation) que nous pouvons associer au cri.

Revenons au premier retranchement qu'Isabelle Meuret distingue parmi les récits sur l'anorexie. Ce qu'elle perçoit comme un espace de « *désincarnation* et de *renonciation* » où la langue, opaque, est collée aux sensations du corps souffrant (*cf.* p. 197-198) s'énonce à travers la parole littéraire de Valère. Précisons que le cri découle d'une situation-limite interpellée par le récit

lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine [...] S'il continue néanmoins, il [le récit] change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures... À un stade ultérieur, l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir, ne se *narre* plus mais se *crie* ou se *décrit* avec une intensité stylistique maximale (langage de la violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie)⁶⁶².

Le cri, en tant qu'« "expressio[n]" de désir pur⁶⁶³ », matérialise le passage violent des tourments intérieurs de Valère à leur extériorisation afin de « libérer [s]on âme » (*PEF*-232). Sa venue à la parole prend l'aspect d'une expulsion de la douleur criant son besoin d'être entendue⁶⁶⁴, de percer le silence qui l'étouffait, Valère disant avoir « crié en silence pendant deux ans. En violence pendant trois semaines ; le temps de déverser toute [s]a haine sur les touches d'une machine à écrire. Les souvenirs mal enfouis vous torturent et s'enfuient par votre bouche juste lorsqu'ils ne le devraient pas. » (*PEF*-233) Mais si l'écriture colle à cette logique du cri, Valère s'enlise dans le silence lors de son hospitalisation et du présent de l'anorexie relatée dans le récit. Le silence constitue un pouvoir et un moyen de résistance à l'endroit d'autrui, auquel elle refuse tout accès à sa parole et dont elle déforme les propos. Dans cette mesure, l'écriture reproduit

⁶⁶² Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 165-166.

⁶⁶³ Alejandra Pizarnik, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁶⁴ Lacan explique : « Dès l'origine, le cri est fait pour qu'on en prenne acte, voire pour qu'on ait, au-delà, à en rendre compte à un autre. [...] Dès l'origine, l'enfant se nourrit de paroles autant que de pain, et il périt de mots. » (*op. cit.*, p. 188-189).

rétrospectivement ses réponses informulées et fait fonctionner le langage d'autrui à sens unique à la manière d'« un monologue » (PEF-43). Les points de suspension, qui établissent la communication avec le lecteur comme nous l'avons vu, matérialisent l'omniprésence du silence marquant aussi l'écriture, de même que l'état de stagnation de Valère. Refusant d'interrompre son récit, elle libère une voix qui, une fois éveillée, ne peut se taire, mais qui n'est pas affranchie du doute, de l'hésitation et de la peur liés à la recréation de l'expérience vécue⁶⁶⁵. Le corps, qu'il soit celui, physique, de l'auteur, ou celui, métaphorique, qu'elle esquisse dans le récit, prend donc forme dans un morcellement qui infiltre l'aspect phrastique.

Ce rôle significatif du silence et le refus de communiquer avec autrui de Valère font aussi état du rapport conflictuel entre sa parole et le discours médical. Si le récit d'anorexie se développe en étroite relation avec celui-ci, l'intègre et le nourrit, leur rapport relève d'une lutte. Rappelons qu'à partir de la première moitié du XIX^e siècle, le champ médico-légal commence à se pencher sur les créations, notamment littéraires, des déments⁶⁶⁶. Afin d'observer le progrès du traitement d'un malade ou de corroborer un diagnostic de trouble mental, le corps médical analyse l'écriture des aliénés, qui a le pouvoir de révéler la raison ou la « folie » de ces derniers. Cette écriture participe donc de manière paradoxale à la formation et à la déconstruction du savoir médical. Le récit du « fou » peut exposer limpiquement des traits de désordre mental, mais il peut aussi les masquer. L'écriture « modèle alors *le vrai visage d'une folie dont la parole claire est masque de raison.*⁶⁶⁷ »

⁶⁶⁵ En voici un autre exemple : « Pourtant, cette fenêtre... derrière, il y a peut-être la rue. Non, ils l'isolent le... pavillon des enfants fous. » (PEF-50)

⁶⁶⁶ Frédéric Gros, *Création et folie*, op. cit.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

Par l'écriture, Valère se réapproprie une expérience que l'univers médical s'est appropriée et a étouffée sous une masse d'interprétations et de formulations stéréotypées⁶⁶⁸. Elle se pose en réaction au jargon médical et aux diagnostics qui enferment l'anorexique ou le « fou » en une case précise. De cette manière, les mots « maladie » (*PEF-50*), « malade » (*PEF-32*), « fou » (*PEF-124*) et « folie » sont souvent placés dans *Le pavillon des enfants fous* entre guillemets, ce qui montre le côté hasardeux et infondé des catégories et des jugements de valeurs liés à l'univers médical. Valère expose ainsi les sentiments de dépossession et de désindividualisation qu'elle éprouvait lors de son hospitalisation. Elle tourne également en dérision les interprétations médicales et psychanalytiques et les idées communes sur l'anorexie. C'est à leur encontre et afin de redéfinir son identité en marge du diagnostic médical qu'elle se prête à l'écriture, comme le montre ce passage où elle fait référence aux docteurs :

Avec leur faux air sérieux, ils posent des questions stupides : "Ce n'est pas un chagrin d'amour, tu sais, t'en verras d'autres..." "Tu t'entends bien avec ta mère?" "Cela ne te gêne pas que ton père soit parti?" "Tu te trouvais trop grosse...?" "Tu aimerais mieux être un garçon?" Je ne pensais tout de même pas qu'ils pouvaient être aussi maladroits (*PEF-36-37*) !

En réduisant son contact avec autrui au silence, elle préserve son identité et consolide les bases d'un langage lui étant propre, développé dans le récit. De la même manière qu'elle lance son corps dans un processus de destruction, la construction de soi par l'écriture, « un outil lui servant à construire son identité⁶⁶⁹ », fait aussi état d'une détérioration du corps textuel. Et de la même manière que son apparence physique décharnée protège l'auteur dans ses rapports d'altérité, l'écriture développe des mécanismes signalant un refus de l'Autre et

⁶⁶⁸ Delvaux constate que « [d]epuis la fin du XIX^e siècle [...] les récits d'internement abondent qui relatent l'enfermement asilaire, la prise de médication, les traitements neurologiques et l'inefficacité des rencontres thérapeutiques. Ces récits autobiographiques déploient une série de tactiques au moyen desquelles les auteures s'approprient un espace, symboliquement ou effectivement situé hors des murs, afin de libérer leur discours et d'échapper à un enfermement causé par les stratégies épistémologiques des formulations de diagnostics et des descriptions médicales. » (*Femmes psychiatriquées, op. cit.*, p. 144).

⁶⁶⁹ Isabelle d'Amours, *op. cit.*, p. 28.

permettant la consolidation du moi. Il s'agit de parvenir à un « degré zéro⁶⁷⁰ » du langage à partir duquel s'élèvera la voix de Valère, qui doit toutefois « apprendre les mots, réapprendre à parler » (PEF-164).

Au-delà du silence en tant qu'absence de la voix, Valère décrit un silence, synonyme d'opacité et d'artificialité, qui plane au-dessus du langage commun gorgé d'automatismes, de stéréotypes et de clichés. Valère oppose à ce dernier une écriture incorporant le doute et marquée d'interruptions, de ruptures de sens, de refus d'explicitation et de mises en suspens. Elle prend ainsi à rebours les expressions communes dénuées de signification et emploie notamment les guillemets afin de les signaler et de s'en dissocier, comme nous le constatons dans cet extrait : « *Je veux tout dire, et je m'aperçois que je ne pourrai jamais être vraiment objective, bien que je reconnaisse ce que ce sont "eux" qui m'ont "sauvée" d'une mort certaine.* » (PEF-84) À l'instar de ce passage, les signes typographiques traduisent un enfermement de la parole de Valère, absorbée par le discours de l'Autre. Les nombreux points d'exclamation, les phrases courtes, brutales et accumulatrices, de même que les majuscules, expriment cette même idée⁶⁷¹. Tributaire du refus que porte le corps, le récit prend ainsi l'aspect, par la stylistique et la typographie employées, d'une forteresse difficile à pénétrer⁶⁷².

Le cri, cette cassure du cloisonnement de la parole de Valère, se projette également dans le rôle important de la sonorité dans *Le pavillon des enfants fous*. Les consonances du langage commun déformées - « C'est parce que ton papa et ta maman ne s'entendaient pas ? – Gna, gnan, gnan, gnan ? – Gna, gna, gna, gna, gna, gna ? » (PEF-51) – s'accordent avec le

⁶⁷⁰ Dans *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil, 1953), Barthes soutient la possibilité de contourner les catégories du code linguistique et de parvenir à une expression qui serait neutre.

⁶⁷¹ Ces traits s'incarnent ici : « Ils s'en foutent pas mal de ma santé morale, de la physique aussi d'ailleurs, ils n'exigent que des kilos ! L'écœurement, la merde, quoi ! MERDE, merde, merde. » (PEF-132)

⁶⁷² Isabelle d'Amours, *op. cit.*, p. 48.

registre injurieux, fort présent. Outils de pouvoir, les injures s'avèrent soit anticipées dans la bouche d'autrui, proférées en sa direction ou autodirigées. Que ce soit par l'emploi typographique, l'intégration éclatée d'injures et de sonorités agressantes, une stylistique répétitive et cyclique⁶⁷³, une multiplication et une confusion des emplois pronominaux, la parole littéraire de Valère, comme son corps, exprime une fragmentation de l'être et un sentiment de désorientation⁶⁷⁴. Elle traduit un sentiment d'enfermement corporel dont l'auteur ne parvient pas à s'affranchir par l'écriture. L'effort de contre-sérialité langagière à l'œuvre dans *Le pavillon des enfants fous*, dont nous venons de décrire les traits, procède ainsi à un déconditionnement langagier – l'impératif pour Valère de réapprendre à parler - puis à l'élaboration d'un code par lequel elle poursuit sa quête identitaire. Par ce langage propre et les éléments discursifs de son récit, elle se réapproprie sa « folie », c'est-à-dire un mode alternatif de pensée. De cette manière, « [l]es différentes stratégies discursives (métaphorisation, ponctuation, imprécation, insulte, etc.) mises en place par l'auteure, ne sont pas des incohérences, mais représentent plutôt un moyen d'accomplir son anorexie afin de laisser éclore sa véritable identité. » Or si pour d'Amours « l'exposition de l'identité signifie une ouverture, un accès direct à sa personne⁶⁷⁵ », ceux-ci demeurent illusoire.

En effet, nous avons vu que la représentation du corps chez Valère signale un effort de contournement menant à la dissolution de cette instance dans le récit. Le corps, lorsqu'il est décrit, s'enlise dans une vision stéréotypée et est dépeint à l'aide de clichés. Revenons à

⁶⁷³ Comme le précise l'éditeur de Valère, les répétitions (« con », « sale », « Ils ne m'auront pas », « trop ») ont d'ailleurs été volontairement préservées dans le récit (*PEF-8*).

⁶⁷⁴ À titre d'exemple, les paroles d'autrui sont entrelacées avec son discours, qui s'étirole en une multiplicité de voix que nous voyons ici se développer : « Je m'en voulais terriblement d'agir comme je le faisais, je me traitais moi-même de tous les noms possibles et imaginables lorsque le plateau arrivait et qu'une voix disait en moi : "Tu ne le mangeras pas !" Mais celle-ci était plus forte que l'autre qui me répétait : "Tu ne veux donc pas sortir, tu te plais bien ici, ah ! t'es chouette, tu vas passer ta vie entière chez les fous, tout ça parce que tu ne veux pas manger, et puis tu vas vite devenir réellement folle...!" Je finissais par n'en écouter qu'une seule, la plus puissante, pour échapper à ce dilemme insupportable. » (*PEF-96*)

⁶⁷⁵ Isabelle d'Amours, *op. cit.*, p. 51.

cette scène où Valère regarde dans le miroir son visage, « tout creusé, [...] [L]es yeux sont légèrement enfoncés et les larmes les ont si bien allongés qu'ils ne sont plus qu'une ligne en haut du visage, tout fins, tout jolis. [L]es cheveux noirs sont agressifs et leur couleur s'accorde à celle des lèvres, violettes. » (*PEF-15*) L'emploi adjectival soutient le caractère stéréotypé de la description du corps féminin (sa finesse, son aspect joli) et souffrant (la forme creusée, enfoncée, agressive). La description physique s'appuie sur des traits fonctionnant à la manière de clichés, moyen par lequel est illustré le poids du stéréotype sur l'autoperception corporelle de Valère. Or, l'écriture échoue encore à la réconcilier à l'endroit de ce corps en crise, dans la mesure où le récit ne parvient à se défaire de la copie. Si « la répétition s'oppose à la réminiscence. Elle est toujours comme telle impossible à assouvir⁶⁷⁶ », il faudrait pour Valère atteindre un corps authentique, possible à dire par elle-même, ce dont le récit en italique en filigrane du récit souligne constamment l'impossibilité.

Agent du mouvement de révolte et de refus de Valère, son corps agit sur le mode de la passivité : il refuse ce qu'on lui offre, peine à s'avancer vers ce qu'il désire et cherche à abolir toute forme de pulsion. La posture de ce dernier traduit cette passivité et se reflète en un système de représentation contournant la mise en discours du corps. Recroquevillé, caché dans un coin de la pièce, en retrait, immobile, il affiche une fermeture dans les modalités même de sa représentation, que nous observerons désormais dans le roman *Les murs* d'Olivia Tapiero.

⁶⁷⁶ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 16.

3.3. Corps fermé et morcellement de la représentation. Les murs d'Olivia Tapiero

L'image sociale du corps le fait aujourd'hui apparaître en termes de frontières. Il consiste en un espace cerclé de bornes qui délimitent un objet – on *a* un corps au lieu d'en être un – et un sujet, dont une somme de prescriptions liées à la mise, la sexualité et l'alimentation circonscrivent le champ d'action. Le corps féminin, tout particulièrement, forme une cartographie délimitée par la diète, la mise, la forme, la coiffure, etc. De ce fait, il incarne avec force un « lieu fermé, c'est-à-dire un lieu frappé d'interdits.⁶⁷⁷ » Les résonances de cette fermeture sont multiples : le corps agit « comme support de l'individu, frontière de son rapport au monde », mais aussi comme une instance « dissocié[e] de l'homme à qui il confère sa présence, et cela à travers le modèle privilégié de la machine⁶⁷⁸ ». Déterminant l'autoperception de l'Homme, cette conception du corps modélise également ses rapports d'altérité. Tout en établissant un blocage face à l'altérité (humaine, culturelle, spirituelle, sociale) et une consolidation du sentiment de soi, il *marque* la différence par rapport à autrui⁶⁷⁹. De plus, il s'avère un objet de méfiance : ce n'est pas seulement le corps de l'Autre qui présente une menace et un danger, mais également celui même du sujet. Pris dans le labyrinthe d'un réseau dont il connaît, grâce à un système d'imagerie basé sur la transparence⁶⁸⁰, les moindres recoins, l'Homme éprouve aujourd'hui son corps comme un obstacle et un lieu d'emprisonnement.

Certaines expériences, dont les conduites à risques, traduisent une remise en question de cette fermeture du corps et envisagent ce dernier comme une instance dont il faut dépasser

⁶⁷⁷ Julie Delorme (dir.), « Le langage stéréotypé du corps dans *Folle* de Nelly Arcan », *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, sous la direction de Daniel Castillo Durante et Claudia Labrosse, Ottawa, L'interligne, 2009, p. 23.

⁶⁷⁸ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 28.

⁶⁷⁹ *Ibid.* p. 28.

⁶⁸⁰ Philippe Comar, *Les images du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1993, p. 86.

les limites⁶⁸¹. Une tendance au dépassement de soi s'affirme ainsi dans nos sociétés occidentales contemporaines, mais sans que le corps

n'introdui[se] [...] à une communion avec l'autre qu'il soit humain ou divin; en tant que réalisation d'un possible en soi, il est médiation narcissique à soi-même. Malgré la prétention à une revalorisation du corps, la vision moderne de celui-ci se répète : sa domination implique la négation de son ouverture, de sa capacité relationnelle à l'autre que soi⁶⁸².

Ce jeu complexe entre le corps fermé, la recherche du dépassement des limites et l'ouverture refusée à l'Autre, se manifeste dans l'anorexie. Le corps étant aux prises avec cette maladie, qui se détruit lui-même en refusant la nourriture afin d'atteindre un absolu, fonctionne en vase clos. Au gré de l'autodestruction de l'anorexique, les forces de cette dernière s'amenuisent et sa quête se heurte à des murs : ceux du corps, de la vie, du rapport à autrui et du langage. Ce sont ces murs que nous analyserons dans le premier roman de l'écrivaine québécoise Olivia Tapiero (1990 -), intitulé *Les murs*⁶⁸³, par une observation des caractéristiques de la figure du corps qui y est exposée. Nous verrons que le sentiment de déroute de la narratrice anorexique « dont l'identité est morcelée⁶⁸⁴ » lors d'une « impasse⁶⁸⁵ » dans son existence, se reflète précisément sur le plan de la représentation du corps. *Les murs* illustre une distanciation à l'endroit du « corps écrit » et une avancée vers ce qu'Isabelle Meuret nomme « l'écrit du corps » (cf. p. 197-198), par le biais de la division et du morcellement de cette instance en des sphères distinctes.

Les murs relate l'internement psychiatrique d'une jeune femme suicidaire imposant à son corps diverses violences : forte consommation de drogue⁶⁸⁶, privation alimentaire et

⁶⁸¹ Robert Jacques, « Le corps dans la modernité : de la méfiance et du surpassement », *Théologiques*, vol. 5, n° 2, 1997.

⁶⁸² Robert Jacques, *loc. cit.*, p. 40.

⁶⁸³ Lorsqu'il paraît en 2009, l'excellence de l'œuvre *Les murs* est saluée par l'octroi du prestigieux prix Robert-Cliche. Le second roman de Tapiero, *Espaces* (Montréal, XYZ, coll. « Romanichels »), paraît en 2012.

⁶⁸⁴ Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸⁶ Comme la consommation de drogue de la narratrice précède son hospitalisation et qu'elle n'est pas relatée dans le roman, elle ne figurera pas dans notre analyse.

automutilation⁶⁸⁷. Le roman débute au moment où elle se réveille à l'hôpital à la suite d'une tentative de suicide par ingestion de pilules faite cinq jours plus tôt. Ayant déjà séjourné dans cet établissement l'année précédente en raison de ses troubles alimentaires, elle y restera un moment avant que Docteur G., sa thérapeute, décide de son transfert dans une autre institution pour une cure plus longue. Elle y rencontrera Anna, une psychologue qui la guidera vers une sorte de réconciliation intérieure et de guérison. Les étapes de son traitement (reprise de l'alimentation, thérapies, séjour à la maison, récurrences) constituent la trame narrative de *Les murs*. Alors que Marie Perrin associe l'anorexie à un mouvement de transcendance⁶⁸⁸, dans la mesure où la malade vise un dépassement des limites du corps et une élévation de l'esprit, Tapiéro expose une expérience corporelle de l'ordre de l'immanence par le blocage de la narratrice⁶⁸⁹ entre les murs irréductibles de son corps, tiraillé entre intérieur et extérieur et entre vie et mort.

Dans *Les murs*, la position de fermeture du corps expose trois principales stratégies de représentation : la division de cette instance en des sphères intérieure et extérieure ; la répétition de son caractère illusoire par le phénomène représentatif ; un décentrement de la représentation du corps aux prises avec l'anorexie. Voyons d'abord comment s'est mis en place le phénomène de la fermeture du corps actuel et de quelle manière il se reflète dans l'anorexie.

⁶⁸⁷ Le terme « automutilation », utilisé par Tapiéro (*M-104*), renvoie à une « [m]utilation, blessure (scarification, coupure, brûlure...) qu'on s'inflige à soi-même. » (*Le Robert 2015*, p. 186).

⁶⁸⁸ Marie Perrin, *Renée Vivien, le corps exsangue, op. cit.*, p. 9.

⁶⁸⁹ Cette posture du blocage du personnage principal se retrouve également *Espaces*. Le roman relate la quête de Lola qui, à la suite du suicide de sa colocataire, sombre dans une errance psychologique au cours de laquelle elle traverse divers espaces, cherchant à les habiter et à colmater un mal intérieur. Les narratrices de *Les murs* et *Espaces* partagent donc un même rapport au monde, au corps et à l'espace qui se caractérise par le flottement, le vertige et l'errance.

3.3.1. Du corps ouvert au corps fermé

Depuis les premières dissections de Vésale au XVI^e siècle, l'apparition de l'individualisme moderne et de la philosophie mécaniste et l'avènement du monopole contemporain de la médecine moderne, le corps, objet d'une double rupture entre Homme et corps et entre Homme et esprit, indique une déconnexion par rapport à la communauté, au cosmos, à autrui et à lui-même. À bien des égards et notamment en ce qui concerne cette rupture de l'individu face à ces formes d'altérité collectives, l'image sociale contemporaine du corps se distingue de la chair grotesque présente dans l'œuvre littéraire de François Rabelais. Revenons aux principaux traits de celle-ci tels que les définit Bakhtine⁶⁹⁰.

Le corps grotesque rabelaisien, relatif au carnavalesque, se caractérise par son ouverture à l'altérité, la portée collective de celle-ci et sa forte connotation positive. Toutes ses ouvertures sur l'extérieur pointent vers une absorption du monde et une connexion singulière et symbiotique avec lui. Le bas matériel et corporel (tripes, ventre, parties génitales), perçu favorablement (association à la fécondité, la régénérescence, l'abondance et la renaissance), s'allie à sa nature interactionnelle avec le cosmos, la communauté et lui-même⁶⁹¹. Inachevé, en continuelle transformation, en position d'ouverture et de bivalence, le corps grotesque rabelaisien s'élance vers son état futur, c'est-à-dire qu'il est ouvert à la transformation naturelle et à l'issue de son destin biologique. Sa mort, vue comme joyeuse,

⁶⁹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit. Le Breton établit également le rapport entre ces deux visions du corps dans *Anthropologie du corps et modernité* (op. cit., p. 30-33).

