«Du piètre rendu précieux»: le sexuel à l'aune d'une poétique de l'antagonique dans "Fou de Vincent" d'Hervé Guibert

Corentin Lahouste

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10117>

DOI : 10.4000/studifrancesi.10117

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 475-485

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Corentin Lahouste, « «Du piètre rendu précieux»: le sexuel à l'aune d'une poétique de l'antagonique dans "Fou de Vincent" d'Hervé Guibert », *Studi Francesi* [En ligne], 183 (LXI | III) | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 24 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/10117> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.10117>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

«Du piètre rendu précieux»: le sexuel à l'aune d'une poétique de l'antagonique dans «Fou de Vincent» d'Hervé Guibert

Abstract

We will analyze how Hervé Guibert's *Fou de Vincent* (1989) develops a "poetic of the antagonistic", in which the syntagm «du piètre rendu précieux» [«of the trivial made precious»] acts as a keystone. The focus will be brought on Guibert's propension to sublimate the foul and the vile by combining the appalling with the luminous, the trivial with the apothéotic. What is more, we will show how, by means of an exaltation and glorification of Vincent's figural instance, over-determined by the phallus, the author draws a substantial link between the sexual and the sacred.

Jugé intolérable par Richard Hartzell qui en a rédigé le compte rendu dans «The French Review» en 1991¹, *Fou de Vincent* est un récit d'Hervé Guibert qui se fonde sur la relecture et la sélection de notes et d'extraits contenus dans les différents journaux² tenus par le narrateur – qui peut être apparenté à Guibert lui-même³ – à la suite du décès de son jeune amant. Il est formé d'un ensemble de fragments (203), qui tournent quasi exclusivement autour de deux personnages et qui retracent le lien qui les a unis. Il est conçu comme un parcours à rebours – tendu vers leur rencontre – dans la relation qu'a entretenue le narrateur avec Vincent, cet enfant devenu jeune homme, dont il est éperdument tombé amoureux: «Depuis six ans il envahissait mon journal. Quelques mois après sa mort, je décidai de le retrouver dans ces notes, à l'envers» (p. 8). Le texte se compose de petits paragraphes qui sont autant d'instantanés de vie, de réflexions et d'anecdotes, développés, à l'instar de l'écriture de Genet que Guibert admire, dans «un style décharné, montrant l'os»⁴. Néanmoins, cette œuvre⁵ publiée en 1989, exempte de tout ornement stylistique⁶ – en cela oppo-

(1) Voir «The French Review» 64, 3, février 1991, p. 542.

(2) Le journal se révèle être fondamental dans le processus d'écriture guibertien: «la souche, pour ne pas dire la clé de voûte, de son œuvre n'était ni la photographie ni ses activités journalistiques, mais plutôt son journal intime» (R. SARKONAK, *Du para- au métatexte: "À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie"*, dans R. Sarkonak [dir.], *au jour le siècle 2. Le corps textuel d'Hervé Guibert*, «La Revue des Lettres Modernes», Caen, Minard, 1997, «L'icosathèque (20th)», p. 156). Lui-même affirme: «[c]e journal [...] c'est ma colonne vertébrale. Chaque livre en est une excroissance, une ramification. Chaque fois que, dans le journal, quelque chose devient obsessionnel, déporte l'ensemble, c'est la naissance d'un livre» (H. GUIBERT et A. de GAUDEMAR, *Les aveux permanents d'Hervé Guibert*, dans «Libération», 20 octobre 1988, p. XII); «Un des principes de mon travail: trouver les moyens de dégrever mon journal» (H. GUIBERT, *Le mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, 2001, «Folio», p. 450).

(3) En effet, le nom de l'auteur apparaît à trois endroits du roman, au sein de paroles rapportées ou de dialogues et sous trois formes différentes: «il m'appelle mon Guibertino» (p. 10), «m'appelle mon Guibert» (p. 37) et «C'est Hervé?» (p. 62). De même, deux de ses œuvres (*Les chiens* [p. 85] et *Voyage avec deux enfants* [p. 33]) y sont explicitement évoquées comme ayant été écrites par le narrateur, un écrivain (Voir pp. 13, 16, 34, 41, 46, 52).

(4) C. LOZIER, *De l'objet et du sublime. Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Berne, Peter Lang, 2012, «Modern French Identities» 65, p. 113.

(5) Comme le note Arnaud Genon, «aucune indication sur son appartenance générique» n'est précisée (A. GENON, *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 173).

(6) Richard A. Hartzell, dans le compte rendu du roman qu'il a rédigé pour «The French Review» parle ainsi d'une «pauvreté des moyens littéraires» au sujet de ce récit qu'il qualifie également de «monotone» (Cfr. *op. cit.*).

sée aux textes de Genet –, est, similairement à ce qu’a remarqué Arnaud Genon au sujet de *Mes parents*, «constituée d’empreintes sans retouche, pour laisser au fait vécu sa spontanéité, son naturel et son aspect “brut”»⁷.

Chacun des fragments, à travers le regard du narrateur, permet donc de construire, ou plutôt d’esquisser, peu à peu Vincent, cette figure⁸ laissée ouverte par les blancs graphiques qui ponctuent l’ensemble du texte. Aussi, par l’écriture brève, Guibert ne relie pas les faits mais les fait éclater, explore leurs possibles, investit les incertitudes qu’ils laissent apparaître, s’immisce dans les brèches qui les séparent. En rompant leur agencement strictement chronologique, il devient possible de distinguer une autre logique: celle de la mémoire, de la sensation, de l’investissement de la vie: «ce sont les incidences que Vincent a dans ma vie qui sont touchantes, plus qu’une continuité»⁹. *Fou de Vincent* devient un texte sépulcral qui s’érige contre la perte, contre l’oubli, et qui consacre la beauté, la jeunesse et la folie immodérées de l’amant trépassé, disparu.

L'enfance articulée à la sexualité

On entre dans le texte par une scène ludique, enfantine: un jeune homme (on ignore son âge) «joue au parachute» (p. 7). Cette scène aurait pu être cocasse si elle n’entraînait le personnage vers une mort lugubre. Ainsi, l’enfance est d’emblée inscrite dans un rapport à la mort, dans une gravité (toutefois contrebalancée par la badinerie du personnage principal), dans une ambiguïté qui lui est apriori étrangère. Cette ambiguïté initiale persiste dans le trait d’union que Guibert va dresser entre enfance et sexualité, puisque dès la deuxième page, nous apprenons que la relation amoureuse et pétulante que le narrateur a entretenue avec Vincent a débuté lorsque ce dernier était encore enfant¹⁰. Alors que l’association de l’enfance au sexuel pourrait être scandaleuse, sordide et répulsive, Guibert, avec toute l’impudeur qui le caractérise, confère à cette imbrication assez de beauté et de simplicité pour qu’elle annihile l’éventuel choc initial, notamment par le fait que le narrateur se présente lui aussi comme un enfant et marque donc leurs rapports au sceau de l’innocence et de l’égalité: «Hier soir je fais avec Vincent pratiquement tout ce que je fais avec T.: il m’embrasse, je le suce, il enfle une capote pour m’enculer, nous nous mettons des cockring, nous sniffons des poppers, il me fouette (*mais tout ça est fait timidement, comme des enfants qui jouent*)» (pp. 72-73, nous soulignons). Le langage est cru mais la réalité exposée ne l’est pas, elle semble pure, dénuée de tout scandale ou de toute perversité. Comme Guibert l’affirme dans son journal, «[avec un enfant] l’obscénité serait pulvérisée ou plutôt chaque obscénité serait

(7) A. GENON, *op. cit.*, p. 47.

(8) La notion de figure renvoie à une élaboration mentale, affective et symbolique qui se révèle au cœur d’une construction imaginaire, en tant qu’objet de pensée doté de signification et de valeur (Voir B. GERVAIS, *Figures, lectures. Logiques de l’imaginaire - Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, «Erres Essais»).

(9) H. GUIBERT, *Le mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, 2001, «Folio», p. 420.