⁶⁹¹ Bakhtine définit ainsi le bas matériel et corporel : « *Le principe matériel et corporel (présenté sous son aspect de fête) est perçu comme universel, propre à l'ensemble du peuple, et c'est en tant que tel qu'il s'oppose à toute coupure des racines matérielles et corporelles du monde, à tout isolement et confinement en soi-même, à tout caractère idéal abstrait, à toutes prétentions à une signification détachée et indépendante de la terre et du corps.* » (*Ibid.*, p. 28).

ambivalente et comique puisqu'entraînant la renaissance, la rénovation et l'alternance, de même que ses rejets physiques, sont en outre perçus positivement⁶⁹².

Passeur de la connexion de l'Homme avec le monde, le corps grotesque, à la manière d'un filtre par lequel ce dernier appréhende ce qui l'entoure, s'insère dans une relation symbiotique avec l'univers, la nature et son devenir⁶⁹³. Le rapport sujet-monde engendre une connexion intérieure du corps : il conçoit sa propre évolution biologique comme tributaire d'un devenir universel détaché d'une perspective individuelle et dramatique. Les stades du devenir physique (grossesse, accouchement, vieillesse) constituent même les paradigmes des images du corps grotesque⁶⁹⁴. La vision du monde se répercute ainsi dans l'autoperception du sujet. Notons enfin que les nombreux banquets présents chez Rabelais montrent que le boire et le manger poussent à son paroxysme la connexion du corps aux autres et au monde. Ils sont des manifestations d'actes collectifs et universels au cours desquels le corps prend toute sa signification⁶⁹⁵.

Le corps propre au canon de la décence classique qui apparaît au XVII^e siècle s'oppose significativement à la chair grotesque. Il esquisse les balises d'une nouvelle corporéité achevée, contenue, détachée de toute évolution physique, du monde, des Autres et du cosmos. Ces repères établis à l'ère classique déterminent encore aujourd'hui pour l'Homme moderne ce qu'est son corps : « le visage de ce qu'il est.⁶⁹⁶ » Le corps, dont le dévoilement par l'image est de nos jours puissamment contrôlé et modifié à coups de retouches informatiques, reflète une intériorité coupée d'autrui, de son devenir et du monde.

⁶⁹² Tous ces traits sont exposés dans l'ouvrage de Bakhtine précédemment cité, principalement dans les chapitres IV (« Le banquet chez Rabelais »), V (« L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources ») et VI (« Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais »).

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 334.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 301.

⁶⁹⁶ David Le Breton, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003, p. 24.

Réduit à son rôle mimétique, étant avant tout le miroir de l'identité, fermé à l'Autre et déconnecté d'un monde aux balises mouvantes, il éprouve ses transformations et son évolution non pas comme relevant du naturel, non pas comme s'insérant dans le grand cycle de la vie, mais comme un élan vers sa finalité.

Le corps anorexique dépeint dans le texte littéraire, auquel nous avons relié une posture de refus à l'endroit de l'Autre et de sa propre matérialité dans notre lecture de *Le pavillon des enfants fous*, cristallise cette fermeture emblématique de l'image sociale actuelle. À la chair grotesque qui se déborde, s'imbrique dans le monde qui l'entoure et avance dans son destin biologique de manière joyeuse, l'anorexique oppose un corps marqué par un désir de stagnation, se fermant au contact de l'Autre dans la mesure où ils forment des mondes inconciliables. L'acte nourricier, soumis à la mesure et à la décence, principalement quand il concerne les femmes⁶⁹⁷, constitue une menace pour celle qui, en s'affamant, cherche à détruire son corps. En le creusant à l'extrême, en cherchant à faire coïncider les os et la peau, l'anorexique souhaite à la fois à se rapprocher de ce dernier, qui se ferme à elle, à se l'approprier et à l'anéantir. Si ce sont les yeux qui représentent de manière métonymique l'image contemporaine du corps, symbolisant la distance entre le sujet et le monde⁶⁹⁸ et remplaçant la bouche et le nez du corps grotesque qui incarnaient son ouverture à l'endroit de l'Autre, chez Tapiero, la peau traduit la posture de fermeture du corps de la narratrice.

⁶⁹⁷ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁹⁸ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité, op. cit.*, p. 42.

3.3.2. La peau comme surface de communication ambiguë

Dès le début de *Les murs*, l'anorexie est reliée au désir de mort et au projet suicidaire de la narratrice. L'ingestion d'aliments, fort limitée mais moins drastique que chez Valère, n'est permise et programmée que dans l'optique de la purge. Dans le vomir, le corps intègre une mécanique devenue rituelle – « manger, se pencher, vomir, se relever » (M-14) –, répétée plusieurs fois par jour (M-25). La nourriture s'avère nécessaire à la narratrice, qui souhaite en vomissant atteindre un vide ultime. Elle distingue en outre son anorexie d'un désir de correspondre aux normes ambiantes. Au lieu du « chiffre de l'esthétique », c'est bien « celui de la mort » (M-15) qu'elle dit rechercher.

En le privant de nourriture, la narratrice soumet son corps au manque. Tout son intérieur devient désuet, l'estomac et les intestins paraissant « rouillés » (M-26). En s'automutilant, c'est à l'extérieur de son corps qu'elle s'attaque. Le trouble anorexique se conjugue étroitement avec le phénomène de l'automutilation, en ce qui a trait au rapport au corps qui le sous-tend (mal être, mise à l'épreuve) et aux caractéristiques de sa pratique (contexte intime, développement de rituels personnels, motif d'autodestruction)⁶⁹⁹. Dans *Les murs*, ces troubles signalent le déplacement d'une douleur psychique⁷⁰⁰ et le retournement d'une violence contre soi portée directement sur le corps, la narratrice s'affamant, se purgeant à répétitions et s'ouvrant la chair de cinq à six fois par jour avec ses ongles et des lames de rasoir (M-44). La peau, qui possède « une fonction de contenance, c'est-à-dire d'amortissement des tensions venant du dehors comme du dedans⁷⁰¹ », représente une surface

⁶⁹⁹ Notons « qu'environ la moitié des femmes qui attentent régulièrement à leur corps sont aussi touchées par l'anorexie et la boulimie. » (David Le Breton, *La peau et la trace*, op. cit., p. 48).

⁷⁰⁰ Jean Wilkins, op. cit., p. 106.

⁷⁰¹ David Le Breton, *La peau et la trace*, op. cit., p. 25.

lui permettant de bloquer toute sensation et de la « sépare[r] de l'extérieur » (M-56). L'épiderme, celui qu'assèche ou creuse le comportement anorexique ou celui blessé par les automutilations, assure donc le contrôle de la « souffrance envahissante⁷⁰² » de la narratrice par la fermeture de son corps.

Point de jonction entre l'extérieur et l'intérieur, la peau agit à titre d'agent de communication sociale. Les phénomènes du tatouage et du *piercing* montrent comment son marquage signe la résistance à la douleur de celui qui les pratique. Outil d'individualisation, la peau permet en outre d'appréhender et de catégoriser autrui :

La peau enclot le corps, les limites de soi, elle établit la frontière entre le dedans et le dehors de manière vivante, poreuse, car elle est aussi ouverture au monde, mémoire vive. Elle enveloppe et incarne la personne en la distinguant des autres. Sa texture, sa couleur, son teint, ses cicatrices, ses particularités (grains de beauté, etc.) dessinent un paysage unique. Elle conserve, à la manière d'archives, les traces de l'histoire individuelle comme un palimpseste dont seul l'individu détient la clé⁷⁰³.

Comme l'écriture qui envahit la page blanche, la peau se transforme en un espace de métaphorisation, de « libération du sacré à usage personnel⁷⁰⁴ », d'inscription identitaire et d'élaboration d'un langage propre. En matérialisant l'impossibilité de verbaliser de la narratrice, la peau communique sa souffrance, comme l'expose cet extrait :

Sur la cuisse gauche, une grosse cicatrice que je me suis faite il y a six ans avec une paire de ciseaux. La première marque, le prologue d'une longue histoire qui continue sur mes mollets, sur mes chevilles, sur l'intérieur de ma cuisse droite, sur mes hanches, mon ventre, mes seins, mes mains, mes poignets, mes bras, mes épaules, ma nuque, partout de la douleur, partout la destruction répandue sur moi comme une épidémie incontrôlable, délicieuse (M-79).

La peau, cette surface « fermant » le corps, lui rappelle des « moment[s] de rage ou de peine [...] gravé[s] » (M-9) dans son histoire personnelle. Comme si elle enregistrerait sa sensibilité, elle absorbe son intériorité et, d'une certaine manière, trahit ses tourments.

⁷⁰² Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁰³ David Le Breton, *La peau et la trace*, *op. cit.*, p. 24-25.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 67-68.

Forme de violence à l'endroit de l'épiderme, cet organe qui est l'objet de constantes prescriptions (protection solaire, prévention des rides, hydratation), la traversée de la peau a une fonction de rassurance pour la narratrice qui s'automutile, car elle prouve alors la distinction des sphères intérieures et extérieures de son corps⁷⁰⁵. Par le fait même, son contrôle physique et existentiel s'affirme. Quand la blessure passe de son ressenti à son transfert matérialisé par la marque épidermique, elle engendre l'apaisement temporaire de la souffrance. Si le franchissement de la peau, comme le rejet, renvoie socialement à la violence et au tabou⁷⁰⁶, pour la narratrice, il ne perd pas son caractère de désordre. Il consiste en un désir d'engourdir le mal être et d'habiter un corps inhabitable, impossible à incarner et qui se ferme continuellement à elle, ce qu'elle formule en ces termes :

La faim, les drogues, les cicatrices, c'était pour me laisser une chance, je pensais que ça serait assez, je pensais qu'il était dans la graisse et qu'il partirait avec elle, il était encore en moi, dans mon centre, dans mes os, j'ai essayé de le faire couler en tailladant ma peau, il n'était pas dans le sang non plus. J'ai voulu le faire mourir avec moi, mais même dans le frôlement glacial de la mort, il brûlait (*M-58*).

Le corps, irréductible et vivant malgré toutes ces violences que la narratrice lui impose, ne peut être toléré que dans la perspective du suicide. Plutôt, il ne peut être vécu que sur le mode de la mort toujours possible, un possible que préfigurent⁷⁰⁷ et réactivent constamment les blessures, l'anorexie et la purge. Or ce qui mobilise la trame narrative de *Les murs*, ce sont des manifestations paradoxales d'une vie face à laquelle la narratrice ne ressent qu'ambivalence.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ À travers les symptômes liés à l'anorexie, l'épuisement, les étourdissements et la faim extrême par exemple, la narratrice vit par procuration la mort qu'elle cherche, comme nous le constatons ici : « Je sens mon cœur qui s'agite et qui envoie un poison cuisant, une douleur qui me ronge les membres, je me noie à l'intérieur de moi-même, mes yeux sont tirés vers le plancher, mon souffle est court, je suffoque, je vais mourir » (*M-13*).

3.3.3. Les phases de liminalité et de blocage

Le caractère itératif et quasi-sacré de l'automutilation et de l'anorexie, aux yeux de la narratrice de *Les murs*, mène à voir ces types de violences comme des formes rituelles⁷⁰⁸ fonctionnant à la manière de rites de passage. Rappelons que le rite de passage, qui survient à un moment charnière dans l'existence d'un individu, souvent l'adolescence⁷⁰⁹, consiste en une succession d'étapes liées à sa transformation sociale et personnelle et composée d'épreuves, de cérémonies ou d'expériences. À son issue, l'individu change de statut, passe d'un état à un autre, rejoint sa communauté et se voit préparé personnellement à la perspective de sa condition mortelle⁷¹⁰. Le rite de passage possède donc une dimension collective (le rapport au groupe) et individuelle (la vision de la mort du sujet).

Comme le montrent les mutations contemporaines des rites funéraires (cf. p. 49-50), nous assistons aujourd'hui à un effritement et à un effacement des rites de passage dans leur signification première⁷¹¹. Certaines conduites à risque et expériences corporelles extrêmes, au sein desquelles s'inscrivent l'anorexie et l'automutilation, servent ainsi à pallier cette perte de sens du rite qui liait jadis le développement personnel d'un individu à sa communauté et à

⁷⁰⁸ L'épithète « rituel » renvoie ici au rite et non au rituel en soi. Pascal Lardellier explique qu'« on pourrait donc définir le rite comme un ensemble de conduites individuelles ou collectives codifiées, ayant toujours un support corporel, une forte valeur symbolique pour ses acteurs et ses témoins, et fondé sur une adhésion mentale » (Pascal Lardellier, « Qu'est-ce qu'un rite ? Rites, Occident et modernité » [en ligne], page consultée le 22 février 2015, http://kavic.or.kr/ezboard/system/db/review011/upload/4/1214923912/11_04.pdf. Cité par Julie Couture (*Le rituel chez Gérard de Nerval*, mémoire de maîtrise, département d'études françaises, Université Concordia, 2012, p. 5). Dans sa recherche, Couture applique à l'œuvre de Nerval le concept de personnage liminaire défini par Marie Scarpa et celui du rite de passage d'Arnold Van Gennep tandis qu'elle analyse diverses formes rituelles ratées, dont le mariage.

⁷⁰⁹ De manière générale, l'anorexie survient à l'adolescence et se termine à l'entrée dans l'âge adulte (Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 117).

⁷¹⁰ Voir Arnold Van Gennep, *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, Nourry, 1909.

⁷¹¹ Dans son analyse des rites de passage contemporains, Martine Roberge constate la diversité de ces derniers par rapport à l'homogénéisation qui caractérisait les rites de passage des sociétés traditionnelles. De nos jours, tant le moment auquel survient le rite dans la vie de l'individu que la teneur du passage qu'il signale ont changé : « Nous assistons ici à une sorte de déplacement de la notion de passage : de transition d'un état à un autre, celui-ci devient "événement", "temps fort" inscrit dans une sorte de continuité linéaire. » (*Rites de passage au XXI^e siècle : entre nouveaux rites et rites recyclés*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 5-6).

son devenir personnel. Puisque l'individu ne traverse plus ces moments transformationnels encadré par sa communauté, il les projette sur lui-même et sur son corps dans ces formes dégradées de rite de passage. La transition et le passage contenus dans ces rites intimes présentent une ambiguïté : tout en étant associés à une transformation de l'individu, ils signalent son blocage, c'est-à-dire son incapacité à poursuivre son évolution et son état de stagnation, d'ambivalence et de désorientation. Dans cette perspective, l'anorexie et les automutilations sont des moyens de passage forcés auxquels se prête un individu lors d'un moment de crise intérieure et de quête de sens. Or, ces formes rituelles contemporaines n'accomplissent pas l'évolution et l'atteinte au sens visées par celui qui les pratique. Comme l'explique Bernard Vialettes, par exemple, « [l']anorexie s'apparente [...] à un rite de passage au cours duquel le sujet échoue en s'enlisant dans la répétition et en n'accédant pas à la transformation qui mène à la maturité⁷¹² ». Le refus de l'altération de soi se répercute ainsi en une répétition destructrice.

L'ethnologue Arnold Van Gennep divise le rite de passage en des phases préliminaire, liminaire et postliminaire. Celles-ci correspondent à la séparation, la marge et l'agrégation⁷¹³. Lors de la première phase, l'individu se sépare de son groupe et éprouve une cassure identitaire⁷¹⁴. Dans la phase liminaire, aussi nommée phase de marge, celle de l'expérimentation du rite, il éprouve une transformation et devient *autre* par rapport à ce qu'il était et par rapport aux membres de sa communauté⁷¹⁵. Il s'agit d'un entre-deux à valeur initiatique fortement marqué d'ambivalence, où se construit une nouvelle identité de

⁷¹² Bernard Vialettes, cité par Isabelle Meuret, *L'anorexie créatrice*, op. cit., p. 19.

⁷¹³ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, op. cit., p. 14.

⁷¹⁴ Julie Couture, op. cit., p. 7.

⁷¹⁵ Marie Scarpa (dir.), « Le personnage liminaire », *L'ethnocritique de la littérature*, sous la direction de Véronique Cnockaert et Jean-Marie Privat, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 180.

l'individu, qui « flotte entre deux mondes⁷¹⁶ ». À l'issue de cette phase liminaire, il accède au stade de l'agrégation, soit l'accomplissement de sa socialisation et le retour à sa communauté. Ce déroulement du rite de passage, phase transitoire et transformationnelle, n'aboutit toutefois pas toujours à une réussite. Au sujet de la phase de liminarité décrite par Van Gennep, Marie Scarpa, dont les travaux s'inscrivent dans le champ ethnocritique⁷¹⁷, précise que certains personnages littéraires « ne la traversaient pas du tout, ne "passaient" pas ». Scarpa range ainsi « ces figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, "inachevées" » sous « l'étiquette de "personnage liminaire".⁷¹⁸ » Ce dernier, un actant forcément non-initié selon Scarpa, procèdera alors à diverses tentatives afin de résoudre ces étapes rituelles manquées. Bloqué, ne pouvant traverser et accomplir sa phase transitionnelle, il se caractérise par des traits ambigus. Son identité est empreinte de tiraillements, car « il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états.⁷¹⁹ » Hybride, fuyant, le personnage liminaire ne peut rejoindre la communauté des Hommes et s'enferme dans un rituel constamment réitéré. De plus, sa quête identitaire, sorte de labyrinthe dont il ne peut sortir,

se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fonde la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc. Ces catégories paradigmatiques fondamentales peuvent se recouper partiellement et produire d'autres

⁷¹⁶ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 24.

⁷¹⁷ Approche née au début des années 1990, l'ethnocritique « articule une poétique de la littérature et une ethnologie du symbolique. Elle s'inscrit plus généralement dans un vaste mouvement historique et épistémologique de relecture des biens symboliques : histoire du quotidien et micro-histoire, sociologie des pratiques culturelles et ethnologie de l'Europe, génétique des textes et dynamique des genres, polyphonie langagière et dialogisme culturel, etc. » (Site de l'ethnocritique et du groupe de recherche à l'Université de Lorraine et à l'Université du Québec à Montréal [en ligne], page consultée le 23 février 2015, http://www.ethnocritique.com/crbst_12.html).

⁷¹⁸ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *loc. cit.*

⁷¹⁹ *Ibid.*

relations de symétrie et de dissymétrie (visible/invisible, raison/folie, enfance/état adulte, étranger/autochtone, etc.)⁷²⁰.

Ce métissage des catégories, cette position dans un entre-deux et cette expérience des limites du personnage liminaire correspondent à la quête de la narratrice de *Les murs*. Précisons que le blocage de cette dernière tient d'abord au fait que l'anorexie forme une identité temporaire⁷²¹ l'empêchant ainsi de mener à bien et à terme sa quête personnelle. Pour la narratrice, « [t]out est dans les limites, toujours. Les limites, c'est la possibilité d'arriver au bout » (M-107) et celle, aussi, de sortir de cette sorte de paralysie entre la vie et la mort. Ressentant depuis toujours en elle un désir de mort (M-16), elle éprouve un blocage à l'endroit de la vie, qui a mené à la tentative de suicide précédant le début de la trame narrative⁷²². Se situant à la suite de cette tentative au seuil de la vie, mais encore profondément habitée par la mort, le désir de celle-ci étant sa seule certitude, la narratrice-personnage liminaire, « une moitié morte et l'autre prisonnière » (M-65), évolue dans un entre-deux ambivalent. Alors qu'elle a « la vie et la mort entre les deux oreilles » (M-151), son corps porte les traces d'une hybridité visible à travers sa maigreur, son androgynie, son dépouillement et son aspect cadavérique.

La narratrice se réjouit de son corps aux traits grotesques⁷²³ et étranges, décrits avec ironie et humour noir. Elle se dédouble par moments, l'observant et riant de son décharnement et de sa transformation en une chose bizarre. Usant de l'accumulation (« une chose rasée, androgyne, maigre » (M-140)), de l'image ironique (« un spectre qui flotte » (M-47)) ou de

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁷²¹ Jean Wilkins, *op. cit.*, p. 63.

⁷²² En exergue du roman se trouve d'ailleurs cette citation de Friedrich Nietzsche : « cette haine de l'humain, plus encore de l'animalité, plus encore de la matérialité, cette horreur des sens, de la raison même, cette peur du bonheur et de la beauté, ce désir d'échapper à l'apparence, au changement, au devenir, à la mort, à tout projet, au désir même – tout cela signifie, osons le comprendre, une volonté de néant, une aversion de la vie, une révolte contre les conditions fondamentales de la vie, mais cela est et demeure une volonté ! » (M- n.p.)

⁷²³ L'épithète « grotesque », distinct du concept défini par Bakhtine, est répété dans *Les murs* pour décrire l'apparence du corps (M-42, 115).

formulations apparentées à l'antithèse (« je flotte, paisible comme un cadavre » (M-61)), son autoperception corporelle développe une érotisation euphorique de la dégradation. Le corps, des « bras, jaunes et mauves » (M-66), « un squelette chauve qui convulse » (M-22), ne s'exprime plus que par « un murmure grinçant qui sort d[es] lèvres » (M-81). Les nombreuses couleurs contenues dans les descriptions du corps octroient à ce dernier une dimension clownesque et le tournent en dérision. Ces traits illustrent la démesure, l'outrance et l'exagération de la vision de soi de la narratrice, qui contrecarre l'image contrôlée et vouée au beau du corps actuel. Inachevé, pris dans un entre-deux qu'elle contemple avec ironie et tente de réconcilier par le biais d'une autoperception divisée qui distingue extérieur et intérieur, son corps haï prend finalement l'aspect d'une larve. La narratrice se traite ainsi à deux reprises (M-85) d'« espèce de grosse larve » (M-78), une figure associée à un devenir rejeté chez Tapiero.