(10) La conjonction entre enfance et sexualité n’est pas le propre de *Fou de Vincent* mais peut être considérée comme un des paradigmes de l’œuvre de Guibert; *Voyage avec deux enfants*, *Vous m’avez fait former des fantômes* ou encore *Les aventures singulières*, en témoignent allégrement. Au demeurant, l’association entre «enfant, jeu, virilité et vice» chez Guibert a été mise en lumière par Owen HEATHCOTE (*L’érotisme, la violence et le jeu dans “Vous m’avez fait former des fantômes”*, dans R. Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 201).

une tentative de purification supérieure»¹¹. Aussi, une large partie de leurs rapports sexuels sont formulés avec un lexique infantile: «Il m'interdit toujours son cul, *dit que c'est fait pour le caca*» (p. 17, nous soulignons); «Avant que je parte, *on se fait un câlin*, tu préfères que je me mette au-dessus ou en dessous?» (p. 20). Plus loin, à la question «Et est-ce qu'il t'aime, lui?» (p. 20), le narrateur fait «clapoter [s]es lèvres en une onomatopée entre le “Bah!” et le “Beuh!”». Il répond puérilement, à l'instar de Vincent¹².

Les rapports sexuels sont donc représentés comme des jeux, où c'est même l'enfant qui domine, commande: «La maîtrise sexuelle d'un refus implacable, mais défilant et languissant: l'enfant est le maître de ce jeu; il se présente, innocemment, mais impérieusement, comme un expert de mes conduites d'assouvissement» (p. 81). Ainsi, le narrateur *joue* (p. 47) avec un godemiché, il décrit leurs rapports comme «une lutte joyeuse» (p. 74) ou encore évoque dans un style télégraphique – simple, sans fioritures: «Soirée avec Vincent: on se branle, on rit» (p. 60). Comme a pu le formuler Foucault, avec Guibert, «tout le lourd coefficient du sexe s'est volatilisés»¹³. Dès lors, il n'est pas étonnant que le narrateur compare le sexe de Vincent à une «marionnette géante» (p. 42), figurine enfantine, et que, bien que ce même «jeune sexe» soit «rose et doux, laiteux, à peine veinulé» (p. 82), il soit pourtant bien actif.

Vincent incarne donc cette figure antagonique (ou plutôt complémentaire), autant dans ce qu'il montre à voir – «il sourit *gravement*» (p. 12, nous soulignons) – que dans ce qu'il représente: l'enfant, mort et fantasmé. Tandis que le narrateur est cet adulte vivant tant bien que mal et étant sans cesse aux prises avec le réel. On repère dès lors une tension entre la vivacité et la désinvolture de l'enfance incarnée par Vincent et la morne décrépitude de l'âge adulte auquel le narrateur souhaite échapper. C'est donc dans ce qu'il projette comme idéal – la simplicité et l'élan de vie de l'enfance notamment – que le narrateur peut retrouver Vincent. Toutefois, ce dernier représente l'inconjoignable. Dès lors, pour s'accorder à cet enfant, il s'exerce à aller contre lui-même: «J'écoute la musique qu'il m'a offerte (du reggae). Je n'aime pas. C'est un bon exercice» (p. 18). Ainsi, l'alliance des contraires se révèle être un élément structurant de l'univers guibertien et détermine le lien qui unit les deux protagonistes du récit. Cet aspect le retient, l'interroge et l'émerveille, comme en témoigne un extrait de son journal:

Ce qui m'a vraiment étonné, par contre, et que je n'avais vu nulle part, c'est la coïncidence de la méchanceté et de la douceur, la haine qui suit tout juste l'amour, et c'est vraiment beau quand cette femme caresse tendrement les cheveux du héros en lui disant les choses les plus horribles (on peut imaginer le contraire: la méchanceté des gestes, et les paroles douces)¹⁴.

Du piètre rendu précieux

La dynamique qui anime *Fou de Vincent* est celle exposée à la cinquantième page du livre: «du piètre rendu précieux». Le narrateur, dans les différents épisodes du texte, ne cesse de sublimer le misérable («misère de son visage, de ses vêtements,

(11) H. GUIBERT, *Le mausolée des amants* cit., p. 210.

(12) Vincent lui pose, en effet, «des questions d'enfant de sept ans» (p. 65).

(13) M. FOUCAULT, *Non au sexe roi*, dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits. 1954-1988*, t. III: 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994, «Bibliothèque des sciences humaines», p. 262. Cet entretien a été publié pour la première fois dans «Le Nouvel observateur» (644, 12-21, mars 1977, pp. 92-130).