L'hybridité du corps de la narratrice est également sexuelle⁷²⁴. À son arrivée à l'hôpital, les autres patients « n'arrivent pas à identifier [s]on sexe, [s]on corps est trop plat, [s]on visage trop creux, [s]es yeux trop durs. » (M-57) Derrière son désir de « ne pas être une femme » (M-136) se profile un refus plus large de toute détermination biologique et une aspiration à une identité, notamment sexuelle, qui serait fixe et neutre. De plus, elle oscille entre le stade de l'enfant et celui de l'adulte (M-15-81-121). Si cette hybridité de son corps décharné et blessé empêche autrui de la *voir*, ce qu'elle perçoit avec réjouissance, elle signale aussi la distanciation de la narratrice face à l'humanité. Elle tourne ainsi en rond entre les murs de son corps, ne sachant pas *ce* qu'elle est et *qui* elle est. Enfin, ce caractère physique hybride amène une conception morcelée du corps, vu comme un amas de pièces disparates et irréconciliables, qui corrobore en retour son rapport au monde. Elle le décrit

⁷²⁴ L'hyposexualisation fréquente des malades d'anorexie est constatée par Wilkins (*op. cit.*, p. 120).

ainsi sur le mode d'une fragmentation – « un pied, des omoplates, des coudes » (M-32) –, plaçant en échec une vision unitaire de soi. En écho à cette autoperception fractionnée de la narratrice, sa vision du monde qui l'entoure découle d'un regard habité par le morcellement, comme nous le constatons ici : « Chaque moment est une île perdue dans une mer d'obscurité, de néant, rien ne se connecte, tout est fragmenté, compartimenté. » (M-100).

Le blocage de la narratrice dans un entre-deux transitionnel se résorbe dans la configuration de son corps fermé, tirillé entre une intériorité devant demeurer cachée et une extériorité ambiguë. Par les actions rituelles liées à son anorexie et aux blessures qu'elle s'inflige, elle tente de boucler un cycle de mal être qui se régénère au gré de ses tentatives. Ce blocage – elle se dit d'ailleurs « bloquée » (M-105 - 120 -125 -) et « coincée » (M-122) en vain à l'hôpital – et cette fermeture du corps se matérialisent dans l'image des murs entre le sujet et le monde et entre intérieur et extérieur, des sphères de plus en plus indissociables.

3.3.4. *Le corps : une protection illusoire*

Chez Tapiero, le corps se caractérise par deux sphères distinctes et déconnectées, l'extérieur (les murs) et l'intérieur (le centre), des formes dérivées du dualisme cartésien. Les marques de l'anorexie et de l'automutilation constituent à la fois des violences faites à l'extériorité du corps, communiquant et criant une souffrance intérieure, et des transferts réitérés et échoués entre ces deux sphères. Veillant à se protéger d'autrui, d'elle-même et du monde, la narratrice de *Les murs* dresse les remparts que sont les murs de sa propre corporéité. Celle-ci lui assure alors une contenance, toutefois perçue comme défaillante⁷²⁵.

⁷²⁵ David Le Breton, *La peau et la trace*, op. cit., p. 51.

Écran illusoire, la dégradation physique donne l'apparence de la fragilité du corps. En jouant avec le regard d'autrui, la narratrice le force à voir un corps au lieu de la voir, *elle*. Par son corps amaigri et blessé, elle « [a] réussi à [s]'enfermer [elle]-même derrière des murs infranchissables » (M-106). Ces murs se doivent d'être constamment surveillés et testés. Elle doit ainsi s'« assurer que l'écorce en carton qui [la] protège est crédible, que l'illusion du corps fonctionne toujours. » (M-11) Les murs signalent donc la séparation de la narratrice à l'endroit des autres, menaçants (par les murs, elle veut se « coupe[r] des autres comme [...] d[']elle-même » (M-9-10)), son isolement, le potentiel illusoire de ce corps emmurant, mais aussi le refus du passage et de toute évolution identitaire. Si les parois bloquent l'accès à l'Autre, ils symbolisent aussi le refus du mouvement et la stagnation.

Les murs, créant « l'illusion du corps », présentent une facette importante de ce dernier : il existe sur le mode d'une simulation constante. Il feint, use de l'esquive et du jeu. Réagissant au réel artificiel et faux qui l'entoure et à ce monde auquel elle « assiste » (M-42) seulement, la narratrice utilise son corps comme l'agent d'une reconfiguration également factice. En s'effaçant derrière un masque et une somme de fonctions, elle préserve son identité tout en poursuivant son autodestruction. Observant les autres patients de l'hôpital, elle explique : « nous sommes tous des rôles, des mots, des notions ; je suis la notion de la malade, et eux, celles des infirmiers, des médecins, des psychiatres, des professeurs, des amis, des parents. » (M-30) S'absorbant dans l'image de la malade, que matérialise son enveloppe corporelle, elle renforce la distance avec les Autres comme avec elle-même. Ce corps, comme s'il était en prestation constante, n'existe que par des mimiques et des gestes

théâtraux programmés à l'avance⁷²⁶. Ses actions, ses réactions et ses pensées intègrent un mode cyclique évacuant tout hasard. En même temps, cet effort de conditionnement va de pair avec une jouissance à montrer le corps dégradé. La représentation que ce dernier offre l'esquisse comme un spectacle dont les artifices voilent des coulisses cachées. Mais ce corps en prestation ne convainc pas seulement autrui, il séduit également la narratrice. Au fil du roman, il s'affirme comme puissamment performatif, se convaincant lui-même de ne pas sentir, de ne pas avoir faim et d'être mort⁷²⁷ ; ainsi, à force de jouer, la narratrice ne sait plus « où s'arrête le masque et où commence la peau » (M-91).

Le corps, qui fonctionne à la manière d'une protection et d'une illusion effectives pour autrui et pour la narratrice, préserve un centre devant demeurer caché. *Les murs* expose une métaphorisation de cette intériorité en une figure précise : celle du Monstre.

3.3.5. *Le débordement et la mise en échec du Monstre*

La figure du lieu clos qu'est l'hôpital chez Valère et chez Tapiero sert à exprimer un sentiment corporel de fermeture et d'enfermement. Difficile à communiquer, celui-ci est souvent récupéré par le biais d'un processus de métaphorisation. Les auteurs mettant en discours l'anorexie usent également de représentations et d'images exprimant sur le mode analogique leur sentiment corporel ou celui de leurs narratrices. Comme l'explique avec justesse Bordo, les malades d'anorexie peinent à situer la source de leurs sensations à

⁷²⁶ La narratrice doit en effet continuellement « jouer [s]on rôle, parfaire [s]es façons, préciser [s]es gestes, modeler [s]es pensées, le nombre de mots dans [s]es phrases, les images associées auxquelles [elle] doi[t] penser en prononçant ces mots. » (M-66)

⁷²⁷ De manière récurrente comme dans l'extrait qui suit, la narratrice qualifie son corps de mort : « C'est ça, être mort, c'est hurler et garder un visage neutre. Et quel visage, il est transparent, les joues comme de la vieille porcelaine, même le poches sous les yeux sont blanches, les cheveux sont plus foncés, il me semble. Le corps est mort, décoloré. Les yeux sont verts, les cheveux sont noirs, mais le corps est mort. » (M-87) L'emploi du verbe « être » vient renforcer l'image d'une mort irréversible.

l'intérieur d'elles-mêmes⁷²⁸. Elles recourent alors à diverses figures marquant à la fois cette inadéquation entre senti (sensations, intérieur) et sentant (corps, extérieur) et un désir de métaphorisation soulageant leur mal être. Chez Tapiero, le séjour à l'hôpital matérialise également l'état de liminalité et d'ambivalence de la narratrice.

Les murs, la représentation que la narratrice se fait de son propre corps, lui procurent une contenance constamment menacée d'un « débordement » (*M-33*, 39, 78, 118, 121), qui se canalise dans l'anorexie et l'automutilation. Cependant, le débordement lié à la sensibilité de la narratrice est personnifié par la figure du Monstre. Fortement cliché, cette figure dénote une ambiguïté significative : si les critères du monstrueux relèvent généralement de l'aspect physique, le Monstre, chez Tapiero, s'associe au psychologique, au senti, à l'humanité et à ce qui doit être caché et tu. L'acte suicidaire, la privation alimentaire ou la blessure portée vers soi, tendent vers un anéantissement du Monstre, figure ultime d'altérité ainsi décrite :

Le Monstre est physique, je le sens et je le vois immense, les épaules rondes, les mains et les pieds trop petits, disproportionnés, ridicules, un regard mou et un sourire de contentement stupide. Le Monstre est dans chaque molécule de graisse sur mon corps, dans chaque cellule de vie, je veux l'enlever, l'étouffer, le tuer avec le plus de violence possible. Le Monstre ne parle pas, je le retiens, je l'empêche de déborder, mais il est toujours là, sa présence muette me pèse. Le seul désir devenu acceptable est celui de ne plus avoir de désir. Quand je sens le besoin de revenir, quand j'ai envie de manger ou de parler ou d'embrasser ma mère, c'est le Monstre qui en a envie. Il ne faut pas qu'ils le voient, ça leur donnerait de l'espoir en ma guérison. [...] Il est dans ma tête, dans mon cœur, dans mon ventre (*M-33*).

Cette figure monstrueuse absorbe l'intériorité, les désirs et les besoins liés à l'humanité de la narratrice. À ce corps métaphorique et suppléant, elle attribue des besoins physiques dont elle se dit affranchie. Car s'il symbolise ses émotions et désirs, le Monstre agit paradoxalement comme le passeur fort ambigu de sa réappropriation corporelle.

⁷²⁸ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 146. Elle explique : « [w]hile the body is experienced as alien and outside, the soul or will is described as being trapped or confined in this alien "jail" » (*Ibid.*, p. 147). C'est nous qui traduisons : « Tandis que le corps est vécu comme étant à l'extérieur de soi et comme un étranger, l'âme est décrite comme étant coincée ou confinée dans cette prison étrangère ».

Dans *Le pavillon des enfants fous*, le vomi répondait à un trop-plein menaçant de faire éclater le corps. Chez Tapiero, ce trop-plein rejoint la figure récurrente du débordement, revers du contrôle, du vide et du néant recherchés par la narratrice. Transgression de la limite, dépassement des frontières, excès de la matière et du silence, échec de la contenance physique, le débordement se retrouve aussi dans la métamorphose même en Monstre, ici relatée :

Je me regarde dans le miroir, dans les yeux, ce n'est pas moi, ce n'est pas un visage, je sors de ma tête et j'attends que ça passe. Quand je ferme les yeux, après, je n'arrive pas à me souvenir, je n'arrive pas à cerner ce visage, même pas à peu près, mes yeux meurent et mes sourcils s'épaississent, mes cheveux poussent et forment de lourdes boucles, je gonfle, boursouflée, je deviens rouge et jaune, je deviens un monstre, je deviens le Monstre (M-32).

L'obsession de ce débordement intérieur se projette également dans le rapport de la narratrice à son corps. L'intérieur, matérialisé par la chair, cherche constamment à sortir des balises corporelles. Les emplois verbaux dans l'extrait qui suit attestent cette idée :

Je commence par ça : les clavicules qui **déchirent** ma peau, qui veulent **sortir**, qui se prolongent de la base de mon cou au-dessus de mes épaules de vautour. J'ai envie de sourire mais je me retiens. Je lève les bras et observe les petites bosses osseuses sur mes coudes, les tendons de mes poignets, les toiles d'araignées violacées sur mes mains, mes ongles bleutés. J'utilise la cuvette comme soutien afin de voir mon ventre. Je remonte ma blouse bleue pour voir les os saillants de mes hanches, les veines au-dessus de mon sexe, les côtes impeccablement définies, qui veulent **transpercer**, **sortir**, **partir**. Je n'ai pas encore regardé mon visage, c'est le moins important (M-12, c'est nous qui soulignons).

Il est significatif que la narratrice veille à ne pas regarder son visage, qui, rappelons-le, reflète aujourd'hui l'intériorité. Le corps décharné matérialise l'atteinte d'un absolu, sorte de renversement irréductible de ce qui déborde et devrait demeurer caché à l'intérieur. Or le refoulement du mal être se solde en échec. À la fin du roman, la narratrice s'ouvre finalement et déborde, libérant ses larmes (M-132).

Par l'affamement et l'automutilation, la narratrice souhaite se redonner naissance, accéder à un nouveau soi en s'affranchissant d'une vision d'elle-même à laquelle elle n'adhère pas et qu'elle concentre dans le Monstre. Que ce soit par la maigreur ou la plaie,

elle engage un processus de désacralisation du corps⁷²⁹, lequel est assujéti à un impératif social de beauté. L'anorexie, en tant que réduction de l'espace du corps, et l'automutilation, forme de violence directe à son endroit, montrent comment « [l]e retranchement d'une part de soi est un gage pour ne pas se perdre. L'excision d'une part maudite est une assurance de vivre. Ce qu'il abandonne dans l'univers profane de son existence se métamorphose en sacré, c'est-à-dire en force, en intensité d'être.⁷³⁰ » Le processus de re-sacralisation s'opère chez Tapiero par le passage de l'intérieur à l'extérieur du sang et du vomi. Ce déplacement du sacré coïncide avec la transformation du corps blessé qui, bien paradoxalement, tente de renaître de ses cendres. La narratrice, « enveloppée d'une nouvelle chair » (*M*-133), éprouve cette renaissance avec ambivalence : l'incision de la peau et la perte de poids répondent à un désir de se couper d'un ancien moi, mais l'évolution vers une identité nouvelle est complexe, car elle symbolise la vie.

L'extériorisation physique de la souffrance personnalisée dans le Monstre réussit temporairement : la douleur, celle de l'affamement ou de l'incision, relève de rites de passage manqués disant le blocage de la narratrice en son propre corps. Une reconfiguration du rapport aux mots, par le biais du roman, illustre cependant la possibilité d'une libération de cette dernière.

⁷²⁹ En s'affamant ou en se blessant, « l'individu brise la sacralité sociale du corps. La peau est une enceinte infranchissable sinon à provoquer l'horreur. De même, il est impensable que quelqu'un se fasse mal en toute conscience sans qu'on évoque à son encontre la folie, le masochisme ou la perversité. Faire couler le sang est un autre interdit transgressé alors que, pour nombre de nos contemporains, sa seule vue provoque l'évanouissement ou l'effroi. Au-delà encore, l'entame est un jeu symbolique avec la mort en ce qu'elle mime le meurtre de soi, le jeu avec la douleur, le sang, la mutilation. » (David Le Breton, *La peau et la trace*, *op. cit.*, p. 10).

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 129-130.

3.3.6. *Les mots : le dépassement de la phase de liminalité*

Lorsque la contenance du corps éclate, la narratrice de *Les murs* se livre aux formes rituelles que représentent l'anorexie et les blessures auto-infligées. Ces projections de la souffrance intérieure sur l'extériorité du corps rendu douloureux fonctionnent de manière similaire à l'écriture. Notre analyse du récit de Valère a montré comment l'écriture prolongeait et accomplissait la quête de la narratrice alors que son anorexie ne lui permettait pas d'atteindre l'élévation de l'esprit souhaitée. Quand le corps s'avère trop meurtri et dégradé pour qu'elle puisse l'utiliser comme surface de communication, sa quête identitaire devient un cul de sac et un blocage que résout l'écriture. Un mécanisme fort semblable prend place chez Tapiéro. Toutefois, la forme romanesque, à la différence du récit testimonial de Valère, déploie des mécanismes stylistiques, conceptuels, thématiques et représentationnels modifiant le récit de la quête de la narratrice. Elle développe une cassure de la fermeture de son corps, bouclant dans cette mesure la phase de liminalité dans laquelle elle évoluait.

La forme romanesque constitue une forme rituelle à travers laquelle une naissance à soi est visée⁷³¹. L'écriture, expérience transformationnelle d'une manière similaire à l'anorexie⁷³² et aux blessures auto-infligées, participe également à la métamorphose de la narratrice ; or, au contraire des formes rituelles manquées de destruction physique, elle réussit. Elle dégage l'expérience corporelle extrême, les actions rituelles propres à l'anorexie et à l'imposition de blessures, de leur cadre extérieur pour les lier à une souffrance intérieure désormais mise en discours. Nous avons vu que pour Lukàcs, le roman exprime la quête d'un personnage tiraillé entre ses désirs intérieurs, son sentiment d'authenticité et les valeurs du

⁷³¹ Isabelle Meuret, *L'anorexie créatrice*, op. cit., p. 24.

⁷³² *Ibid.*, p. 117.

monde qui l'entoure. Il prend ainsi la forme de « l'histoire d[']une] âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles, et par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence⁷³³ ». Maintes similitudes se constatent entre les situations de blocage et d'errance de cet actant romanesque et du personnage liminaire défini par Scarpa⁷³⁴. Le personnage décrit par Lukàcs traverse également une phase de marge où il se confronte à un blocage et à la recreation vaine de formes rituelles manquées, comme celles exposées dans *Les murs*. Plus précisément, il s'enlise dans des valeurs et des espoirs inconciliables avec le monde environnant. Si Scarpa associait au personnage liminaire un caractère de non-initié, il peut aussi apparaître sous les traits d'un sur-initié, c'est-à-dire « le fondateur d'un ordre nouveau. Porteur de contradictions fondamentales, il transgresse les règles et les frontières, il viole les interdits. Faisant vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs, il fait passer dans une autre cosmologie.⁷³⁵ » Alors que la folie et le désir suicidaire renforcent l'état de liminalité de la narratrice du roman de Tapiero, ils marquent également sa sur-initiation et la forte lucidité de son regard sur le monde et son corps. *Les murs* se clôt ainsi par la prise de conscience du caractère illusoire de la quête de la narratrice, initialement celle du désir de mort et de destruction du corps. La désillusion de l'héroïne s'apparente enfin à une réconciliation déboîtant le blocage que relataient les pages du roman, une réconciliation passant par le mouvement physique. Voyons les dernières phrases de *Les murs*, qui suivent sa conversation avec son médecin :

On se quitte en souriant. Je sors de son bureau, suivie de mes parents, ils sont fous de joie, ils m'enlacent, puis ils retournent à l'Unité Intensive pour chercher mes valises, qui sont beaucoup trop lourdes pour moi. Je marche dans le couloir, vers la porte, vers l'extérieur.

⁷³³ Georg Lukàcs, *La théorie du roman*, op. cit., p. 85.

⁷³⁴ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », loc. cit. Scarpa établit aussi le parallèle avec le concept de Lukàcs.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 187.

Une fois dehors, je sens un vertige terrible, j'écoute le vent et je regarde les arbres qui remuent, un souffle gelé me caresse la nuque. Je ne me retourne pas, j'avance vers la voiture (M-152).

En avançant et en passant de l'intérieur à l'extérieur, comme si le corps-hôpital se libérait d'une intériorité aliénante, la narratrice s'extrait du cycle liminaire dans lequel elle était prise. Même la perception et la sensation, comme le montre cet extrait, se dégagent de la menace qui les sous-tendait. Sortant des murs mais n'atteignant pas l'objet initial de sa quête, elle dépasse celle-ci. La conclusion du roman de Tapiero appelle donc l'interprétation girardienne de la quête romanesque, laquelle engage la possibilité d'un dépassement de celle du personnage. En effet, dans ce dépassement

[l]e héros comprend que son désir est vain, parce qu'il n'y a rien sur cette terre des vivants qui puisse le satisfaire. L'offense était dans son être, mais l'humilité efface l'humiliation [...] L'homme découvre son erreur. Il ne dépasse pas la médiation mais change de médiateur. Le néant qui se sait néant découvre l'Être⁷³⁶.

Comment cette prise de conscience de se savoir néant se met-elle en place chez Tapiero ? Le premier indice du dépassement de l'illusion fataliste de la narratrice vers une prise de conscience se perçoit d'abord dans sa guérison et ses rapports d'altérité. Malgré une apparente neutralisation d'autrui, notamment par une nomination anonyme (Docteur G., l'Anorexique, Cancer, l'Artiste) et un refus de son aide à l'hôpital, celui-ci s'intègre de manière importante à l'expérience de la narratrice. Cette incorporation touche le plan formel, tandis que les paroles d'autrui sont généralement reproduites de manière directe, dans le cadre de dialogues, sans être ironisées, détournées ou déformées. C'est en outre de l'Autre, la psychologue de la narratrice, Anna, personnification de l'anorexie comme le montre son nom, que provient la compréhension du mal être⁷³⁷. La distanciation de la voix unique de la

⁷³⁶ Jean Cohen, « La théorie du roman de René Girard », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1965, vol. 20, n° 3, 1965, p. 474.

⁷³⁷ Anna affirme en effet à la narratrice : « Ça te fait moins mal de te mutiler que de sentir, ça te fait moins mal de maigrir, ça te fait moins mal de mourir. C'est ça que tu appelles le Monstre. Tu sens trop. » (M-113) Elle

narratrice, laquelle semble ne pouvoir s'accomplir dans l'écriture testimoniale de Valère, sans doute trop tirillée par le soulagement qu'elle procure, se produit également par rapport au trouble anorexique. Le terme « anorexie » survient tardivement dans le roman (M-42), signalant un recul face au motif revendicatif propre au récit sur ce trouble. De même, tout un effort de distinction du comportement anorexique de la narratrice face aux attitudes attendues des autres malades d'anorexie est mis en place dans des passages comme celui-ci : « L'anorexique perd du poids pour supporter sa vie, ce qui, paradoxalement, la mène finalement à la mort. Moi, je maigris pour éliminer ma vie, pas pour la supporter. » (M-54)

Le rôle significatif d'autrui et ce qui se perçoit comme une certaine distanciation à l'endroit du trouble alimentaire illustre dans *Les murs* un mouvement de décentrement de la représentation du corps souffrant d'anorexie. Ce décentrement, également visible dans l'intégration de l'anorexie à d'autres affections de l'autoperception corporelle (automutilation, consommation de drogue, désirs suicidaires), se déploie dans l'univers romanesque sous deux formes. D'une part, la représentation du corps de la narratrice est souvent générée telle qu'anticipée dans le regard d'autrui. La fonction importante de celui-ci pénètre ainsi directement le phénomène représentationnel, qui se dégage des ornières de l'autoperception de l'héroïne. Cette dernière semble infiltrer le regard qu'autrui pose sur son corps blessé, comme nous le découvrons dans ce passage où elle habite celui de l'Artiste : « pour elle, ce ne sont pas des jambes, ce sont des os balafrés, ce sont des fossiles. » (M-21)

poursuit son interprétation : « Tu as besoin que ça reste juste des mots, dans le fond. Si ça reste juste des mots, tu ne ressens rien, c'est plus facile, c'est ça ? » (M-113) Ce type de formulations illustre comment l'anorexie et le comportement automutilatoire sont traités chez Tapiero dans une perspective prenant des allures didactiques et une visée fortement interprétative. La fiction semble être un moyen d'expliquer et de faire comprendre les principales caractéristiques de ces troubles, tant par les interprétations de la narratrice que par les membres du personnel médical. Martine-Emmanuelle Lapointe expose cette critique de *Les murs* : « Malgré la gravité de son propos, le roman de Tapiero demeure superficiel en ce qu'il trahit trop tôt ses intentions et donne même parfois dans un certain moralisme adolescent. » (« Le chœur de l'intimité », *Voix et images*, vol. 35, n° 2, (104) 2010, p. 122).

Le regard de l'Autre participe aussi à la prise de conscience et de lucidité de la narratrice à l'endroit des douleurs qu'elle s'inflige. Si la représentation du corps anticipée dans le regard d'autrui illustre le corps de la narratrice tel qu'il *est* et moins tel qu'elle le *sent*, elle assure simultanément et de manière ambiguë à cette dernière le triomphe de son processus de destruction physique. D'autre part, une description détaillée, étoffée et particulièrement précise du corps façonne celui-ci comme une instance davantage incarnée et assumée que dans le registre testimonial et autobiographique. La forte présence d'adjectifs, de couleurs, de métaphores et de comparaisons dans la représentation du corps chez Tapiero établit la réalité de cette instance, ce qui éclaire l'aspect paradoxal du désir de destruction de la narratrice. En le décrivant et le donnant à voir avec une telle précision, elle rend irrévocable ce corps qu'elle dit vouloir anéantir.

Si *Les murs* expose graduellement la prise de conscience et la réconciliation intérieure de la narratrice, il montre un jeu avec le mécanisme représentationnel, dont il souligne l'illusion. Ainsi, la narratrice jouit de l'autoperception anamorphosique de son corps et de sa vision déformée du monde, mais aussi de l'acte même de dire l'expérience. De la même manière que le cadre d'une peinture, le livre constitue une surface d'inscription accueillant la représentation ; une surface effective dans la mesure où sa fonction demeure invisible. Le livre pointe et annonce la représentation à l'œuvre dans le roman⁷³⁸. Chez Tapiero, la peau occupe la même fonction. Consciente du caractère illusoire d'une possibilité de représenter point par point le réel, Tapiero insiste sur le regard intérieur et décalé de la narratrice sur le monde. Plutôt que de se concentrer sur l'objet même de la représentation, c'est sur le mouvement intérieur de la narratrice, personnalisé par le Monstre, cette figure déformée et atrophiée, que s'articule la forme romanesque. La surface de représentation, le

⁷³⁸ Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994, p. 347-348.

corps, la peau ou l'écriture, masque un indicible qui peine à être communiqué. C'est à cette couche de fond du mécanisme représentationnel que s'intéresse Tapiero.

L'écriture procède également à un décloisonnement du système langagier « fermé » comme l'est le corps. La narratrice de *Les murs*, à cet égard jumelle de celle de *Le pavillon des enfants fous*, remet en question à la fois le langage, le système ordonné des mots et le discours médical. Le corps, au-delà des mots, semble pour elle une matière davantage susceptible de traduire les tourments du Monstre. La narratrice se ferme d'abord par une surenchère de mots dénués de signification et de sens. En effet, les mots, « froids, suspendus » (M-11), sont vus comme une somme de murs lui permettant de se protéger d'autrui. Pour ce faire, ils sont déchargés de leur charge sensible (M-30-31). Ils participent ainsi à un enfermement du senti de la narratrice, qui réagit à l'opacité du langage avec lequel « On » lui a accolé divers diagnostics. Car si le corps de l'anorexique et du sujet se blessant délibérément témoigne d'une performativité, le discours médical aussi. En effet,

[a]u-delà du préjugé courant qui stigmatise d'emblée l'acte en le versant sans examen du côté de la folie ou du masochisme, les atteintes corporelles soulèvent aussi souvent le réflexe d'un vocabulaire de dénigrement ou de jugement a priori qui imprègne malgré lui le vocabulaire psychiatrique : automutilation, auto-agression, parasuicide, violence auto-infligée, etc. Les termes échouent à nommer l'intention de la personne qui en use et l'enferment d'emblée dans une symptomatologie qui ne dit rien du désarroi ressenti ou de la quête poursuivie. Ils assignent en revanche la conduite à une altérité insupportable. Ils élèvent un cordon sanitaire neutralisant par avance tout questionnement⁷³⁹.

Tapiero remet en question cette logique manichéenne du discours médical dans son appréhension des troubles mentaux. Tout comme chez Valère, sa narratrice revendique l'étiquette de folie, mais entend bien décortiquer les murs de son aliénation, comme nous le percevons dans cet extrait : « je suis le cas perdu que j'ai tant voulu être, je suis la Folle » (M-18). Si sa quête d'identité ne la mène qu'à des incertitudes dans le roman, la folie, elle, s'accompagne d'un mode affirmatif significatif : le *qui suis-je* fait place au *je suis*. Ce mode

⁷³⁹ David Le Breton, *La peau et la trace, op. cit.*, p. 72.

affirmatif de la stylistique du roman de Tapiero donne à voir une critique de l'insignifiance⁷⁴⁰, de la douceur et de la tendance euphémistique du langage. Or, si le discours médical, la parole de ses représentants et les interprétations sociales de l'anorexie se font moins oppressantes pour la narratrice de *Les murs* que pour Valère, l'ouverture à l'Autre qui caractérise le roman de Tapiero se projette également sur sa stylistique. Celle-ci, comme le dénotent les nombreux dialogues dans lesquels autrui s'exprime directement et sans que sa parole ne soit altérée par la narratrice, se déprend de la contre-sérialité langagière que nous avons observée dans *Le pavillon des enfants fous*. Ce qu'Isabelle Meuret voit comme un deuxième stade au sein des mécanismes discursifs dans les récits d'anorexie, soit un espace « d'incarnation et d'énonciation [...] [où] [l]e discours gagne en cohérence » (cf. p. 197-198), se retrouve donc chez Tapiero tant sur le plan de la représentation du corps – la narratrice tente de réaccorder progressivement l'intérieur et l'extérieur, le physique et le mental en s'ouvrant au dialogue et à la réalimentation – que sur le plan de l'écriture.

Le blocage dans lequel évolue la narratrice de *Les murs*, que nous avons rapproché de la liminalité propre au déroulement du rite de passage et au personnage liminaire, se trouve enclos dans un état de stagnation et de blocage. La fracture qu'elle ressent sur le plan identitaire infléchit à la fois son autoperception et la représentation du corps fermé et divisée en des sphères distinctes (intérieur/extérieur ; physique/psychologique). À la différence du récit de Valère, celui de Tapiero expose une ouverture significative à autrui, dont les paroles, fort présentes, sont intégrées à la trame narrative. En outre, c'est l'Autre, Anna, la psychologue, qui incite d'une certaine manière la narratrice à avancer vers l'extériorisation de son mal être et vers la guérison. Dans la dernière œuvre littéraire que nous étudierons,

⁷⁴⁰ À titre d'exemple, la narratrice commente les paroles de Docteur G. : « il faut "prendre le temps" de "faire des démarches" afin d'"apprendre à me redéfinir". Ce sont juste des mots, des mots comme ça, qui ne me parlent pas, juste des petits mots vides. » (M-36)

Putain, la parole, dirigée directement à l'endroit d'autrui, dévoile le pouvoir saisissant de ce dernier sur l'autoperception de la narratrice et son anorexie.

3.4. *Du corps féminin investi par le stéréotype à sa subversion dans Putain de Nelly Arcan*

Les récits de Valère et de Tapiéro exposent le mal être de sujets anorexiques qui opposent à l'altérité et l'altération de soi un refus menant à la position de fermeture de leur corps. Leur quête identitaire, passant par une lutte entre celui-ci et l'esprit, modélise la figure du corps dans les œuvres. D'un côté, l'association du trouble alimentaire avec un idéal de minceur sature le discours social actuel. De l'autre s'élèvent des récits qui, à l'instar du *Pavillon des enfants fous* et de *Les murs*, se développent sinon à rebours du moins à l'écart de cette interprétation de nature sociologique. Le comportement anorexique octroie aux narratrices de ces textes un caractère actif : outil de revendication quasi-politique et agent de leur construction identitaire, leur corps refuse et se révolte.

Le corps mis en discours dans le récit *Putain* de Nelly Arcan se distingue de manière saisissante des expériences somatiques décrites par Valère et Tapiéro. Chez Arcan, il apparaît comme un objet conditionné par la norme, le regard d'autrui et le stéréotype. D'une manière semblable au simulacre que décrit Borgès dans *De la rigueur de la science*, où l'image illusoire du territoire se substitue au territoire même qu'une carte géographique pourrait transposer point par point, le corps décrit dans *Putain* s'absorbe dans l'image d'une chair féminine utopique. Il matérialise le troisième jalon défini par Meuret dans son étude des récits d'anorexie, soit une jonction de « la *réincarnation* et de la *dénonciation* » (cf. p. 197-198). Si la narratrice de *Putain* développe une anorexie afin de se conformer aux exigences sociales

de beauté, l'image du corps féminin fortement investi par le stéréotype se trouve déconstruite par la représentation de cette instance.

Première œuvre de l'écrivaine québécoise Nelly Arcan (1973-2009)⁷⁴¹, *Putain* paraît en 2001. Bien que ce récit soit associé à l'autofiction⁷⁴² en raison des parallèles entre le vécu d'Arcan et celui de Cynthia⁷⁴³, la narratrice homodiégétique de *Putain*, une escorte de vingt ans, il ne contient pas de références explicites qui permettraient d'assimiler l'écrivaine et le personnage principal. Ce texte aux aspects monologiques composé des réflexions de Cynthia, lesquelles n'intègrent qu'indirectement la parole d'autrui, découle de la thérapie psychanalytique qu'elle suit. Lors de celle-ci et lorsqu'elle écrit, Cynthia donne libre cours à ses pensées sur son métier d'escorte, attendant son prochain client à la fenêtre d'un immeuble de l'ouest de Montréal. Elle s'exprime aussi sur sa relation avec ses parents et son autoperception.

Maints récits sur l'anorexie, dont ceux de Valère, Tapiero et Arcan, se développent en filigrane du discours médical et en dialogue avec ses représentants. La parole des narratrices de *Les murs* et de *Le pavillon des enfants fous* s'élève contre les interprétations de l'anorexie et entend à la fois renverser l'étiquette lui étant associée et raconter l'expérience vécue à la

⁷⁴¹ Nelly Arcan, pseudonyme d'Isabelle Fortier, est née en 1973, tandis que 1975 est souvent cité comme date de naissance. Elle décède à Montréal, par suicide, en septembre 2009. Les œuvres d'Arcan poursuivent les principaux thèmes de *Putain* : le corps, le désir, la sexualité, l'obsession de l'image et de la mort, tout particulièrement celle par le suicide. De son vivant, Arcan, qui collaborait au magazine *Ici*, publie également *Folle* (Paris, Seuil, 2004), *L'enfant dans le miroir* (Montréal, Marchand de feuilles, 2007) et *À ciel ouvert*. De manière posthume paraissent *Paradis, clef en main* (Montréal, Coups de tête, 2009) et un recueil de récits, de nouvelles et de chroniques, *Burqa de chair* (Paris, Seuil, 2011). Elle a aussi collaboré avec Manon Oligny comme auteure au projet de danse contemporaine *L'écurie* en 2008.

⁷⁴² Dans son mémoire de maîtrise *La réception critique de Putain de Nelly Arcan* (département de français, Université d'Ottawa, 2001, p. 33-34), Marie-Claude Langlois donne la parole à divers critiques se penchant sur le caractère autofictionnel de ce récit (Francine Bordeleau, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n° 182, 2002, p. 22 ; Michel Biron, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 339 ; Marie-France Raymond-Dufour, *Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La brèche de Marie-Sissi Labrèche*, département des lettres et communication sociale, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006).

⁷⁴³ Cynthia est le pseudonyme employé par la narratrice lorsqu'elle se prostitue. Il s'agit du nom de sa sœur aînée décédée un an avant sa naissance.

manière d'un contrepoids nécessaire au discours médical. Dans *Putain*, la parenté à ce discours fait état d'une latitude : Cynthia, à la différence des narratrices de Valère et Tapiero, n'est pas internée en psychiatrie et traitée pour son anorexie. Précisons également que la voix de Cynthia s'engage volontairement dans un échange avec le discours psychanalytique, ce dernier alimentant et motivant l'élévation de sa voix. Intégrant la formule des thérapies de cette dernière, la stylistique de *Putain* se caractérise d'abord par la stagnation. La parole, semblable au mouvement d'une girouette, tourne sur elle-même sans avancer. Dans « *ce livre [...] tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression*⁷⁴⁴ » (P-17), elle semble se creuser en son corps à force de « tourn[er] sur [elle]-même » (P-65). En marge de toute linéarité, le texte se développe de manière circulaire, au gré des mouvements de la pensée d'une narratrice dont la parole, autrefois réduite au silence, devient incontrôlable. Ce développement en vase clos de la voix installe le mode itératif du récit. Revers d'une respiration contenue, libération violente d'un trop-plein et refus du silence, le récit en est un de la dénonciation de « *ce qui se cach[e] derrière l'exigence de séduire [...] exigence d'être ce qui est attendu par l'autre* » (P-16-17). Cette orientation du désir de soi par autrui pousse Cynthia vers les voies extrêmes de l'anorexie, de la « putasserie » (P-19) et de la modification acharnée de son apparence. Son trouble alimentaire se conçoit dans ce triptyque exposant le mouvement par lequel les femmes poursuivent un idéal de perfection reflété par un corps gommé par les stéréotypes liés à la féminité et modulé par une vision marchande d'un corps devenu un objet de consommation⁷⁴⁵. Ainsi, « [l]es stéréotypes représentés dans le roman d'Arcan sont des aspects du féminin modelés par le discours dominant et donc, une idéologie patriarcale qui

⁷⁴⁴ La première partie de *Putain* (P-7-18), qui remet en contexte la venue à la parole de Cynthia, est en italique.

⁷⁴⁵ Ces thématiques sont abordées dans tous ses textes, tout particulièrement dans *Putain*, *Folle* et *À ciel ouvert*. Dans *Paradis, clef en main*, c'est le suicide et non la beauté qui caractérise le type de marchandisation du corps.

veut que les femmes répondent aux attentes (et parfois aux fantasmes) des hommes.⁷⁴⁶ » Dans *Putain*, le corps correspond donc d'abord à un désir de conformité à l'image sociale du corps féminin.

Se référant aux travaux d'Efrat Tseëlon⁷⁴⁷, Naomi Wolf⁷⁴⁸ et Erving Goffman⁷⁴⁹, Claudia Labrosse situe dans le contexte occidental contemporain une tendance suivant laquelle les femmes « se définissent davantage par rapport à leur corps et à leur apparence physique que les hommes », faisant en sorte que « l'identité féminine serait plus "charnelle" que l'identité masculine⁷⁵⁰. » Cette identité féminine est conditionnée par une prolifération d'images et de représentations du corps féminin, des « filles en série » (Martine Delvaux), qui établissent à l'aide de stéréotypes les paramètres d'un idéal auquel elle doit se conformer. Arcan canalise cette omniprésence et ce pouvoir de l'image par une « démultiplication des descriptions prenant en charge la corporéité des narratrices et personnages » de ses récits. Par la description littéraire, le corps se « fig[e] à la manière d'un tableau ou d'une photographie en raison du temps d'arrêt qu'elle marque dans la narration, le rendant en cela très semblable aux images imprimées dans les magazines⁷⁵¹ ». Mais *Putain* pousse à l'excès le désir de ressembler aux images des revues et affiches. Citant John Berger, qui écrivait en 1972 dans *Voir le voir* qu'« être homme c'est agir, être femme c'est paraître⁷⁵² », Delvaux constate que « les femmes sont toujours d'abord des doubles, des images d'elles-mêmes.⁷⁵³ » La réduction

⁷⁴⁶ Valérie Bouchard, *Femme-sujet ou femme-objet*, op. cit., p. 51.

⁷⁴⁷ *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage Publications, coll. « Theory, Culture and Society », 1995.

⁷⁴⁸ *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, William Morrow and Company inc., 1991.

⁷⁴⁹ *Gender Advertisements*, Erving Goffman, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

⁷⁵⁰ Claudia Labrosse, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 13, n° 2, 2010, p. 27.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁵² John Berger, *Voir le voir*, Paris, Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976, p. 51.

⁷⁵³ Martine Delvaux, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 79. Susan Bordo commente la même citation en la modifiant tandis qu'elle observe le rapport à

constante de la femme au somatique, que soulevait précédemment Bordo, s'applique donc à un impératif de rendre le corps conforme à une *image* de ce que doit être le corps féminin, selon les canons des industries culturelles. Ce désir de conformité à la beauté industrielle de la femme engage ainsi une reproduction du modèle faisant du corps de la narratrice un double, une copie toujours décalée d'un original tirant sa valeur de son rôle de premier, mais aussi de chaque copie qu'il engendre. La narratrice de *Putain* existe sous le mode existentiel décrit par Labrosse et Delvaux, s'affame pour s'amincir et modélise son corps suivant les exigences sociales liées à la féminité. Or la représentation métatopique de cette instance chez Arcan expose des mécanismes liés à une subversion du corps stéréotypé féminin (morcellement, désarticulation de ses fonctions, désexualisation). En se disant, le corps se déprend de l'image et la déconstruit, s'incarnant de nouveau. Deux mouvements et stratégies de représentation se perçoivent ainsi dans *Putain* : la conformité aux normes par les actions de la narratrice et la permutation de l'image du corps féminin par l'écriture.

3.4.1. *La putain, la schtroumpfette et l'anorexique*

L'anorexie se développe en filigrane dans *Putain*, l'expérience de prostituée de Cynthia en occupant le premier plan. Le trouble alimentaire constitue une poupée russe

la nourriture différent chez les hommes et les femmes : « Let me replace Berger's formulation with another, apparently more enduring one : "Men eat and women prepare." At least in the sphere of popular representations, this division of labor is as prescriptive in 1991 as in 1981. Despite the increasing participation of women of all ages and classes in the "public" sphere, her "private" role of nurturer remains ideologically intact. » (*op. cit.*, p. 119) C'est nous qui traduisons : « Permettez-moi de remplacer la formulation de Berger par une autre, plus durable il me semble : " Les hommes mangent et les femmes cuisinent." Tout au moins dans les représentations populaires, cette division des rôles est encore aussi normative en 1991 qu'en 1981. Malgré la participation croissante des femmes de tous âges et de toutes les classes à la sphère "publique", leur rôle de nourricière dans la sphère " privée" demeure idéologiquement intact. »

imbriquée dans une série de comportements moyennant lesquels elle cherche à se conformer à l'image sociale du corps féminin.

La privation alimentaire de Cynthia débute au moment où elle quitte l'enfance pour entrer dans l'adolescence. Elle représente une réaction à l'altération physique, principalement sexuelle, enclenchée par la puberté. Cynthia est « devenue anorexique le jour où [s]on sexe est venu à bout de [s]es nattes et de [s]es souliers vernis, des jeux de marelle et des prières du soir » (*P-168*), dans le débordement de son corps d'enfant par son sexe de femme en puissance. Dès lors, celui-ci s'associe pour Cynthia avec la minceur. Répondant à la fois à un désir d'individualisation face aux pairs et à la mère – cette dernière possède un corps passif incapable d'éveiller le désir de l'homme – et celui de demeurer enfant, stade idéalisé par le père, l'anorexie de Cynthia s'atténue mais ne se résout jamais (*P-94*). Elle se déplace plutôt vers un autre trouble de l'autoperception. L'entrée de Cynthia dans la prostitution, quelques années plus tard, se voit ainsi comme un prolongement de son anorexie, tandis qu'elle passe

de l'anorexie alimentaire, creusant son ventre, à l'anorexie vestimentaire, enlevant ses vêtements jusqu'à ce qu'elle soit complètement nue. La première anorexie fournit la narratrice d'un faux sens de pouvoir et de détachement. Il se dédouble, et la prostitution offre désormais un deuxième miroir qui renvoie une autre réflexion de pouvoir à la narratrice⁷⁵⁴.

Dans l'anorexie comme dans la prostitution, le corps entre donc dans une mécanique que Cynthia ne contrôle qu'en apparence. Dans les deux cas, il existe en tant qu'il est déterminé par le regard de l'homme, dans un rapport d'altérité de l'ordre d'une séduction à sens unique⁷⁵⁵. À juste titre, Arcan engage par l'anorexie et la prostitution, des modes de

⁷⁵⁴ Andrea King, *Figures de subversion : Anorexie, prostitution et écriture dans Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, département d'études françaises, Université Queen's, 2004, p. 53.