(14) H. GUIBERT, *Le mausolée des amants* cit., p. 44.

de sa vie», p. 60) et, en premier lieu, Vincent lui-même: «Hector me prend à part et me demande: “Mais c’est qui?” Je dis: “C’est Vincent”. Il s’exclame: “C’est lui, Vincent?” Le ton veut dire: “C’est ça, Vincent!”» (p. 11). C’est donc le narrateur qui fait de Vincent une figure éblouissante, cet objet de désir dont il est «*atrocement amoureux*» (p. 63, nous soulignons). Ainsi, dès les premières pages du récit, on apprend que c’est sur «celui dont le charme est le moins évident» (pp. 11-12) que le narrateur a jeté son dévolu. De plus, le premier (dernier) rapport sexuel décrit dans le livre (p. 12) semble raté et éreintant; pourtant, quoique peu glorieux, le narrateur ne l’omet pas: le syntagme de la cinquantième page du roman dénote scrupuleusement les termes de leur relation. De même, sa salive, à travers les yeux du narrateur, devient une «denrée précieuse» (p. 12) (malgré le fait qu’on apprenne qu’il crache dans la rue à tout va), et son crachat se transmue même, à l’instar d’un éjaculat, en «la brumisation d’un mot d’amour»¹⁵.

Vincent, son «obsession érotique» (p. 8), est au demeurant décrit comme «un monstre» (p. 20), comme un «minable petit con» (p. 34) ou encore comme une «crapule» (p. 51). C’est donc à travers le prisme du narrateur que Vincent est donné à voir et il apparaît en ce sens clairement comme une construction imaginaire marquée par la sublimation. Par conséquent, celui-ci appartient au «palais des monstres désirables» évoqué par Guibert dans *Vice*¹⁶ et *La Piqure d’amour*¹⁷: «que j’aime le plus celui qui m’humilie le plus» (p. 69). Cet aspect est rendu explicite lorsque Vincent exige du narrateur qu’il l’asperge «jusqu’à la dernière goutte» (p. 16) de son flacon de parfum *précieux*. Il est attiré par Vincent et le rend merveilleux même lorsqu’il semble extrêmement repoussant: «Vincent me disait: j’ai des champignons, il disait j’ai la gale, il disait: j’ai une syph, il disait: j’ai des poux, et j’attirais son corps contre le mien» (p. 30). De même, «[s]es paumes asséchées, râpeuses, fendillées par les mycoses et leurs détergents passaient légèrement sur mes épaules, mon cœur les rendait douces comme la soie» (p. 15). Cela relève d’une dynamique similaire lorsque le narrateur évoque «la bite de Vincent, molle et dévorée, aqueuse, poussière» qui pourtant reste une «obsession» (p. 41). Vincent c’est un *monstrum* qui devient *astrum*, un scélérat qui se fait célicole.

De plus, ce *piètre rendu précieux* peut recouvrer l’évocation de certains faits banals, dérisoires – c’est d’ailleurs le terme qu’emploie le narrateur pour présenter son jeune amant (voir p. 50) –, qui prennent une dimension démesurée au travers des yeux du narrateur et qui participent foncièrement au tableau général dressé de Vincent: «Vincent pointe sa langue contre mes lèvres puis, à peine, contre ma langue: rien que ça, rien de plus, un moment épatant» (p. 63, nous soulignons). Cette phrase fait écho à un extrait du journal de Guibert: «rien d’autre mais tout cela, presque rien mais tellement à la fois»¹⁸. Un autre exemple est cet évènement (peu glorieux) raconté aussi platement que ce dont il témoigne, en un fragment de dix mots: «Soirée avec Vincent, il y a du nouveau: j’ai vomi» (p. 40). Ce qui traditionnellement est omis et tu est ici fièrement relaté et mis en lumière; le *piètre* devient effectivement précieux.

Par ailleurs, le texte comporte de nombreuses situations qui, d’ordinaire, sont totalement abjectes (et traitées comme telles). Pourtant le narrateur en fait des instants admirables: «je vois à ses côtés *une des images qui m’émeut le plus*, un garçon qui lèche une bite qui entre et sort d’un vagin» (p. 31, nous soulignons); «Vincent

(15) *Ibid.*, p. 174.

(16) *Id.*, *Vice*, Paris, Jacques Bertoin, 1991, pp. 96-97.

(17) *Id.*, *La piqure d’amour et autres textes*, Paris, Gallimard, 1994, «Folio», p. 22.

(18) *Id.*, *Le mausolée des amants* cit., p. 395.

était en train de chier, et j'essayai de le sucer: ce n'était pas vice ou recherche d'une excitation exceptionnelle, il en allait simplement de ce mouvement amoureux» (p. 57). Ainsi, il conjoint le consternant à l'éclatant, le vulgaire à l'apothéotique, comme dans cette phrase: «Cette envie furieuse (*obtus et glorieuse, lamentable*) de bites» (p. 82, nous soulignons). De surcroît, un des fragments les plus longs du texte est consacré à une scène d'un «spectacle»¹⁹ (p. 28) des plus particuliers (si ce n'est sordide), celui de deux jeunes qui «se fourragent les veines face à face». Cette situation est exemplificatrice d'un des processus les plus importants à l'œuvre chez Guibert. On ne peut plus abominable («c'est immonde de se piquer», affirme Vincent, p. 29), elle est rendue inestimable par le narrateur:

[C]'est un moment *trop sacré, trop brutal et trop crucial* [...], plus intime encore que l'acte sexuel, d'une violence et d'une complicité insensées; [...] c'est un spectacle incroyablement beau, d'une beauté qui me donnerait envie d'y participer, à corps perdu (p. 28, nous soulignons).

Comme l'a notifié Michel Foucault, «Hervé Guibert prend d'entrée de jeu le pire et l'extrême – “vous voulez qu'on en parle, eh bien, allons-y, et vous en entendrez plus que vous n'en avez entendu” –, et avec l'infâme matériau il construit des corps, des mirages, des châteaux, des fusions, des tendresses, des races, des ivresses»²⁰. Guibert, dont l'écriture «s'inscrit dans une logique du phagocytage»²¹, à l'instar de Genet qui constitue pour lui une influence et un modèle littéraires majeurs²², déjoue l'axiologie entre l'abject et le sublime en faisant s'interpénétrer les deux domaines au cœur de la vie quotidienne qui représente, pour lui, dans cette même optique, une «horreur merveilleuse»²³, comme il la nomme dans son journal. Dès lors, de même que Lozier l'affirme au sujet des textes de Genet, ceux de Guibert chantent tout autant «l'abject en empruntant les moyens du sublime et retournent chaque notion en son contraire, au point de ne plus pouvoir les distinguer»²⁴. Par ailleurs, il est nécessaire de relever que son discours s'inscrit également dans la perspective d'une «écriture de la transparence [qui] est autant une esthétique qu'une éthique»²⁵: Guibert, mu par une volonté de tout dire, de tout montrer, ne cache rien, exhibe, dans une minutie des descriptions, le (fruit) défendu. Il dit le tout de la vie – et du désir –, même le prosaïque qui est pourtant d'habitude omis ou pudiquement dissimulé.

En outre, la sentence centrale peut également s'articuler à la volonté plus générale de Guibert de normaliser la relation homosexuelle. Piètre étant la manière dont elle est généralement perçue dans la société de l'époque et précieuse, ce vers quoi il veut la faire tendre – aussi précieuse que toute autre relation amoureuse. Hervé Guibert, en tant qu'écrivain, s'inscrit une nouvelle fois dans la continuité de Genet qui, le premier, a célébré et glorifié, dans un cadre onirique parfois halluciné, la relation homosexuelle, bien que celle-ci ne soit pas autrement envisageable dans son œuvre que comme fugace et fantasmée. Or, plus qu'une exaltation, Guibert souhaite

(19) Le mot est cité deux fois dans l'extrait. De plus, la scène commence par la remontée du store (comparable à un rideau) du wagon du train dans lequel le narrateur se trouve et à l'extinction de toutes les lumières.

(20) M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 262.

(21) A. GENON, *op. cit.*, p. 96.

(22) Il incarne, selon les dires de l'auteur, un de ses «maîtres secrets» (*L'homme blessé*, p. 151) – au même titre que Thomas Bernhard notamment – et lui «donne aussi la liberté absolue» (*Le mausolée des amants*, p. 58).

(23) H. GUIBERT, *Le mausolée des amants* cit., p. 425.