⁷⁵⁵ Lori St-Martin note avec justesse que « [l]e féminin extrême, selon Arcan, éloigne les hommes et les femmes les uns des autres en plaçant celles-ci dans une dépendance telle qu'une vraie rencontre fait place à un choc d'organes ou à un jeu de masques » (« La rencontre des extrêmes », *Voix et images*, vol. 37, n° 2, (110) 2012, p. 161).

soumission aux normes patriarcales, une réflexion sur cet impératif de séduction qui, tout en modélisant le rapport à l'Autre et le rapport entre les hommes et les femmes, encapsule le corps dans un besoin de reconnaissance réitéré à chaque nourriture refusée et à chaque application de maquillage. Mais où l'anorexie rate, Cynthia étant toujours insatisfaite face à elle-même, la putasserie manque également. Avec justesse, Andrea King note qu'anorexie et prostitution

constituent enfin la même sorte de protestation contre la Loi du Père qui finit par se retourner contre elle, la replaçant dans la position de victime. Dans les deux cas, elle se soumet aux hommes, intériorisant leurs désirs et leur renvoyant une image de la parfaite féminité. La prostitution qui aurait pu avoir un effet subversif n'est qu'une anorexie déplacée qui ne se guérit pas⁷⁵⁶.

En effet, l'assujettissement aux attentes masculines, que la narratrice s'agenouille « devant un homme ou une cuvette » (*P-169*), la pousse dans une suite de comportements l'absorbant toujours davantage. Le don du corps, qu'il se manifeste par la soumission à l'idéal de minceur ou au désir masculin, se déleste d'une signification individuelle pour signaler une dépossession globale. Une dépossession, d'ailleurs, qui paraît interchangeable, comme le montre ce passage : « de l'anorexie à la putasserie, il n'y a qu'un pas à faire, et il fallait bien que ce soit ma bouche qui travaille encore, prendre dans ma bouche tout ce que je pouvais prendre, rattraper le temps perdu » (*P-94*). L'ouverture de la bouche illustre que c'est sur le mode de l'accumulation, le corps souffrant d'anorexie *et* des conséquences de la prostitution, qu'il éprouve sa dépossession. Celle-ci se voit également sous la forme de modifications physiques esthétiques. Par l'anorexie, Cynthia cherche à correspondre point par point à un corps féminin posé comme un modèle de perfection. Pour y parvenir, elle fréquente assidument « le centre d'entraînement où on trouve des appareils spécialement conçus pour raffermir le ventre, les fesses et les cuisses, là où se concentre plus de quatre-vingts pour cent

⁷⁵⁶ Andrea King, *op. cit.*, p. 57.

de la masse grasseuse » (P-94). Dans ce projet d'évacuation de la graisse, la chair est ainsi prise d'assaut à la fois de l'intérieur, par la privation alimentaire, et de l'extérieur, par l'entremise de machines œuvrant sur elle.

Que les personnages d'Arcan soient « putain », « folle » ou « anorexique », ces multiples étiquettes consacrent une reconfiguration identitaire passant par le corps modélisé selon les attentes masculines et les besoins du marché. Celui, stéréotypé, dans lequel Cynthia se fond, s'insère dans la répétition et se transforme ainsi en une pure marchandise dont font foi les rapports sexuels mercantiles dans *Putain*. Ces catégories et stéréotypes circonscrivent la liberté de la narratrice à la manière d'une « burqa de chair ». Par cette figure décrite dans *À ciel ouvert*, Arcan critique la modélisation extrême et effrénée du corps féminin. Dans ce roman, Julie, scénariste, commence à travailler sur un documentaire intitulé *Burqa de chair*, qui « racont[e] l'histoire de femmes qui enterrent leur corps sous l'acharnement esthétique⁷⁵⁷ » « par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se dépos[ent] sur [lui] en couches superposées, jusqu'à l'occulter.⁷⁵⁸ » Rappelant la métaphorisation de l'anorexie en une cage dorée de Bruch⁷⁵⁹, la burqa de chair amène à voir les

images comme des cages, dans un monde où les femmes, de plus en plus nues, de plus en plus photographiées, qui se recouvraient de mensonges, devaient se donner des moyens de plus en plus fantastiques de temps et d'argent, des moyens de douleurs, moyens techniques, médicaux, pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infailible, imperméable, et où elles risquaient, dans le passage du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres⁷⁶⁰.

Il s'agit donc, par une série d'artifices et de contrôles exercés sur le corps, de l'extraire de sa linéarité biologique et de le dénuer de son aspect naturel en le modelant d'après les exigences

⁷⁵⁷ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, op. cit., p. 201.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁵⁹ Hilde Bruch, *L'énigme de l'anorexie. La cage dorée*, op. cit.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 200.

culturelles. La burqa de chair fonctionne comme un *duplicata* du modèle étalon et du canon de la beauté par rapport auquel se mesurent les femmes.

Nous avons observé précédemment l'association que Foucault établit entre le pouvoir et l'accumulation, sur le plan du discours, de « procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité⁷⁶¹. » Par une série de procédures externes et internes, son contenu et sa diffusion sont ainsi contrôlés. Cette logique du pouvoir dirigé engendre une régulation et une homogénéisation du discours dont le fonctionnement coïncide également aux représentations du corps. Comme le rappelle Alain Corbin, celui-ci « [es]t porteu[r] de valeurs, inculquées par les gestes mais aussi par les discours savants qui foisonnent dès la Belle Époque. I[l] [es]t également lieu de pouvoir, et tout particulièrement [celui] des femmes⁷⁶² ». *Putain* donne à voir ce que nous pouvons nommer un « ordre du corps », qui n'est pas sans rappeler la sérialité des figures féminines décrite par Delvaux.

Dans son analyse de *Folle*, Julie Delorme expose les similitudes et le mouvement de conformité entre le corps de Cynthia et celui de Barbie⁷⁶³. Un parallèle s'établit de manière significative entre la figure de la schtroumpfette⁷⁶⁴, qui incarne le modèle étalon et amalgame les stéréotypes féminins, et le corps de la narratrice de *Putain*. Créée par le sorcier Gargamel pour installer le conflit dans la communauté masculine des schtroumpfs, elle incarne la première femme⁷⁶⁵. Comme elle est insatisfaite de son apparence physique, le Grand Schtroumpf la transforme en une figure féminine blonde, portant robe et talons hauts, et

⁷⁶¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, op. cit., p. 10-11.

⁷⁶² Alain Corbin (dir.), « Deuxième partie. Le désir et les normes », *Histoire du corps*, op. cit., sous la direction de Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, p. 126-127.

⁷⁶³ Julie Delorme, « Le langage stéréotypé du corps dans *Folle* de Nelly Arcan », loc. cit.

⁷⁶⁴ Personnage de la série de bande dessinée de Peyo *Les schtroumpfs*, la schtroumpfette fait sa première apparition dans un album éponyme en 1967.

⁷⁶⁵ D'autres personnages féminins, comme Sassette, arriveront plus tard dans la série.

représentant la beauté. Capricieuse, charmeuse et séductrice, elle est d'abord rejetée par les schtroumpfs, qui lui feront croire qu'elle a grossi, puis réintégrée au groupe. Cette intertextualité avec le texte de Peyo révèle dans *Putain* plusieurs points importants. La modification et la minceur participent à un effort de parvenir à une beauté première et idéalisée, au lieu d'être *comme* les autres et d'être une copie d'un modèle supérieur. Par cette figure de la seule femme dans un monde d'hommes soumis à son charme, Arcan renverse ce qu'elle perçoit comme une « distribution haïssable des sexes » et une « surpopulation de femmes⁷⁶⁶ » dans la société actuelle. Dans l'univers des schtroumpfs comme dans nos sociétés actuelles, c'est l'homme qui dresse les caractéristiques de la « beauté » du corps de la femme.

La figure stéréotypée de la schtroumpfette, opposition directe de la larve que nous observerons sous peu, permet à Arcan de matérialiser la nécessaire conformité à un modèle physique ; une conformité qui s'atteint non pas dans un mouvement naturel, mais par l'excès et la surenchère. La féminité, comme l'enseigne la schtroumpfette autrefois laide et malheureuse en brune et habillée sobrement, doit se prouver. En écho à la schtroumpfette, Cynthia confie :

mon sexe n'apparaît pas avec suffisamment de netteté, je suis une femme qui ne s'est pas suffisamment maquillée, non, il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je saurais être sans artifice, et tous voient bien que je suis une femme mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe (*P-23-24*).

De manière révélatrice, *Putain* rappelle le partage que Bordo évoque entre les femmes, associées au corps et à la folie, et les hommes, tributaires de la raison et de l'esprit⁷⁶⁷.

Enclose dans un cycle infini renvoyant la femme à son corps et l'emprisonnant dans celui-ci, gommé par des impératifs de beauté, Cynthia aspire à « un monde recréé, sans homme ni

⁷⁶⁶ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁶⁷ Susan Bordo, « Introduction », *Unbearable weight*, *op. cit.*, p. 3. Arcan pousse davantage ce partage en disant que « c'est le corps qui fait la femme, la putain en témoigne » (*P-48*).

femme (P-86), souhaitant « [s]e déshabiller de [s]on sexe » (P-117) et se comparant à une « chienne tenue en laisse » (P-97) par les contraintes inculquées par sa société. Car contrairement aux narratrices de Valère et Tapiero, la quête identitaire de Cynthia n'est pas dirigée vers elle-même, mais entièrement orientée vers le regard d'autrui. Or à la différence de *Les murs*, l'Autre n'insuffle pas à la narratrice le moyen de s'épanouir : il la pousse vers sa perte. Non plus désir de disparaître et de passer inaperçue, l'anorexie, dans *Putain*, traduit le souhait d'être reconnue par les Autres.

3.4.2. *L'être comme : l'anorexie en tant que pulsion mimétique*

La figure de la schtroumpfette relève d'une construction culturelle utopique faisant apparaître le corps féminin comme un objet instrumentalisé. L'autoperception déformée de celui de Cynthia et les moyens extrêmes auxquels elle recourt pour le rendre parfait sont à rapprocher de la théorie du désir mimétique de René Girard. Élément de la dynamique romanesque⁷⁶⁸, le désir mimétique s'inscrit dans maints phénomènes sociaux contemporains, dont le trouble alimentaire. L'anorexie, plus précisément, expose la tendance mimétique propre à nos sociétés occidentales contemporaines basées sur l'imitation, la rivalité et la compétition⁷⁶⁹. À l'instar de Girard, l'objet du désir ne relève ni de sa nature ni du regard de l'individu sur lui. Plutôt, un objet est désiré lorsqu'un autre individu, vu comme un modèle, le convoite également. Mais un danger s'élève lorsque deux individus désirent le même objet : à ce moment, ils deviennent rivaux et leur relation, une lutte.

⁷⁶⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit.

⁷⁶⁹ Pour Girard, « [I]es Occidentaux sont toujours contraints à l'action et, lorsqu'ils n'imitent plus les héros ou les saints, ils sont attirés dans le cercle infernal de la futilité mimétique. [...] [L]e statut de numéro un ne peut être atteint qu'en travaillant dur pour triompher de la concurrence. » (*Anorexie et désir mimétique*, Paris, L'Herne, 2008, p. 54).

Transposée à l'anorexie, la théorie mimétique place la minceur en tant qu'objet du désir à l'échelle de la société entière⁷⁷⁰. Or la rivalité excède le souhait de minceur : par la privation alimentaire, la femme veut être *la plus* mince. De cette manière, « [c]'est en imitant le même modèle culturel qu'imitent les autres femmes, c'est en imitant toutes celles qui l'imitent et en poussant cette imitation jusqu'au bout, qu'elles en viennent à se sacrifier sur l'autel de la maigreur⁷⁷¹. » Cet aspect sacrificiel que Girard attribue au trouble alimentaire, que nous pouvons aussi d'une certaine façon relier à la prostitution, relève d'un conditionnement social qui établit par l'image du corps des critères relatifs à la mise et l'agir des femmes.

Au sujet d'être putain, Cynthia explique : « je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique et de danse à claquettes, je l'étais dans les contes de fées où il fallait être la plus belle et dormir éperdument » (P-52). Avec force, elle retranche derrière le « il » puis le « On » – « *on m'avait déjà consacrée putain* » (P-15) –, représentants de l'opinion commune, la détermination de ce qu'elle *est*. Le début de l'anorexie ou la première relation sexuelle dans un contexte marchand constituent ainsi le prolongement d'un conditionnement initié dans l'enfance. Le corps-objet de Cynthia existe ainsi dans le mode d'une dépossession guidée par le « On » et la société dans laquelle elle vit, concentrés dans la figure du « maître » (P-15).

L'interprétation de l'anorexie de Girard, dont *Putain* illustre les traits, s'apparente ainsi aux rapports d'altérité définis par Sartre⁷⁷². Le rôle primordial d'autrui, dans ce trouble alimentaire et la représentation du corps chez Arcan, se mesure dans son conditionnement

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 122-123.

⁷⁷¹ René Girard, *Anorexie et désir mimétique*, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁷² Jean-Paul Sartre, « Troisième partie. Le pour-autrui », *L'être et le néant*, *op. cit.*, p. 259-471. Nous rappellerons également la célèbre réplique de Garcin dans *Huis clos* : « L'enfer, c'est les autres. » (Jean-Paul Sartre, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 93). La date de la première édition de *Huis clos* est 1947.

des gestes et possibilités de Cynthia. Les Autres, relayés aux rangs de maîtres ou de rivales, circonscrivent ses balises identitaires. Simultanément, ils lui révèlent ce qu'elle est, ce qu'elle devrait et pourrait être. Le besoin de reconnaissance de Cynthia à l'égard d'autrui façonne son autoperception, enclose dans un impératif de conformité au corps-modèle dont nous verrons sous peu les critères. En écho à la pensée de Girard⁷⁷³ et à celle de Sartre, Cynthia résume qu'« une femme c'est tout ça, ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain, un être qui fait de sa vie une vie de larve qui ne bouge que pour qu'on la voie bouger » (P-43). Prise dans ce cercle mimétique, elle se fond dans ce masque qu'« On » lui accole et lui reconnaît comme seul visage, ne sachant plus qui elle est « à force d'être comme une autre » (P-98). Ce sentiment de déroute identitaire, tandis qu'elle constate qu'au lieu d'être elle est *comme*, éclaire une désincarnation importante du sujet dont le corps est figé par le stéréotype. Ce dernier l'enferme dans une image définie qui, tout en lui donnant une identité parente au modèle de perfection, lui soutire sa personnalité. S'enliser dans le stéréotype permet donc de conserver pour soi une identité voilée par des artifices brouillant le regard de l'Autre⁷⁷⁴. Celui des hommes, particulièrement, orientent son comportement, comme le montre ce passage d'*À ciel ouvert* :

Dans toutes les sociétés, des plus traditionnelles aux plus libérales, le corps des femmes n'était pas montrable, enfin pas en soi, pas en vrai, il restait insoutenable, fondamentalement préoccupant. Quand cet insoutenable virait à l'obsession, le monde prenait les grands moyens pour traiter la maladie, des moyens d'anéantissement ou de triturations infinies, toujours en rapport avec le contrôle de l'érection des hommes, pôle absolu de toute société humaine⁷⁷⁵.

⁷⁷³ Girard explique : « l'essentiel c'est toujours l'Autre, un Autre qui est n'importe qui, l'incarnation d'une totalité imprenable, présente partout et nulle part, que l'on s'obstine à vouloir séduire. C'est l'Autre comme obstacle insurmontable. » (*Anorexie et désir mimétique*, op. cit., p. 108).

⁷⁷⁴ Dans son analyse de *Folle*, Julie Delorme expose aussi cette idée du stéréotype masquant l'identité de la narratrice : « Comme la "putain" mise en scène dans le récit homonyme, ce n'est pas à la "folle" qu'autrui a accès mais à la représentation stéréotypée de ce qu'on fait d'un corps de folle traînant avec elle ce passé de prostituée. On ne semble donc rien reconnaître du corps de la *folle-pute* mais tout sur ses stéréotypes. Tout compte fait, le corps n'est ici que la représentation d'un simulacre ; la couche originelle étant escamotée par quantité d'artifices. » (*loc. cit.*, p. 37).

⁷⁷⁵ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, op. cit., p. 200.

L'Autre module donc son autoperception et c'est à la manière d'un tropisme vers les autres femmes que tend le corps de Cynthia. Si en s'affamant elle se déprend de celui de la mère comme nous le verrons, elle cherche aussi par l'anorexie à s'individualiser (P-93). Mais rapidement la rivalité est trop forte face aux femmes. Toujours, elles font ressortir les imperfections du corps de Cynthia. Rapidement, l'objet du désir passe de la minceur au triomphe sur la chair des autres femmes. Cette dernière, performative, parle directement à Cynthia – « le message qu'elles lancent aux autres, regardez-moi comme vous êtes grosses » (P-42) –, réitérant l'objet de leur désir commun. Les femmes, à moins d'être larves, se résument à n'être que des « ennemies » (P-16) haïes et craintes. Ces dernières la voient réellement et lui révèlent, à la manière d'un miroir cruel, ses défauts. Face à elles, les artifices, les modifications physiques et le maquillage sont débusqués. En revanche, l'illusion de son corps parfait fonctionne auprès des hommes. La *présentation* de son corps aux hommes relève donc d'un simulacre réussi : celui qu'elle offre au regard féminin, par contre, ne peut trahir le réel.

La rivalité à l'œuvre dans l'anorexie revêt également une forme autoréférentielle. En effet, la plus grande rivale de la narratrice de *Putain*, c'est elle-même. Dès son plus jeune âge, Cynthia éprouve un sentiment d'insatisfaction, qu'elle transpose sur son corps. Au sujet de son adolescence, elle explique : « si j'étais petite je n'étais sans doute pas la plus petite, il fallait en mettre un peu, réduire encore ma taille pour m'assurer cette place de choix » (P-8), « de peur d'avoir ceci trop gros, cela trop petit » (P-12). Comme l'expose ce cycle sans fin de son sentiment d'insuffisance, qu'elle s'inflige une privation continuelle ou qu'elle transforme son corps afin de le dégager de tout risque d'altération, elle ne peut que constater la faillite d'une entreprise irréalisable. Le miroir, à la fois son propre regard et celui d'autrui, ne lui renvoie qu'une image inadéquate d'elle-même. Comme le soutient Girard au sujet du

phénomène anorexique, « [l]e désir mimétique vise à la minceur absolue de l'être rayonnant qu'une autre personne incarne toujours à nos yeux, mais que nous ne parvenons jamais à être vraiment, au moins à nos propres yeux.⁷⁷⁶ » *Duplicata* de son propre regard sur elle-même, le miroir prouve à la narratrice le moindre changement physique, qu'elle ne ressent pas nécessairement. Tous ces miroirs qu'elle rencontre continuellement, « des miroirs pour plus de présence » (P-23), lui renvoient « une doublure » (P-25), un double, toujours, mais jamais un original. Il réside entre son corps et celui, parfait, auquel elle aspire, une distance irrépressible qui signe qu'elle n'est qu'une copie, une reproduction, le maillon d'une chaîne dont les autres figures sont supérieures. Le miroir lui dévoile sa laideur dans une forme de « sacrifice⁷⁷⁷ », son reflet dans le tain orientant son regard sur le monde. Ce passage de *L'enfant dans le miroir*, faisant d'abord référence à l'enfance, en fait foi :

C'est une fois devenue grande que les miroirs me sont arrivés en pleine face et que devant eux je me suis stationnée des heures durant, m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie tellement creusée qu'elle en perdait son nom. À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que tout le monde puisse le voir, son intérieur, son moi profond, sa véritable nature, on arrêterait peut-être de parler de son âme, de son cœur et de son esprit, on parlerait plutôt de poids et de masse, de texture et de couleur, on parlerait de la terre, on en finirait avec nos affinités avec le ciel et nos aptitudes à s'envoler, on cesserait peut-être de se croire immortels⁷⁷⁸.

Cet extrait expose une particularité de la représentation du corps présente dans *Putain* : l'absence surprenante du portrait de la narratrice⁷⁷⁹, ce que peuvent expliquer à la fois l'obsession du miroir et la douleur liée à la vue de soi. Il ressort que le corps de Cynthia s'efface derrière un autre corps beaucoup plus important : celui, générique, appelant la conformité, que l'Autre désire⁷⁸⁰. Les stéréotypes qui le composent, cristallisés dans la

⁷⁷⁶ René Girard, *Anorexie et désir mimétique*, op. cit., p.56.

⁷⁷⁷ Nelly Arcan, « La robe », *Burqa de chair*, p. 53.

⁷⁷⁸ Nelly Arcan, « L'enfant dans le miroir », *Burqa de chair*, p. 74.

⁷⁷⁹ Claudia Labrosse, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », loc. cit., p. 31.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

schtroumpfette, rejoignent un idéal validé par la société et basé sur le contrôle de soi, la jeunesse, la beauté, la minceur et la fermeté, le désir et la sexualité.

3.4.3. Corps générique et corps utopique

Remplissant la fonction du miroir décrite par Foucault (*cf.* p. 111), la schtroumpfette fait miroiter à la narratrice de *Putain* ce que pourrait et ce que devrait être son corps. Cette dernière met ainsi en œuvre une série de procédés de reconfiguration corporelle, parmi lesquels l'anorexie prend place. Au-delà d'une circonscription de l'anorexie dans le cadre psychanalytique, Arcan l'insère dans une lignée de comportements paradoxalement destructeurs dont le but est d'allier chair et perfection. Mais plus que se conformer au modèle de perfection, Cynthia veut incarner un corps absolu et utopique qui, au lieu d'être une copie, serait l'objet premier et primordial du désir masculin. Sa quête se développe ainsi dans les extrêmes, à commencer par un contrôle et une maîtrise absolus passant notamment par la nourriture. Cynthia relate avoir « commencé à calculer tout de la nourriture qu[']elle prenai[t] jusqu'à ce que [s]a vie se résume à une pomme qu[']elle ne parvenai[t] pas à manger convenablement, du moins pas selon la liste des contraintes qu[']elle ne finissai[t] plus de rallonger » (*P-170*). Tandis qu'elle observe les principaux traits de la représentation du manger féminin dans la sphère médiatique, Bordo note son emprise dans une série de valeurs et d'idées préconçues imposant aux femmes le contrôle, la retenue et la grâce. Dans l'ordre de ce manger *féminin*, en marge de tout excès, associé à des valeurs matrimoniales en même temps qu'à la sensualité, elle associe la discipline imposée aux femmes dans leur rapport à l'alimentation à un système éducationnel plus large conditionnant leurs possibilités

et leur champ d'action⁷⁸¹. Les excès de nourriture de ces dernières, lorsqu'ils surviennent, signalent une transgression qu'Arcan tourne en dérision dans *Putain*. Contraint à la maîtrise et à un état de privation, son corps devient grotesque dès qu'il se libère. À un moment, elle profite d'une sortie au restaurant avec un client obèse pour manger selon ses propres désirs, toutefois dépeints sur un mode dépréciatif : « j'adore ça, sortir au restaurant et manger comme une furie, il faut dire que chez moi je ne cuisine pas, je ne mange rien ou presque » (P-156). L'association de ce laisser-aller, tandis qu'elle n'a comme seul spectateur qu'un homme gros, à la figure fortement connotée de la furie fait ressortir l'incongruité entre le corps stéréotypé féminin devant être mince et la figure de l'obèse qui coexistent dans nos sociétés occidentales et semblent recevoir des messages médiatiques contradictoires. Pris entre ce qu'il perçoit comme une valeur intérieure, le souhait de minceur, et les valeurs sociétales, favorisant la forme élancée mais fonctionnant sur le plan marchand dans l'excès, le corps contemporain se trouve aliéné. À ce sujet, Castillo Durante constate une

double contrainte (*double blind*) qui le ligote, l'oblige à une éternelle demande de reconnaissance par des grilles d'évaluation qui prônent un paradigme esthétique souvent incompatible avec les conditions matérielles d'existence des individus et en contradiction flagrante avec les stratégies alimentaires d'une société dont la croissance économique réside dans la surconsommation, le gaspillage, l'excès et le vertige des marchés. La logique de conformité inhérente à la représentation du corps dans le cadre d'un marché qui nous dicte comment il doit être en fonction de ses priorités (contradictoires, il faut le souligner) favorise la prolifération de clichés grâce auxquels la représentation fixe ses limites⁷⁸².

Incarnant la minceur représentée massivement dans les magazines et sur les affiches ou s'abandonnant aux offres du marché, le corps de nos sociétés occidentales jongle entre

les représentations [du]corps stéréotypé, mince, délié comme un fil, se rapprochant davantage du garçon que de la femme ; puis, à l'autre extrême, [du] corps débordant, foisonnant, pléthorique et proprement inassouvissable de l'obèse, cible idéale en quelque sorte des multinationales de l'alimentation⁷⁸³.

⁷⁸¹ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁸² Daniel Castillo Durante, « En guise de préface. Les lieux du corps à l'heure de la mondialisation des marchés. Représentation, littérature et capitalisme », *Corps en marge, op. cit.*, p. 17.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 19.

Entre ces deux figures incompatibles qui renvoient continuellement à l'autre le reflet de ce qu'elle pourrait ou risque d'être, pas étonnant que ce soit par l'extrême, dans l'opposition la plus forte au contraire, que le sentiment corporel prenne forme.

L'impératif de contrôle qui modélise le rapport au corps contemporain et dont l'anorexie illustre le point ultime est conduit en échec lorsqu'il touche la problématique du temps. Grand ennemi de nos sociétés occidentales contemporaines pour lesquelles « l'âge [es]t tout ou rien⁷⁸⁴ » et où il faut [p]rendre de l'avance sur la vieillesse⁷⁸⁵ », il façonne un autre stéréotype pesant sur la chair : celui de la jeunesse. Paradoxalement, si c'est sur un mode « prématuré⁷⁸⁶ » que le corps stéréotypé fonctionne, cherchant à prévenir les marques du temps sur lui – l'injure du temps ou « l'irréparable outrage » « des ans⁷⁸⁷ », selon la formule de Jean Racine – il évolue dans un monde basé sur la rentabilité, où le temps est de l'argent et où les représentations médiatiques suivent une logique de la simultanéité. C'est donc dans un tiraillement temporel cristallisé dans l'anorexie, effort de stagnation et de régression du corps dans le temps, qu'il existe aujourd'hui. Et toujours, le regard de l'Autre détermine le rapport du corps à l'endroit du temps. En est représentative une émission télévisée controversée⁷⁸⁸ apparue à l'automne 2014, d'abord lancée en Angleterre, puis aux États-Unis et au Canada : *Quel âge me donnez-vous ?*⁷⁸⁹ Le concept est aussi simple que révoltant : une femme est installée debout derrière une vitre et les passants doivent se

⁷⁸⁴ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, 110

⁷⁸⁶ Nelly Arcan, « L'enfant dans le miroir », *Burqa de chair*, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁸⁷ Jean Racine, *Athalie*, *Théâtre complet*, 2 tomes, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983, p. 429. La première édition d'*Athalie* date de 1691.

⁷⁸⁸ À titre d'exemple de la controverse qu'engendre l'émission, nous pouvons penser à la chronique de Nathalie Petrowski (« Quel âge je coûte ? », *La Presse*, 20 août 2014 [en ligne], page consultée le 23 février 2015, <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/nathalie-petrowski/201408/20/01-4793083-quel-age-je-coute.php>).

⁷⁸⁹ L'émission est diffusée sur la chaîne télévisée *Canal vie* à l'automne 2014.

prononcer sur son âge. Elle est ensuite accompagnée par équipe de professionnels de la beauté et de la mode dans une série d'interventions visant à rajeunir et à améliorer à coups d'interventions esthétiques et vestimentaires son apparence. Il ressort donc qu'il est possible, moyennant de l'argent, de pallier la jeunesse déclinante. Dans cette perspective, « faire son âge » ou « faire plus vieux », c'est, d'une certaine manière, être coupable.

Dans *Putain*, l'obsession du temps et de la jeunesse apparaît comme le déterminant principal de la représentation du corps anorexique. Le trouble alimentaire, d'ailleurs, consiste en une destruction du corps en tant qu'il est nécessairement promis à sa dégradation. Rappelons que c'est au début de l'adolescence, au moment de quitter le stade de l'enfance pour atteindre l'âge adulte, au moment où elle se met à afficher les marques de ce changement, que Cynthia développe une anorexie. Elle est alors tiraillée entre son père qui valorise à l'extrême l'enfance, et sa mère, qui symbolise la chute du corps féminin. Le trouble anorexique découle donc d'un refus de grandir et d'un désir de stagnation qui se double de l'intériorisation de la valorisation sociale de la jeunesse. Mais si le corps ne peut étirer sa jeunesse qu'en apparence et que de manière éphémère, le décalage entre le dedans et le dehors demeure inévitable. C'est pourquoi Cynthia poursuit inlassablement une lutte contre la vieillesse, celle-ci n'étant masquée que par une ruse provisoire devant continuellement être prouvée mais jamais complètement sentie. D'un côté, ainsi, comme il sera relaté dans *L'enfant dans le miroir*⁷⁹⁰, l'idéalisation de la jeunesse et le désir de faire

⁷⁹⁰ Dans ce texte, la narratrice associe l'enfance à une innocence à l'écart de la conscience de la laideur et de l'imperfection du corps, qu'elle ne perçoit pas complètement dans le miroir. À partir du moment où elle se perçoit en entier dans le tain, elle commence à souffrir de sa peau, grasseuse, de sa laideur et de son poids. Le trouble anorexique s'enclenche, le père se mettant à guetter le poids de sa fille. Arcan écrit : « « depuis ce temps de l'anorexie je me suis toujours méfiée de mon appétit beaucoup plus grand que le poids-santé contenu dans mon programme génétique, ma voracité n'a jamais eu rien à voir avec ma faim, ma voracité a toujours été celle des enfants qui cherchent à se tuer en avalant tout ce qui leur tombe sous la main ; à force d'avoir faim j'y ai sans doute pris goût. » (« L'enfant dans le miroir », *Burqa de chair*, op. cit., p. 85-86) Précisons que ce texte du recueil *Burqa de chair* est la version complète du texte d'Arcan et que l'ouvrage *L'enfant dans le miroir*

perdurer cette période suivant le mode de pensée du père, et de l'autre, la soumission à la pression sociale qui valorise la jeunesse et déprécie l'avancée dans l'âge. Car en même temps que le père suit avec attention le poids de la narratrice de *Putain*, celle-ci se soumet, suivant les divers modèles féminins de starlettes et de schtroumpfettes l'entourant, au fait qu'« il ne faut pas vieillir » (P-35). La jeunesse conditionne le mode de vie de Cynthia, l'amène à s'affamer afin de rester mince et petite, requérant d'elle une série de soins par lesquels elle se conforme à l'image sociale du corps et se distingue de celui, vieillissant, des autres femmes. Complètement annihilée dans l'image de sa jeunesse, ce qui n'est pas sans rappeler l'obsession d'Adam dans *Ève*, c'est sur le mode d'une répétition aliénante que la narratrice doit « entretenir cette jeunesse sans laquelle [elle] n[']est rien » (P-51). L'anorexie s'inscrit dans un cycle continu alimenté par la pression sociale et l'accumulation d'exigences et de moyens esthétiques tributaires d'un processus de rajeunissement et de stagnation du corps. Pascal Ory explique qu'aujourd'hui « [l]a lutte contre le vieillissement par le recul des limites du "troisième âge" donne [...] toute latitude aux opérations visant à faire disparaître, atténuer ou retarder les rides, taches et autres signes de décrépitude.⁷⁹¹ » Semblant lui répondre, Arcan écrit que la jeunesse

demande tellement de temps, toute une vie à s'hydrater la peau et à se maquiller, à se faire grossir les seins et les lèvres et encore les seins parce qu'ils n'étaient pas encore assez gros, à surveiller son tour de taille et à teindre ses cheveux blancs en blond, à se faire brûler le visage pour effacer les rides, se brûler les jambes pour que disparaissent les varices, enfin se brûler tout entière pour que ne se voient plus les marques de la vie, pour vivre hors du temps et du monde, vivre morte comme une vraie poupée de magazine (P-102).

Par cette éviction de la linéarité du destin biologique, basée sur le temps et l'âge, elle souhaite également regagner le corps de l'enfant et celui, figé et mort, des corps représentés dans la sphère sociale et médiatique. Le corps mutant de l'entre-deux, celui qui engraisse et

illustré par Pascale Bourguignon (Montréal, Marchand de feuilles, coll. « Bonzai », 2007) en présente une forme abrégée.

⁷⁹¹ Pascal Ory, « Le corps ordinaire », *Histoire du corps*, op. cit., p. 132.

se dégrade, est complètement répudié. Son aliénation réside dans cette finalité certaine, le fait qu'elle vieillira, qu'elle attise à chaque fois qu'elle se soumet au processus de rajeunissement. Si le corps stéréotypé placardé sur les images ambiantes triomphe de celui, réel, de Cynthia, c'est qu'il n'évolue que dans un présent intouchable par le temps futur de la dégradation. Son corps aliéné, sorte de « porte sur l'éternité⁷⁹² », est tiraillé entre le possible, l'altérable, par le biais de moyens qui pullulent quotidiennement autour d'elle et dont les images de corps parfaits reflètent l'effectivité, et l'impossible, le destin inéluctable d'un corps qui ne peut que vieillir et qui la pousse vers les excès de la privation alimentaire, des modifications physiques⁷⁹³ et de la prostitution.

À la minceur s'ajoute un autre impératif : la fermeté, qui contrecarre l'affaissement de la chair vieillissante. À l'opposé de la fermeté et de la jeunesse de la schtroumpfette, Arcan développe le corps larvaire. Figure symbolisant la mutation, le mou et l'entre-deux, la larve, également présente chez Valère et Tapiero où elle signifiait la passivité, incarne dans *Putain* le corps de la mère. Ce dernier, délesté de toute fermeté, expose sa décrépitude, son décharnement, sa position en un hors-lieu du désir. D'une part, la mollesse de la larve caractérise la dégradation du corps jeune et ferme, de même que la finitude aussi dramatique que certaine de la chair féminine. Les allusions à l'arrondissement du corps et à sa mollesse progressive se développent, de la bouche de Cynthia, à l'aide d'éléments marquant la distanciation. Un choix de déterminants démonstratifs et l'utilisation du « On » maintiennent à distance le « mou », dont elle veut se dissocier. De cette manière, Cynthia inscrit la mollesse future et inévitable de son corps comme lui étant extérieure et comme étant le propre de toutes

⁷⁹² Nelly Arcan, *L'enfant dans le miroir*, op. cit., p. 33.

⁷⁹³ Dans *À ciel ouvert*, le paroxysme de l'obsession de la jeunesse du corps apparaît dans la figure de la vaginoplastie, une opération visant à resserrer l'intérieur du vagin et à faire entrer les petites lèvres dans les grandes de manière à recréer un « sexe de petite fille » (op. cit., p. 186).

les femmes. Elle expose ainsi « [s]a hantise du ventre qui s'arrondit » (P-117), disant qu'« après vingt ans les femmes ramollissent » (P-32), oubliant le propre de son corps dans le destin biologique de toutes. Par ces formulations générales, qui matérialisent le martèlement d'idées et d'exigences qui assaillent aujourd'hui les femmes, Arcan illustre l'aliénation de Cynthia. Les idées reçues sur ce que son apparence doit être s'enchevêtrent de manière obsessionnelle dans son autoperception. D'autre part, le corps « mou » qu'elle fuit s'oppose à celui de la mère. Appelée « larve », la mère s'abandonne à sa propre mollesse, attendant, passive et abandonnée par le désir de l'homme. Cynthia décrit sa « bouche qui ne peut recevoir aucun baiser » (P-34) et « sa vie de larve, sa vie de gigoter à la même place, se retournant sur son impuissance, sa vie de gémir d'être elle-même » (P-36). En se soumettant au régime excessif, en affermissant son corps par divers moyens, elle veut le détacher de celui de la mère, de ce corps d'origine lui renvoyant sans cesse les risques de vieillir.

Comme l'éclaire la figure de la larve, le corps décrit dans *Putain* se développe autour du noyau dur qu'est le désir qu'il peut potentiellement susciter chez autrui. Si « [l]e XX^e siècle est marqué par la floraison des discours sur le sexe, les sexes et la sexualité, ainsi que par l'intervention médicale croissante sur le corps sexué, rendue possible dans le second XX^e siècle par les progrès scientifiques⁷⁹⁴ », cette omniprésence du discours sur la sexualité se reflète dans l'autoperception de Cynthia. L'exigence de plaire, qui la pousse à une reconfiguration et un contrôle physiques assidus, prend une tournure extrême, comme le montrent son anorexie et son entrée dans la prostitution. Plus que plaire, le corps doit éveiller l'érection de l'homme, celle-ci devenant le pôle d'orientation de son existence. Elle soutient qu'« une femme c'est avant tout un sexe susceptible de faire bander car un sexe n'est jamais bandant en soi » (P-43). Ce sexe insuffisant doit être continuellement amélioré, par les

⁷⁹⁴ Alain Corbin, « Deuxième partie », *Histoire du corps*, op. cit., p. 160.

artifices de la chirurgie plastique ou par la conformité extrême au canon de la beauté, menant à la privation alimentaire. Si nous vivons dans un monde où nous « ne pens[ons] qu'à l'embellissement des choses, des voitures et de la religion » (P-13), il réside dans l'écriture, semblable dans *Putain* à une révolte violente, la possibilité de se soustraire au beau et de déconstruire son portrait aliénant.

Si Arcan réduit l'identité, surtout celle des femmes, au corps⁷⁹⁵, l'anorexie constitue un moyen ambigu de détruire ce dernier. Où la privation alimentaire échoue à accomplir ce renversement du pouvoir, l'écriture prend le relais⁷⁹⁶.

3.4.4. *Le corps en morceaux : la mise à mort de la schtroumpfette*

Si le corps de Cynthia se soumet et s'altère suivant les exigences sociales et les besoins du marché, l'écriture, à l'aide de moyens narratifs et thématiques, rompt avec la construction stéréotypée du corps féminin. Cette rupture rejoint la « crise » qu'opère dans le langage la « destruction du stéréotype ». Rompre avec ce dernier, pour Barthes, correspond à une remise en question et une « pré-analyse » du langage de l'Autre de manière à éviter un conformisme « au langage régnant, ou plutôt à ce qui, dans le langage, semble *régir* (une situation, un droit, un combat, une institution, un mouvement, une science, une théorie, etc.)⁷⁹⁷ ». À l'instar de Barthes, la mise en discours du corps de Cynthia sous-tend une destruction du stéréotype dont les effets pénètrent le langagier et le somatique.

La première étape de ce processus consiste en une confrontation avec le pouvoir,

⁷⁹⁵ Marie-Claude Dugas expose cette hypothèse au sujet des narratrices des œuvres de Marie-Sissi Labrèche et d'Arcan (*Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, mémoire de maîtrise, département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010, p. 38).

⁷⁹⁶ Andrea King, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁹⁷ Roland Barthes, « La destruction des stéréotypes », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984, p. 375.

celui qui régit le langage et le corps, puis en sa dénonciation. Comme le remarque Claudia Labrosse, au même titre que *Folle*, une lettre destinée à l'ancien amoureux de la narratrice, et *À ciel ouvert*, qui dénonce les exigences patriarcales conditionnant l'image du corps féminin, *Putain* relate un face à face avec la figure masculine. Or, c'est à la fois de l'image de l'homme (le père, les clients) et du désir masculin que découle la configuration mimétique du corps chez Arcan. L'écriture signe une résistance et une « dénonci[ation] [de] la construction sociale aliénante de la beauté féminine », laquelle « cache une véritable haine du corps féminin brut, non paré et insoumis.⁷⁹⁸ » Tandis que ses engrenages sont exposés et son fonctionnement dénoncé, le corps féminin érigé comme modèle de perfection tourne à vide. En exposant le *derrière l'image*, Arcan annule son pouvoir d'attirer l'admiration des autres femmes et le désir des hommes, sans lequel il est vain. Par le biais de l'écriture, Arcan construit donc un corps se détachant de cette image qui module chacun des gestes de Cynthia et conditionne son autoperception physique. Pour ce faire, elle illustre la rétraction du corps propre derrière les images qu'elle cherche à imiter. À force de se fondre dans une image qu'il faut reproduire en tout point, le corps devient une surface vide et artificielle dont la charge désirante et désirée est évacuée. Or l'homme jouit du corps comme *duplicata* de l'image féminine stéréotypée. Ainsi, lorsque l'illusion de cette dernière est renversée et que ses artifices sont dévoilés de manière crue, il se déssexualise. Détaché de son seul rôle de faire bander, il s'incarne de nouveau. En dénonçant le regard que l'homme porte sur son corps transformé pour se conformer à ses goûts, Arcan place en quelque sorte en échec le cycle du désir. La quête de *Putain* serait donc celle d'un corps qui cherche à s'incarner en se détachant de ce qu'il apparaît dans le regard des hommes, c'est-à-dire « une poupée d'air, une parcelle d'image cristallisée, le point de fuite d'une bouche qui s'ouvre sur eux tandis

⁷⁹⁸ Claudia Labrosse, *loc. cit.*, p. 40.

qu'ils jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir » (P-19). Si pour Arcan l'anorexique ou « la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente un autre » (P-85), cette interchangeabilité déraille lorsque celui-ci parle, se déprend de « ses automatismes et ses claquements d'artiste » (P-138) et acquiert une identité qu'autrui ne peut modeler.

En cherchant à donner une identité au corps et en l'extrayant de son rôle d'image, Arcan démantèle les mécanismes du corps stéréotypé féminin consommé, notamment, dans le médium pornographique. Corbin rappelle que celui-ci

introduit une profonde rupture dans les représentations de la sexualité et des corps. Pour la première fois, il reproduit des actes sexuels non simulés, effectués de façon stéréotypée par des professionnels et détachés de toute relation affective ou personnelle. La déréalisation va de pair avec la focalisation sur les organes et la physiologie sexuelle⁷⁹⁹.

Putain subvertit précisément la déréalisation du corps à l'œuvre dans ce type de représentation. Contre la soumission de la femme-objet de la pornographie s'élève la voix dénonciatrice de Cynthia : au gémissement du plaisir simulé succède un cri s'étendant de pages en pages. Le corps pornographique, rejoignant celui qu'elle décrit, se perd donc dans une mécanique prévue d'avance et se réduit à son seul sexe. Le morcellement du corps, qu'expose sa représentation, opère par exemple cette déssexualisation⁸⁰⁰. Dans *Putain*, cette instance devient un amas désassemblé qui, une fois la dénonciation de l'artificialité du corps-image féminin, de ses paramètres⁸⁰¹ et de son articulation interne, ne peut susciter le désir. Par une représentation hypertrophiée du corps, – « un visage grimaçant, des mamelons

⁷⁹⁹ Alain Corbin, « Deuxième partie », *Histoire du corps*, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁰⁰ Claudia Labrosse remarque également un morcellement du corps en raison de la forte présence des descriptions. Elle explique que celles-ci « entraînent un certain morcellement de la chair féminine dont l'unité ne réside plus que dans la somme de ses représentations partielles : ici un bras, ici des seins, mais jamais le corps entier. » (*loc. cit.*, p. 33).

⁸⁰¹ En voici un exemple : « surtout se tenir droite et porter de faux ongles, et ma peau, que faire avec cette peau sinon la couvrir d'une autre peau, cacher ce qu'elle finira par montrer à la surface, les veinules et le luisant, et du silicone pour mes lèvres car pourquoi me résoudrais-je à vivre sans lèvres, pourquoi devrais-je exhiber cette fente par laquelle ne peut sortir que mon dégoût pour elle, oui, l'argent sert à ça, à se détacher de sa mère, à se redonner un visage à soi, à rompre avec cette malédiction de laideur qui se transmet salement. » (P-35)

durcis, une fente trempée et agitée de spasmes » (P-19) –, celui-ci, pure représentation, se « désérotise ».