(24) C. LOZIER, *op. cit.*, p. 4.

(25) A. GENON, *op. cit.*, p. 111.

rompre, dépasser, la distinction généralement établie entre relation hétérosexuelle et relation homosexuelle. Il souhaite faire sortir cette dernière de l'infamie et de la fange, du milieu interlope dans laquelle elle a été remise. Comme l'a indiqué Michael Worton, «[l]e projet de Guibert, analogue en cela à celui de Barthes, est de dépasser les paradigmes du binarisme qui dominent encore aujourd'hui les processus d'auto-identification et qui nous enferment dans un paradigme restrictif»²⁶. Dès lors, il récupère le péjoratif pour en faire l'instrument d'une équivalence avec l'hétérosexualité. Il tend à aligner la relation homosexuelle sur l'hétérosexuelle, à la poser comme «vraie relation», alors que dans les années septante, quatre-vingt et nonante, elle n'est pas considérée ni vécue de cette manière: par exemple, l'Organisation Mondiale de la Santé ne supprime qu'en 1990 l'homosexualité de la liste des maladies mentales. Il fait donc partie de ces auteurs (avec, notamment, Michel Foucault, Roland Barthes, Guy Hocquenghem, Dominique Fernandez, ou encore Tony Duvert) qui ont largement participé, chacun d'une manière différente, au «processus de déthéâtralisation et de démarginalisation de l'homosexualité»²⁷, à une acceptation de celle-ci, à son relativisme social et historique. Cette esthétique de l'antagonique prend dès lors une dimension supplémentaire, sociale et politique, quand on sait que l'auteur était un *inverti*.

Un ensemble de tableaux

Un autre élément fondamental de la poétique guibertienne, dont l'œuvre «s'élabore [autour de et] à travers l'image»²⁸, est la picturalisation de situations qui relèvent soit de l'anodin (qui ne requiert pas l'attention), soit de l'intime (qui ne peut, apriori, être dépeint).

De quelles façons les peintures ont pu s'infiltrer dans l'écriture, je ne le sais pas bien, car jamais je n'ai écrit en les regardant, mais entre-temps, avant ou après. Souvent les images ont fixé la scène des chapitres²⁹.

Cet aspect est certainement lié à la grande attention et sensibilité de Guibert pour l'image – il était aussi photographe. «Iconophage» comme le qualifie Genon³⁰, l'absolu pourrait dès lors être pour lui de vivre une vie d'images – on a dit de lui qu'il pratiquait une écriture «photographique» – et même de devenir image. Cette perspective peut être rendue possible par l'écriture et l'autofiction qu'il pratique: se mettant en scène dans la quasi intégralité de ses textes, il finit par créer à travers ce dispositif³¹ une figure *Hervé Guibert*, qui diffère de son identité propre – bien qu'elle en soit indémêlable –, qui pourtant lui subsiste.

Dès lors, Vincent représenterait cette image ambiguë – qui oscille entre le merveilleux et l'ignominieux – que le narrateur tente d'approcher, de faire vivre et à la-

(26) M. WORTON, *En (d)écrivain le corps en imaginant l'homme le «vrai corps» de Guibert*, dans R. Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 73.

(27) L.R. SCHEHR, *Jus*, dans R. Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 215.

(28) *Ibid.*, p. 231.

(29) H. GUIBERT, *La piqûre d'amour et autres textes cit.*, p. 167.

(30) A. GENON, *op. cit.*, p. 233.

(31) C'est ainsi que dans *L'incognito*, le narrateur-écrivain Hector Lenoir, double carnavalesque de Guibert, affirme: «J'ignore encore quelle expérience fera de moi un nouveau personnage, qui repoussera le moment d'aller enterrer *mon dernier moi* chez un éditeur» (p. 176, nous soulignons). Ainsi, l'éthos guibertien échappe sans cesse.