Par l'écriture se produit une autre subversion : l'impératif de beauté sociale auquel se conforme continuellement le corps se renverse et fait l'objet d'une déprise. La mise en discours de cette figure se caractérise par une violence et une laideur assumées. Même si Cynthia énonce son obstination « à vouloir être belle dans ce qu[']elle] di[t], à vouloir dire d'une seule traite la fureur de ce qu[']elle] pense » (P-101), elle se compare dans le processus d'écriture à l'animal. Cette comparaison, quoique péjorative, signe une certaine distanciation face au corps féminin. Elle dit ainsi « parler de [s]a voix de rat pris au piège, parler ce discours de bestiole qui court dans la lumière du jour pour retrouver son coin sombre » (P-101). Enfin, la figure de la larve, malgré son caractère négatif dans *Putain*, énonce un mouvement fondamental chez Arcan, celui d'« un recommencement » (P-54) permis par et dans l'écriture. Telle que la conçoit Barthes, l'écriture, « destruction de toute voix, de toute origine [...], ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit⁸⁰² » représente ainsi une tentative de se déprendre du stéréotype, qui modélise l'autoperception physique de la narratrice et engendre son anorexie.

Le corps anorexique, du texte pionnier de Valère à celui d'Arcan, fait état d'une mutation importante en ce qui a trait aux stratégies de sa représentation et aux mécanismes discursifs mis en place. Dans *Le pavillon des enfants fous*, la représentation sous-tend une évacuation du corps tel que modélisé par autrui et emprisonné par le discours médical, lequel anéantit la liberté de la parole de Valère. Olivia Tapiero, dans *Les murs*, développe une description du corps plus soutenue et une ouverture graduelle à l'Autre. Les récits de Valère

⁸⁰² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 63.

et Tapiero montrent comment, au-delà des conséquences de la maladie sur le corps, une atteinte significative aux narratrices et à leur droit à la parole est portée par le discours médical, qui étouffe et sur-détermine le phénomène de l'anorexie. Enfin, dans *Putain*, le corps se voit dégagé de son rôle d'image et ainsi s'incarne progressivement par le biais d'une écriture dénonciatrice.

Conclusion

Au début de notre réflexion, nous ressentions le besoin de sonder le territoire complexe de l'anticipation de la mort dans ses rapports avec la parole. Bien des incertitudes et des interrogations s'élevaient pour nous à la suite de la perte d'êtres chers, avec qui un dialogue sur la mort à venir n'avait pu se développer. Au-delà de l'absence et du silence qu'ils laissent derrière eux, il demeurait un questionnement sur la relation qu'entretiennent avec la mort et leur corps ceux qui savent leur fin proche. Le médium littéraire s'est avéré d'une richesse importante de par les pistes de réponse qu'il offre. C'est avant tout d'une reconnaissance à l'endroit d'œuvres sensibles et généreuses que s'est déclenché et que se clôt le projet de cette thèse. Si « [l]a mort à coups de statistiques ne [nous] délivre de rien. Surtout pas de l'imprévu de la mort⁸⁰³ » et si à chacune de nos lectures nous (re)découvrons cet imprévu, donner la place à cette voix qui n'en a pas – la mort – nous a délivrés d'un silence bien pesant.

Ce silence, quel est-il ? Comment sa cassure peut-elle se produire ? En une sorte de prélude un an avant sa mort, David Wojnarowicz s'ensevelit sous le sable, la photographie montrant son visage partiellement découvert par la surface désertique. Souhaitant matérialiser la cécité liée à l'évolution de son sida, Derek Jarman crée son film *Blue* autour d'un écran bleu immobile. Songeant à l'idée de s'enlever la vie, Hervé Guibert se livre dans *La pudeur ou l'impudeur* à une simulation de suicide captée par la vidéo. Ce même médium

⁸⁰³ Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélotrope, 2009 [2000], p. 13.

artistique est emprunté dans *Over my dead body*⁸⁰⁴, un documentaire qui suit le danseur et chorégraphe Dave Saint-Pierre, atteint de fibrose kystique. Son corps, dans l'attente prolongée d'une greffe de poumon, est suspendu à une machine à oxygène qui le suit à toute heure de la journée et jusque sur la scène. La photographie, l'écran, la vidéo, agissent à titre de passeurs face à la mort à venir, figeant l'image ou la dévoilant en mouvement. Dans une sorte de présage, ces artistes se découvrent devenus *autres* à travers la maladie. C'est bien une crise de l'image, alors que celle-ci règne en maître dans nos sociétés occidentales, qu'ils cristallisent. Pointant un nouveau stade de l'évolution de l'illustration artistique de la maladie, le donner à *voir* fait place à un donner à *sentir* dont les échos rejoignent la littérature.

Au sein du régime littéraire de l'extrême contemporain, nous avons constaté à travers cette thèse que le phénomène de la représentation du réel se caractérise par une poussée constante de ses limites thématiques et langagières et par un impératif de réduire la distance entre mots et choses qui s'accroît dans les expériences de la maladie, de la dégradation du corps et de l'anticipation de la mort. Au terme de nos recherches, il apparaît que le corps *extrême*, dont nous avons observé deux manifestations littéraires, celles du corps souffrant du sida et celles du corps atteint d'anorexie, constitue en tant qu'objet narratif, discursif et thématique l'agent principal de la réduction de la disparité entre expression et phénomène. Il s'agissait dans cette étude d'analyser les mutations, les stratégies de la représentation et les traits de la mise en discours de ces figures du corps en processus d'altération par le biais des œuvres de Guy Hocquenghem, Hervé Guibert, Érik Rémès, Valérie Valère, Olivia Tapiero et Nelly Arcan. Cerner ce qui détermine et modélise le phénomène de la représentation et saisir

⁸⁰⁴ Brigitte Poupart, *Over my dead body*, Les films du 3 mars, 2012, 80 mins.

en son sein les différents mouvements des œuvres pionnières aux plus récentes sur ces expériences corporelles était un enjeu central de notre thèse.

En affirmant que « [l]’homme n’est connu qu’à moitié, s’il n’est observé que dans l’état sain⁸⁰⁵ », le médecin François Jean Victor Broussais éclaire la présence dans la maladie ou dans un trouble de l’esprit d’une part de l’homme nécessaire à une appréhension entière de ses possibilités et de son être. En revanche, la seule considération de son état « sain », normal et ordinaire masque une fraction importante de ces derniers. L’état de souffrance et la proximité de la mort, en tant qu’altérités radicales, se sont avérés les pivots de notre analyse du corps *extrême*. Le premier chapitre consistait à en établir les balises conceptuelles et théoriques.

En retraçant l’évolution de la représentation du réel dans la littérature, nous avons discerné trois stades (l’analogie, la représentation, la simulation) jusqu’à celui d’une invention du corps caractéristique de la période de l’extrême contemporain. Ce parcours nous a permis de cibler deux motifs étroitement liés guidant la représentation des corps souffrant de sida et d’anorexie : une quête d’authenticité face au langage et au corps ; un renversement de l’image sociale de celui-ci et de la mort. Notre tâche était d’abord de repérer les entraves discursives à ces projets (incompatibilité entre les univers somatique et langagier, réinvestissement de stéréotypes). La lecture des œuvres d’Hocquenghem, Guibert et Rémès a permis de dégager dans la mise en discours du corps des moyens de pallier ces difficultés discursives (comparaison, reconfiguration du modèle corporel, ironie, humour), tandis que celle des écrits de Valère, Tapiéro et Arcan a révélé une forme d’aliénation face à la communication de l’expérience corporelle, dont les traces imprègnent l’aspect formel des textes (ponctuation, signes typographiques, incorporation d’une stylistique liée à la folie).

⁸⁰⁵ François Jean Victor Broussais, *De l’irritation et de la folie*, Paris, Delaunay, 1828, p. 26.

Nous avons toutefois vu que le principal obstacle dans l'écriture du corps souffrant d'anorexie relève de la formation d'une parole *autre* que somatique, l'anorexique communiquant d'abord son rapport au monde par son corps.

Tant dans la formation de l'image sociale du corps que dans la mise en discours de celui-ci, le stéréotype, second outil théorique de notre étude, joue un rôle central. Nous pouvons conclure que c'est précisément par le corps *extrême* que s'accomplit le processus de subversion stéréotypale dans les œuvres de notre corpus littéraire. Les représentations du corps étudiées précédemment ont offert la possibilité de mesurer les incidences et le poids lié aux stéréotypes sur l'autoperception et la mise en discours du corps. La fonction d'éviction de la violence, de la mort et de l'angoisse que nous avons rattachée au mécanisme stéréotypal entrainait en conflit avec les expériences relatées dans les œuvres, lesquelles installaient un processus de subversion, de déconstruction stéréotypale et de reconfiguration langagière. Situer le stéréotype par rapport aux enjeux du corps et de la mort dans l'optique de ses effets sur le message et non seulement sur la forme constitue d'ailleurs un apport considérable de notre thèse. Nous avons eu la chance de voir que les écrits sur le sida déjouaient de manière directe le stéréotype, que ce soit par les descriptions du corps (Guibert), la déconstruction de la logique manichéenne lui étant propre (Hocquenghem) et le renversement de son oppression sur l'existence corporelle (Rémès). Au sein des récits d'anorexie, le stéréotype, dont la présence se faisait plus implicite, se fondait en des représentants discursifs (discours médical, opinion commune, interprétations sur l'anorexie) contre lesquels s'élevait la parole des narratrices de Valère et Tapiero. Exposant un contraste important par rapport aux textes de ces dernières, nous avons relevé dans *Putain* un mouvement de déconstruction du corps féminin investi par le stéréotype. De cette manière, la figure de la putain chez Arcan rejoignait la figure du *barebacker* dans l'œuvre de Rémès,

l'écriture de ces auteurs procédant d'une intériorisation et d'une violente déconstruction des figures de corps stéréotypés, comme en témoignent les titres de leurs textes. Il s'avérerait par ailleurs fort intéressant de poursuivre l'observation des rapports entre le stéréotype et les figures littéraires du corps féminin dont l'apparence est modifiée par le biais de chirurgies et de techniques de perfectionnement.

Rassembler dans la même étude les expériences corporelles écrites du sida, un trouble physique, et de l'anorexie, de source psychologique, et articuler le rapport complexe qu'elles entretiennent avec la mort présentait une difficulté significative. Leur émergence commune, les similitudes des descriptions du corps, la fonction centrale de la mort dans la mise en discours de celui-ci et leur filiation avec leur contexte d'apparition nous ont menés à les réunir sous le concept de l'*extrêmal*. Nous avons saisi la conjoncture socio-culturelle dans laquelle elles s'inscrivent en alliant finalement trois types de sociologie : les sociologies de la littérature, du corps et du risque. À la lumière de celles-ci ont été mises en relation des traits de l'image sociale du corps (jeunesse, perfectionnement physique, dualité corps/esprit) et de la vision de la mort contemporaine (perspective suicidaire, postmortalité, déni, effacement et individualisation de la mort) et les représentations littéraires des corps souffrant de sida et d'anorexie. Les quêtes du « héros problématique⁸⁰⁶ » dans les univers littéraires que nous avons explorés ont ainsi été comprises telles que modélisées par un contexte social empreint de paradoxes. Nous avons vu comment se reflétaient sur le corps la logique des conduites à risque décrite par David Le Breton et Patrick Baudry dans les œuvres de Rémès et de Tapiero. Saisir la conjoncture sociale des figures de corps malades du sida et d'anorexie de manière à exposer les mutations de la représentation et ses facettes subversives constitue une contribution importante de notre étude.

⁸⁰⁶ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, op. cit., p. 17.

Dans le second chapitre, nous avons exploré à travers les œuvres d'Hocquenghem, Guibert et Rémès les mutations de la représentation du corps dans l'écriture du sida à travers trois stades : la représentation (la description du corps altéré), l'autoreprésentation (le récit de l'auto-altération du sujet écrivant) et l'autopornobiographie (le processus scriptural concentré sur l'expérience sexuelle). Nous questionnant sur les réseaux auxquels se lie le corps dans l'expérience de cette maladie, nous avons concentré notre analyse sur l'observation de l'espace, de l'altération et du temps. Dans *Ève*, la figure du corps soutient une déterritorialisation du corps, le transformant en un espace hétérogène et ouvert aux diverses formes d'altérité. Le corps souffrant chez Hocquenghem expose ainsi une déconstruction du corps actuel soumis à la catégorisation. Notre lecture d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, abordé du point de vue du concept d'altération, a exposé les mécanismes de la mise en discours des transformations physiques et psychologiques du corps dont la mort est anticipée. Enfin, dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker* de Rémès, la figure du corps incarne un recentrement de l'expérience du sida autour d'une sexualité marquée par notre contexte social actuel, les conduites à risque et un déplacement du rapport au temps et à la mort. L'évolution de la relation au corps dans l'écriture post-sida mérite certainement une étude approfondie.

Plongeant dans des univers littéraires sur l'anorexie, le dernier chapitre a soutenu l'observation de trois œuvres faisant état du passage, sur le plan discursif, de la désincarnation à la réincarnation en passant par l'incarnation⁸⁰⁷. Le texte pionnier *Le pavillon des enfants fous*, porté par un mouvement de refus de la narratrice de Valère, a montré une représentation du corps marquée par une difficulté d'incarnation si forte qu'elle obstruait le processus de la mise en discours. Le blocage de la narratrice, la posture de fermeture du

⁸⁰⁷ Isabelle Meuret, « Littérature contemporaine et anorexie », *loc. cit.*

corps malade d'anorexie et sa division en les sphères intérieure/extérieure et physique/psychologique dans *Les murs* de Tapiero, a éclairé un processus de morcellement de la représentation. Illustrant finalement une anorexie distincte de la crise identitaire et associée à une soumission aux normes corporelles ambiantes, le récit *Putain* d'Arcan sous-tend à travers la représentation du corps un double mouvement de construction et de déconstruction de celui-ci en tant qu'image stéréotypée. Ce troisième chapitre et nos analyses du phénomène écrit de l'anorexie font ressortir la pertinence de sonder plus avant les modalités d'inscription du corps souffrant dans les récits de troubles mentaux.

S'il est possible de relier aux manifestations littéraires du corps chez Hocquenghem, Guibert et Rémès une ouverture à l'altérité de la mort et à l'altération que sa perspective engendre, une ouverture toutefois empreinte de paradoxes, les récits portant sur l'anorexie font état d'une fermeture à l'endroit de ces instances. Dans les écrits sur le sida, où la source de la maladie provient de l'extérieur de soi, la formation de la parole de mort sous-tend un processus de reconstruction déployé dans l'écriture. Les œuvres de Valère, Tapiero et Arcan, cependant, révèlent une reconstruction plus complexe, à l'exception de celle relatée dans *Les murs*. Comme l'annonce leur écriture, l'intense désir de mort et le rapport douloureux à l'endroit d'un corps impossible à incarner ne semblent se résoudre pour Valère et Arcan.

Les univers littéraires que nous avons explorés dans cette thèse tentent de communiquer la mort qui habite, en même temps que les corps des personnages, le langage lui-même. Une puissante et inévitable habitation du langage par la mort se révèle en effet par une somme de nécroses affectant l'authenticité du message, son contenu et sa mise en discours. Pris dans les automatismes ou les formulations usées, notamment promues par les industries culturelles et la société patriarcale, le langage n'échappe pas, lui non plus, à sa pétrification. Comme l'annonce Foucault au début de *L'ordre du discours*, notre entrée dans

le langage procède de la chute et d'une lutte quotidienne. Mais comment soutenir cette lutte lorsque la mort, en tant que fin radicale du corps, laisse déjà sur lui ses traces ? Les œuvres analysées au cours de notre recherche ont validé que le texte littéraire constitue un espace où le langage peut échapper à sa mort ; où le langage topique s'éteint comme émerge un corps de langage. De l'investissement du stéréotype sur le corps au désinvestissement stéréotypal par le biais du texte littéraire, une passerelle se construit : le corps, au-delà de son sida et de son anorexie, se fait intensément corps dans l'extrême qui le révèle à lui-même. La représentation prend alors la forme d'un lieu proprement métatopique, un lieu d'ébranlement et de remise en question. Les textes que nous avons sondés ici disent la mort et le corps à travers la maladie, mais surtout, ils se risquent à les dire. La « bonne distance⁸⁰⁸ » que calibre le processus diaphragmatique du stéréotype ne peut plus être que celle, abolie, du corps face à lui-même et à un langage devenu transparent. Dans l'*extrême* s'élève la parole de mort.

⁸⁰⁸ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, op. cit., p. 91.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1991.

HOCQUENGUEM, Guy, *Ève*, Paris, Albin Michel, 1987.

RÉMÈS, Érik, *Serial fucker. Journal d'un barebacker*, Paris, Blanche, 2003.

TAPIERO, Olivia, *Les murs*, Montréal, VLB, coll. « Fictions », 2009.

VALÈRE, Valérie, *Le pavillon des enfants fous*, Paris, Stock, 1978.

Œuvres littéraires sur le sida

DREUILHE, Alain-Emmanuel, *Corps à corps. Journal de sida*, Paris, Gallimard/Lacombe, 1987.

DUSTAN, Guillaume, *Dans ma chambre*, Paris, P.O.L, 1996.

_____, *Je sors ce soir*, Paris, P.O.L, 1997.

_____, *Plus fort que moi*, Paris, P.O.L, 1998.

_____, *Génie divin*, Paris, Balland, 2001.

GUIBERT, Hervé, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.

_____, *L'homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992.

_____, *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992.

_____, *Le mausolée des amants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001.

HOCQUENGHEM, Guy, *L'amphithéâtre des morts. Mémoires anticipées*, avec une préface de René Schérer, Paris, Gallimard, coll. « Digraphe », 1994.

JARMAN, Derek, *Blue. Text of a Film by Derek Jarman*, New York, The Overlook Press, 1994.

_____, *Un dernier jardin*, Londres, Thames and Hudson, Paris, SARL, 1996.

_____, *Chroma. Un livre de couleurs*, Paris-Tel Aviv, Éditions de l'éclat, 2003.

MONETTE, Paul, *Le temps dérobé : chronique du sida*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989 [1988].

RÉMÈS, Érik, *Je bande donc je suis*, Paris, Balland, « coll. Le rayon », 1999.

SAMSON, Barbara, *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, avec la collaboration de Marie-Thérèse Cuny, Paris, Le livre de poche, 1994.

Œuvres littéraires sur l'anorexie

ARCAN, Nelly, *L'enfant dans le miroir*, avec des illustrations de Pascale Bourguignon, Montréal, Marchand de feuilles, coll. « Bonzai », 2007.

_____, *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011.

ATWOOD, Margaret, *La femme comestible*, Paris, Robert Laffont, 1969.

BRISAC, Geneviève, *Petite*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1994.

LAFERRIÈRE, Cynthia, *Tout sauf Ana : voyage dans la tête d'une anorexique*, Montréal, Publistar, 2013.

MATTE, Marie-Ève, *Devant le miroir*, Montréal, Boréal, 2003.

Œuvres littéraires diverses

ARCAN, Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, 2004.

_____, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007.

_____, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009.

BLANCHOT, Maurice, *L'instant de ma mort*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994.

BORGÈS, Jorge Luis, « De la rigueur de la science », *Œuvres complètes*, 2 tomes, Tome II, Paris, Gallimard, 2010 [1993], p. 57.

CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, Paris, Flammarion, 1996 [1901].

- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1856].
- GARRÉTA, Anne F., *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986.
- GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.
- _____, *Mes parents*, Paris, Gallimard, 1986.
- _____, *La mort propagande*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2009 [1977].
- MARTEL, Yann, *Self*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1996.
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Montréal, Hélio trope, 2009 [2000].
- PIZARNIK, Alejandra, *Journaux 1959-1971*, Paris, José Corti, coll. « Ibériques », 2010.
- RACINE, Jean, *Théâtre complet*, 2 tomes, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983.
- SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1944].
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- TAPIERO, Olivia, *Espaces*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels », 2012.
- YVON, Josée, *Maîtresses-Cherokees*, Montréal, VLB, Pantin, Le castor astral, 1986.

Ouvrages et articles théoriques

- ADORNO, Theodor W., *Jargon de l'authenticité*, Paris, Payot, 1989.
- AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- _____ et Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2005 [1997].
- ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1990 [1671].
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2012 [1938].

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1946].

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

_____, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1965].

_____, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975].

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

_____, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, issue 11, 1968, p. 84-89.

_____, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.

_____, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

_____, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BRISSON, Luc, *Le Même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974.

COHEN, Jean, « La théorie du roman de René Girard », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1965, vol. 20, n° 3, 1965, p. 465-475.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994.

_____, *Sade ou l'ombre des Lumières*, New York, Peter Lang, coll. « Eighteenth century french intellectual history », 1997.

_____, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004.

_____, (dir.), *Frontières, Hélas, célébrer la mort !*, vol. 18, n° 1, automne 2005.

_____, (dir.), *La mort dans tous ses états*, vol. 18, n° 2, printemps 2006.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode. Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Anjou, CEC, 1996 [1637].

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1994.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

_____, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

_____, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2007 [1976].

_____, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », *La quinzaine littéraire*, entretien avec L. Finas, n° 247, 1^{er}-15 janvier 1977, dans *Dits et écrits 1954-1988*, 4 tomes, Tome III, Paris, Gallimard, 1994, p. 228-236.

_____, « Les anormaux », *Dits et écrits 1970-1975*, 2 tomes, Tome II, Paris, Gallimard, 2001 [1994], p. 822-828.

_____, *Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles lignes, 2009.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1961.

_____, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1972.

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1986 [1927].

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1972].

LUKÀCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, coll. « Bibliothèque Méditations », 1963.

LECARME, Jacques (dir.), « L'autofiction, un mauvais genre ? », *Autofictions et Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky et Philippe Lejeune, Paris, Cahiers Ritm, 1993, p. 227-239.

LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

_____, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LIPPMANN, Walter, *Public Opinion*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1922.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994.

PAQUOT, Thierry et Chris YOUNÈS (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012.

PATERSON, Janet M., « L'autoreprésentation : formes et discours », « L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, sous la direction de Jean Ricardou, Toronto, Trinity College, 1982, p. 177-194.

PLATON, « Timée », *Timée. Critias*, Paris, Flammarion, 1999 [1551].

_____, *La République*, Paris, Flammarion, coll. « Le Monde de la Philosophie », 2008 [1555].

PRADEAU, Jean-François, « Être quelque part, occuper une place. *Topos* et *chôra* dans le Timée », *Les Études philosophiques*, n° 3, 1995, p. 375-399.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

_____, « Le témoignage littéraire », *The Romanic Review*, vol. 93, n°s 1-2-, 2002, p. 217-235.

SCARPA, Marie (dir.), « Le personnage liminaire », *L'ethnocritique de la littérature*, sous la direction de Véronique Cnockaert et Jean-Marie Privat, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 177-189.

Ouvrages et articles sur l'écriture du sida

APTER, Emily, « Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of 'sida' in France », *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*, sous la direction de Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier, New York, Columbia University Press, 1993, p. 83-97.

BESSETTE, Ariane, « Vers le récit d'altération : la traverse des frontières dans *Cargo Vie* de Pascal de Duve », *Écrivain sans frontières. Actes de IV^e colloque de l'ADELFIES*,

Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, *Littératures*, n° 29, 2013, p. 55-72.

_____, « L'autoreprésentation de la mort dans les films d'Hervé Guibert et de Derek Jarman », *Representations of the Unspeakable in the Francophone World*, Cambridge, Cambridge Publishings, 2013, p. 39-55.

BEST, Victoria et Martin CROWLEY, *The New Pornographies. Explicit sex in Recent French Fiction and Film*, Manchester, New York, Manchester University Press, 2007.

BOULÉ, Jean-Pierre, *Hervé Guibert, À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie and Other Writings*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, coll. « Glasgow introductory guides to French literature », 1995.

_____, « Hervé Guibert : création littéraire et roman faux », *The French Review*, vol. 74, n° 3, février 2001, p. 527-536.

_____, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001.

_____, *HIV Stories. The Archeology of Aids Writing in France, 1985-1988*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002.

CARON, David, « La littérature du sida », *Magazine Littéraire*, CDXXVI, 2003, p. 52-55.

Chimères, Désir Hocquenghem, n° 69, 2009.

DUNCAN, Derek, « Gestes autobiographiques : le sida et les formes d'expressions artistiques du moi », *Hervé Guibert*, sous la direction de Jean-Pierre Boulé, *Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1, printemps 1995, p. 100-111.

GENON, Arnaud, *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.

GOENS, Jean, *De la Syphilis au Sida. Cinq siècles des mémoires littéraires de Vénus*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, 1995.

GRISI, Stéphane, *Dans l'intimité de la maladie. De Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

HADERBACHE, Ahmed, « La trithérapie et la recherche de l'absolu de la sexualité comme discours du soi chez Érik Rémès et Guillaume Dustan », *Écrire le sida*, sous la direction de Nicolas Balutet, Paris, Jacques André Éditeur, coll. « Thériaka, remèdes et rationalités », 2010, p. 97-107.

HALLAS, Roger, *Reframing Bodies. AIDS, Bearing, Witness and the Queer Moving Image*, Durham and London, Duke University Press, 2009.

JACCOMARD, Hélène, *Le sida. Témoignages au féminin*, Berne, Peter Lang, 2004.

LÉVY, Joseph et Alexis NOUSS, *Sida-Fiction : essai d'anthropologie romanesque*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA », 1994.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Le sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom... », *Tangence*, n° 42, décembre 1993, p. 146-159.

_____, « To End the Glorification of Suffering », *Bucknell Review*, vol. 42/2, 1998, p. 124-135.

_____, « À bout de souffle : Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 6, n° 2, 2002, p. 370-378.

_____, « L'œuvre au ralenti : Hervé Guibert ou comment filmer l'air », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, septembre 2005, p. 283-290.

_____, « De profundis... », *Spirale*, n° 233, 2010, p. 20-22.

_____, « Le sépulcre de merde ou le travail de déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, n° 94, 2011-2012, p. 30-32.

MORREY, Douglas, « Sida-topies : Provocative Communities in Guy Hocquenghem's *Ève* and Vincent Borel's *Un ruban noir* », *French Cultural Studies*, vol. 9, n° 27, octobre, 1998, p. 385-398.

NJAM, Daoud (dir.), *Génération sida*, *Spirale*, n° 248, printemps 2014.

ROUTY, Jean-Pierre, *Ce que le sida a changé. Un abécédaire*, Montréal, HélioTropé, 2011.

SARKONAC, Ralph (dir.), *Le corps textuel de Hervé Guibert*, Paris-Caen, *La Revue des Lettres Modernes*, 1997.

SAINT-JARRE, Chantal (dir.), « Les discours du sida », *Discours social/Social Discourse*, Volume 6, 3-4, été-automne 1994.

SCHEHR, Lawrence R., « Reading Serial Sex: The Case of Erik Rémès », *L'esprit créateur*, vol. 44, n° 3, 2004, p. 94-104.

SHERNOFF, Michael, *Without Condoms: Unprotected Sex, Gay Men & Barebacking*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

SONTAG, Susan, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2005 [1988].

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

VRYDAGHS, David, « Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec », *Portrait de l'homme de lettres en héros*, sous la direction de Yan Hamel et Mawy Bouchard, @nalyse, 2006, p. 207-221.

Ouvrages et articles sur l'écriture de l'anorexie

BORDO, Susan, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993.

BRUCH, Hilde, *L'énigme de l'anorexie. La cage dorée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1979 [1978].

CLERC, Isabelle, *Valérie Valère : un seul regard m'aurait suffi*, Paris, Perrin, 1987.

CORCOS, Maurice, *Le corps absent. Approche psychosomatique des troubles des conduites alimentaires*, Paris, Dunod, 2010 [2005].

DELVAUX, Martine, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998.

_____, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 79-91.

GIRARD, René, *Anorexie et désir mimétique*, Paris, L'Herne, 2008.

GODIN, Laurence, « Saisir l'anorexie par le corps : de la subjectivité anorexique à la diversité des expériences », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, 2014, p. 31-47.

GORDON, Richard A., *Anorexie et boulimie. Anatomie d'une épidémie sociale*, Paris, Stock, 1990.

GROULEZ, Marianne, « Écrire l'anorexie », *Études*, 10, tome 405, 2006, p. 330-337. Aussi en ligne www.cairn.info/revue-etudes-2006-10-page-330.htm.

HAVERCROFT, Barbara, « Reflets d'un corps décharné : l'écriture de l'anorexie dans *Devant le miroir* de Marie-Ève Matte », *Un certain genre malgré tout : pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, sous la direction de Catherine Mavrikakis et Patrick Poirier, Québec, Nota Bene, 2006, p. 105-122.

_____, « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », *La rhétorique au féminin*, sous la direction de Annette Hayward, Québec, Nota Bene, 2006, p. 401-420.

LABROSSE, Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 13, n° 2, 2010, p. 25-43.

LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet 1956-1957*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994.

LAPOINTE, Martine Emmanuelle, « Le chœur de l'intimité », *Voix et images*, vol. 35, n° 2, (104) 2010, p. 120-124.

LOISELLE, Annie, *Les affamées : regards sur l'anorexie*, Montréal, Les Éditions de L'Homme, 2003.

MEURET, Isabelle, *L'anorexie créatrice*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.

PERRIN, Marie, *Renée Vivien, le corps exsangue. De l'anorexie mentale à la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003.

RAIMBAULT, Ginette et Caroline ELIACHEFF, *Les indomptables : figures de l'anorexie*, Paris, Odile Jacob, 1989.

SAINT-MARTIN, Lori, « La rencontre des extrêmes », *Voix et images*, vol. 37, n° 2, (110) 2012, p. 158-161.

WILKINS, Jean, *Adolescentes anorexiques. Plaidoyer pour une approche clinique humaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.

Ouvrages de référence sur le corps

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Science, histoire, société », 2006.

BARON, Denis, *La chair mutante : fabrique d'un posthumain*, Paris, Dis Voir, 2008.

BAUDRY, Patrick, *Le corps extrême. Approche sociologique des conduites à risque*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1991.

COMAR, Philippe, *Les images du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1993.

CORBIN, Alain Corbin, COURTINE, Jean-Jacques Courtine et Georges VIGARELLO, *Histoire du corps*, 3 tomes, Tome III, Paris, Seuil, 2006.

DELORME, Julie, LABROSSE Claudia et CASTILLO DURANTE, Daniel (dir.), *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, L'interligne, 2009.

JACQUES, Robert, « Le corps dans la modernité : de la méfiance et du surpassement », *Théologiques*, vol. 5, n° 2, 1997, p. 25-50.

KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

LAFONTAINE, Céline, *La société postmortelle. La mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris, Seuil, 2008.

_____, *Le corps-marché. La marchandisation de la vie humaine à l'ère de la bioéconomie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 [1990].

_____, *Passions du risque*, Paris, Métailié, 2000 [1991].

_____, *Sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992.

_____, *Sociologie du risque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

_____, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.

_____, Denis Jeffrey et Joseph Josy Lévy (dir.), *Jeunesse à risque : rite et passage*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005.

_____, *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2010.

MANUEL, Didier (dir.), *La figure du monstre*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009.

MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.

ROZENBERG, Jacques J., *Le corps-autre et les sources de l'altérité. L'interface bio-psycho-culturelle*, Paris, De Boeck, 2011.

SCARRY, Elaine *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

SCHILDER, Paul, *L'image du corps*, Gallimard, 1968.

WIEGERS, Yvonne, « Male Bodybuilding: The Social Construction of Masculine Identity », *Journal of Popular Culture*, vol. 32, n° 2, 1998, p. 147-161.

WUNENBERG, Jean-Jacques, « Transfiguration et défiguration du corps souffrant : les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques », *Philosophiques*, vol. 23, n° 1, 1996, p. 57-66.

Ouvrages généraux

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, Perrin, 1955.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

_____, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011 [1957].

BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1976.

BECKER, Ernest, *The Denial of Death*, New York, Simon & Schuster, 1974.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BROUSSAIS, François Jean Victor, *De l'irritation et de la folie*, Paris, Delaunay, 1828.

BUSSIÈRES, Luc, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, vol. 3, n° 1, 2007, p. 61-139.

COURTAU, Henri, *Ethnologie de la Forme-camp de Sangatte. De l'exception à la régulation*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2007.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième sexe*, 2 tomes, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949.

DELVAUX, Martine, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013.

DERRIDA, Jacques, SOUSSANA, Gad et Alexis NOUSS (dir.), *Dire l'événement, est-ce possible ? : Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, François Maspero, coll. « Dans la bibliothèque d'anthropologie », 1971 [1967].

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1965.

FAYE, Éric, *Le sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction, autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996.

GROS, Frédéric, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1997.

HOCQUENGHEM, Guy, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000 [1972].

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, Paris, Montaigne, coll. « Présence et pensée », 1963.

JEFFREY, Denis, *Éloge des rituels*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Diamanda Galás : guerrière et gorgone*, Montréal, Hélio trope, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1945].

_____, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.

NICOLE, Pierre, « De la comédie », *Œuvres philosophiques et morales*, Paris, Hachette, 1845.

PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée*, vol. 34, n^{os} 2-3, 2006, p. 113-125.

PELLETIER, Jean-Jacques, *Les taupes frénétiques. La montée aux extrêmes*, avec la collaboration de Victor Prose, Montréal, Hurtubise, 2012.

RIENDEAU, Pascal (dir.), « Frontières du roman, limites du romanesque. Introduction », *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 7-22.

ROBERGE, Martine, *Rites de passage au XXI^e siècle : entre nouveaux rites et rites recyclés*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014.

ROUYER, Philippe, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Éditions du cerf, coll. « 7^e art », 1997.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2010 [1943].

SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

SONTAG, Susan, *La maladie comme métaphore*, coll. « Fiction et cie », Paris, Seuil, 1977.

SPINOZA, Baruch, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954 [1677].

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998.

VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, Nourry, 1909.

Thèses

BOUCHARD, Valérie, *Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*, mémoire de maîtrise, département de français, Université d'Ottawa, 2007.

D'AMOURS, Isabelle, « L'inscription du corps et de l'anorexie dans l'œuvre de Valérie Valère », mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2000.

DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, thèse de doctorat, département d'études françaises, Université de Montréal, 2000.

DUGAS, Marie-Claude, *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, mémoire de maîtrise, département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010.

FALARDEAU, Éric, *Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels*, mémoire de maîtrise, département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Université de Montréal, 2007.

GONNET, Julie, *Normes, déviances et régulations. L'anorexie mentale, un trouble dans la société*, mémoire de master 1, département d'anthropologie, Université d'Aix, 2013-2014.

KING, Andrea, *Figures de subversion : Anorexie, prostitution et écriture dans Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, département d'études françaises, Université Queen's, 2004.

LABROSSE, Claudia, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, thèse de doctorat, département de français, Université d'Ottawa, 2009.

SÉGUIN, Carlos, *Le dispositif du corps souffrant dans les pratiques culturelles contemporaines*, thèse de doctorat en littérature comparée et générale, département de littérature, Université de Montréal, 2002.

SÉGUIN, Marie-Hélène, *Le corps féminin et la tyrannie de la beauté dans Truismes de Marie Darrieussecq et Clara et la pénombre de José Carlos Somoza*, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011.

WRIGLEY-BROWN, Lynette, « S'anéantir ou s'épanouir : avatars d'ascétisme anorexique dans la littérature française du XIX^e au XXI^e siècle », thèse de doctorat, département de français, Université d'Auckland, 2008.

Œuvres cinématographiques

BELL, Christopher, *Bigger, Faster, Stronger*, Magnolia, 2008, 105 mins.

GUIBERT, Hervé, *La pudeur ou l'impudeur*, BQHL, 1991, 62 mins.

JARMAN, Derek, *Blue*, Basilisk Communications, Uplink production for Channel 4, The Arts Council of Great Britain, Opal and BBC Radio 3, 1993, 75 mins.

MACDONALD, Stuart, *I want to look like that guy*, Boomerang Studios, 2009, 83 mins.

POUPART, Brigitte, *Over my Dead Body*, Les films du 3 mars, 2012, 80 mins.

Documents en version électronique

ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, « La sociologie de la littérature : un historique », *Discours social*, Nouvelle série, vol. IX, 2002 [1991] [en ligne], page consultée le 26 février 2015, <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/Cahier-sociologie-de-la-litt%C3%A9rature-r%C3%A9dition.pdf>.

EL GHARBIE, Rana, « L'invisible... Dans le cinéma de Jean Cocteau », *Entrelacs*, 2011 [en ligne], page consultée le 3 février 2015, <http://entrelacs.revues.org/226>.

FAIRHUST, Richenda, « What are Fasting Girls ? », 2015 [en ligne], page consultée le 22 février 2015, http://www.historyfish.org/anchorites/what_are_fasting_girls.html.

LAMONTAGNE, Lydia, « L'écriture du SIDA et le transgénérique dans la littérature française », *Voix plurielles*, n° 2, février, 2005 [en ligne], page consultée le 25 mars 2015, <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/viewFile/549/529>.

LARDELLIER, Pascal, « Qu'est-ce qu'un rite ? Rites, Occident et modernité », [en ligne], page consultée le 22 février 2015, http://kavic.or.kr/ezboard/system/db/review011/upload/4/1214923912/11_04.pdf.

MAVRIKAKIS, Catherine, « "Il y a dans la mort quelque chose d'apaisant" : une conversation avec Catherine Mavrikakis », entretien avec Pierre-Luc Landry, blogue *Ma mère était hipster*, 18 septembre 2014 [en ligne], page consultée le 21 février 2015, <http://mamereetaithipster.com/2014/09/18/conversation-catherine-mavrikakis/>

MEURET, Isabelle, « Littérature contemporaine et anorexie », [en ligne], page consultée le 22 février 2015, http://www.detambel.com/images/30/revue_271.pdf.

RÉMÈS, Érik, « Interview », *Froggy's delight*, 13 juin 2009 [en ligne], page consultée le 21 février 2015, http://www.froggydelight.com/article-7131-Erik_Remes.html.

SCHADRON, Georges, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis*, n^{os} 10-11, 2006 [en ligne], page consultée le 18 février, <http://urmis.revues.org/220?lang=en> 2015.

STOHLER, Vincent, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », *Cahiers de Narratologie*, 2009 [en ligne], page consultée le 5 février 2015, <http://narratologie.revues.org/1184?lang>.

Sites Internet

www.anebquebec.com [Anorexie et Boulimie Québec]

www.ethnocritique.com/index.html [Site de l'ethnocritique et du groupe de recherche à l'Université de Lorraine et à l'Université du Québec à Montréal]

Dictionnaires

Le Robert, Paris, Éditions Le Robert, 2015.

ROY, André, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet*, Montréal, Fides, 2007.

Table des matières

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iv
INTRODUCTION	1
La posture de force du corps dans le régime littéraire de l'extrême contemporain	1
CHAPITRE 1	11
Représentation, mise en discours et contextualisation du corps dans la littérature de l'extrême contemporain	11
La <i>mimésis</i> : définition et obstacle.....	13
Peut-on représenter le réel ?	18
La représentation du réel et du corps sous la contrainte	26
Un corps à réinventer	30
Stéréotype, mort et violence	33
État du stéréotype dans le champ littéraire	37
Du rapport conflictuel entre le stéréotype et le corps	44
L'emprunt stéréotypal dans la mise en discours de la mort :	
une stratégie d'évitement	48
À la jonction du somatique et du social. Le corps stéréotypé de <i>Madame Bovary</i>	53
Construction ou piège de lecture ?.....	55
Pour une approche sociologique du roman.	
Balises théoriques et conceptuelles de la sociologie de la littérature employée.....	59
La sociologie et les enjeux du risque, de la mort et du corps	67
Le « risque » et le « suicidaire » : des acteurs de la scène littéraire	76
CHAPITRE 2	80
Le corps à l'épreuve de l'altération dans l'écriture du sida	80
Le sida dans l'écriture de la maladie	82
L'avènement de la parole thanatographique	87
Corps et espace. Le corps écrit du sida comme khôra dans <i>Ève</i> de Guy Hocquenghem.....	98
Pour une nouvelle conception de l'espace et du corps.....	104
Le revers de l'utopie : le corps hétérotopique.....	110
Du corps catégorisé au renversement des catégories	112
L'Autre comme passeur de la complétude de soi. Le corps androgyne dans <i>Ève</i>	118

Un espace ouvert et éclaté	123
Du récit d'altération : le corps, le soi et l'altérité. <i>À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie</i> d'Hervé Guibert.....	125
Pour une définition de l'altération	126
Le corps mutant du sida. L'altérité radicale du tératologique.....	129
Transgression, reconnaissance et trahison	132
La mise en discours du corps altéré.	
La problématique de la « déshumanisation ».....	142
Le regard d'autrui comme miroir.....	149
La déprise de la mort, le corps et le temps dans <i>Serial fucker. Journal d'un barebacker</i> d'Érik Rémès	154
Accélération, décélération, stagnation et ouverture du temps	156
Situation de l'écriture post-sida. L'enjeu du <i>barebacking</i>	160
Pour une écriture « autopornobiographique »	167
Mise en discours du corps et métatopique chez Rémès	170
Vers une temporalité alternative. La centralité du devenir et de l'avenir dans <i>Serial fucker. Journal d'un barebacker</i>	177
CHAPITRE 3.....	184
Destruction, incarnation et représentation. Le corps écrit de l'anorexie mentale.....	184
L'anorexie : une construction socio-culturelle ?.....	188
Du récit de la privation alimentaire à l'écriture de l'anorexie	194
Des conditions de possibilité de l'écriture du corps anorexique.....	199
Le corps du refus et le refus du corps. <i>Le pavillon des enfants fous</i> de Valérie Valère.....	203
Briser le silence.	
Conditions d'émergence, caractéristiques et limites du témoignage	209
Un refus à la double face	216
La parole de mort et la figure du rien	219
S'écrire ou s'écrire ?.....	224
Corps fermé et morcellement de la représentation. <i>Les murs</i> d'Olivia Tapiero	231
Du corps ouvert au corps fermé.....	234
La peau comme surface de communication ambiguë	237
Les phases de liminalité et de blocage	240
Le corps : une protection illusoire	245
Le débordement et la mise en échec du Monstre.....	247
Les mots : le dépassement de la phase de liminalité.....	251

Du corps féminin investi par le stéréotype à sa subversion dans <i>Putain</i> de Nelly Arcan.....	258
La putain, la schtroumpfette et l’anorexique	262
L’être comme : l’anorexie en tant que pulsion mimétique	268
Corps générique et corps utopique.....	273
Le corps en morceaux : la mise à mort de la schtroumpfette.....	280
CONCLUSION.....	285
BIBLIOGRAPHIE.....	293
Corpus principal.....	293
Œuvres littéraires sur le sida.....	293
Œuvres littéraires sur l’anorexie	294
Œuvres littéraires diverses	294
Ouvrages et articles théoriques	295
Ouvrages et articles sur l’écriture du sida	298
Ouvrages et articles sur l’écriture de l’anorexie	301
Ouvrages de référence sur le corps.....	302
Ouvrages généraux.....	304
Thèses	306
Œuvres cinématographiques	307
Documents en version électronique	307
Sites Internet	308
Dictionnaires	308