quelle il souhaite s'unir, dont il est fou. On retrouve ces tableaux (comme il les appelle lui-même) tout au long du livre, qui sont autant d'«instant[s] [...] programmé[s] par le hasard et la configuration de l'espace»³². Le premier, qui palpite entre le graveleux et le poétique, possède une dimension très visuelle et dynamique: «Il a dansé dans ma bouche» (p. 21); et il se voit amplifié un paragraphe plus loin par un autre fragment: «Sur *Kiss* de Prince il dansait avec son sexe dans ma bouche». Le mouvement (pourtant antinomique à la logique de tableau) se trouve au cœur de ces compositions. Cette caractéristique est rendue possible par l'écriture. Ainsi, «la dimension fondamentalement statique et funéraire de toute picturalité chez Guibert est instantanément contrebalancée par une incroyable agitation du monde de la peinture»³³. Plus loin, il compare une scène d'overdose à une «figure ramassée de Pietà» (p. 33). On ne peut trouver meilleure illustration de piètre rendu précieux, dans laquelle Vincent devient même figure christique, céleste. La métaphore, par la référence faite au tableau chrétien, se voit investie d'une dimension sacrée, qui est un autre élément prépondérant de l'œuvre de Guibert – à l'instar là aussi de celle de Genet.

En effet, on retrouve cette tension vers le religieux lorsque le narrateur «retombe sur quelques photos de Vincent qu'[il] n'[a] jamais tirées» (p. 77): face à elles, il «bute au mystère de la violence de cet amour [...] et [il] [s]e di[t] qu'[il] aimerai[t] le raconter, *avec la solennité du sacré*, comme un des grands mystères religieux» (p. 77, nous soulignons). Ces photographies seraient donc une vérité, une révélation, qui sans contredire la raison, la dépassent. Comme pour appuyer davantage la portée auratique de Vincent, le texte précise que les tenant à bout de bras, les clichés lui procurent «la grâce suspendue d'être le témoin d'une transfiguration» (p. 78). Vincent, comme le Christ, posséderait ce pouvoir de changer d'apparence corporelle pendant quelques instants, révélant sa nature divine – mais en l'occurrence inversée car il passerait de l'immatériel (représentation iconographique) au matériel. Cet aspect est renforcé par un détail à priori anodin du texte, où l'on apprend qu'«il étudie la nuit l'histoire du cristal et de la porcelaine» (pp. 60-61), alors que «la transparence est un des plus beaux exemples d'union des contraires: le cristal, bien qu'il soit matériel, permet de voir à travers lui, comme s'il n'était pas matériel. Il représente le plan intermédiaire entre le visible et l'invisible. *Il est le symbole de la divination*»³⁴.

Par ailleurs, le narrateur insiste sur le fait que ce qui lui permet de conserver le souvenir d'une soirée, d'un moment avec Vincent, c'est une image³⁵. Le récit se profile alors comme une série de photographies – ou de tableaux – mises en texte. Les fragments sont autant de clichés, d'instantanés bruts, marqués par la même immédiateté et la même scénographie que ses photographies:

Il a fait la veille un déménagement et arrive fourbu, il a eu du mal à monter mes cinq étages, il me demande de lui masser les mollets avec une pommade; *cette fois, le tableau a quelque chose de miteux, mais il me plaît tout de même* (p. 39, nous soulignons).

Vincent passé me poser un gradateur, achever le travail du jeune électricien mort: il est monté sur une chaise, hissé sur la pointe des pieds pour atteindre ces fils au plafond qu'il reste à cisailer, la chaise est branlante, je le retiens par les hanches, une fois de plus *je ressens quelque*

(32) H. GUIBERT, *Le seul visage. Un livre de photographies*, Paris, Minuit, 1984, planche [6].

(33) A. BUISINE, *À toute allure, Hervé Guibert*, dans R. Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 103.

(34) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, «Bouquins», p. 314.

(35) Voir p. 40.

chose de pictural dans cette emprise légère de mes mains de chaque côté du pantalon bleu, avec les incrustations cuivrées de cuir de sa ceinture, la peau du dos que le moindre mouvement risque de dénuder, et mes lèvres dans la retenue du baiser (p. 53, nous soulignons).

Les scènes sexuelles s'apparentent ainsi également à des tableaux³⁶, de la même manière que «l'imaginaire guibertien doit s'entendre comme un appel de l'image»³⁷: «souvent cette impression, dans les situations érotiques, de peindre des postures, des tableaux transparents» (p. 53). La pulsion sexuelle devient pulsion scopique. Bien plus, comme le note Lawrence Schehr, «[m]ultipliés, intensifiés, les organes de la sexualité, les actes sexuels, re-ordonnables, passent au travers d'une combinaison dont l'une des règles les plus importantes, serait la mise en représentation»³⁸: «allongés tête-bêche sur un des lits, je le suce tandis qu'il me branle, *je regarde la scène*, je lui demande *si je peux la photographier de mon point de vue*, sa bite qui ressort baveuse de ma bouche et sa main qui tire sur la mienne, il refuse, je jute, il dit que j'ai fait une grimace affreuse» (pp. 30-31). Le caractère éphémère de ces tableaux participe à leur force et à leur somptuosité. Ils sont à vivre et à ressentir pleinement, et c'est même à leur composition (charnelle) qu'invite le narrateur qui «jouit[t] de ce qu'[il] ressent[t] d'aveuglement pictural dans [leur] position suspendue, qui va vite se défaire» (p. 55).

Guibert fige, dans l'instant, l'absolu ressenti, mais contrevient à sa contingence, son caractère nécessairement éphémère, grâce à l'écriture qui, par son mouvement – en cela contraire à l'art pictural –, ne pétrifie pas le souvenir, mais permet que la vie réinvestisse (à jamais) ces moments passés. Comme l'a affirmé Pierre Saint-Amand, «[i]l y a aussi surtout que la photographie est pour Guibert le lieu d'une carence d'ordre métaphysique: elle est incapable de garder l'émotion princeps, l'affect absolu dans le moment qu'elle cherche à préserver. L'écriture est alors la relève de cet échec, elle récupère la trace d'origine»³⁹. Dès lors, il conjoint l'extase photographique, son «apothéose terrible de la vue»⁴⁰, à la puissance et à la vivacité de l'écriture, dans l'univers fou de l'amour. Il met en œuvre ce que Georges Didi-Huberman expose en théorie:

En cela, donc, *l'image brûle*. Elle brûle du *réel* dont elle s'est, à un moment, approchée (comme on dit, dans les jeux de devinette, «tu brûles» pour «tu touches presque l'objet caché»). Elle brûle du *désir* qui l'anime, de l'intentionnalité qui la structure, de l'énonciation, voire de l'urgence qu'elle manifeste (comme on dit «je brûle pour vous» ou «je brûle d'impatience»). Elle brûle de la *destruction*, de l'incendie qui faillit la pulvériser, dont elle réchappa et dont, par conséquent, elle est capable aujourd'hui d'offrir encore l'archive et la possible imagination⁴¹.

Le philosophe insiste sur l'ambivalence de la situation:

Elle brûle de la *lueur*, c'est-à-dire de la possibilité visuelle ouverte par sa consommation même: vérité précieuse mais passagère, puisque vouée à s'éteindre (comme une bougie nous éclaire mais, en brûlant, se détruit elle-même). Elle brûle de son intempestif *mouvement*, inca-

(36) Guibert joue même avec le mot «scène»: «J'adore: dans mon lit, il [Vincent] me fait une vraie scène» (p. 40).

(37) A. GENON, *op. cit.*, p. 235.

(38) L.R. SCHEHR, *op. cit.*, p. 223.

(39) P. SAINT-AMAND, *Mort à blanc: Guibert et la photographie*, dans R. Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 89.

(40) *Ibid.*, p. 94.

(41) G. DIDI-HUBERMAN, *L'image brûle*, dans «Art Press» 25, special issue, 2004, p. 73.

pable qu'elle est de s'arrêter en chemin (comme on dit «brûler les étapes»), capable qu'elle est de toujours bifurquer, de brusquement partir ailleurs (comme on dit «brûler la politesse»)⁴².

Et il conclut en soulignant que la brûlure n'est pas de l'ordre du fugace ou de l'éphémère mais du pérenne:

Elle brûle de son *audace*, lorsqu'elle rend tout recul, toute retraite impossible (comme on dit «brûler les ponts» ou «brûler ses vaisseaux»). Elle brûle de la *douleur* d'où elle vient et qu'elle procure à quiconque prend le temps de s'y attacher. Enfin, l'image brûle de la *mémoire*, c'est-à-dire qu'elle brûle encore, lors même qu'elle n'est que cendre: façon de dire son essentielle vocation à la survivance⁴³.

Par cette entreprise, Guibert, qui ne peut s'empêcher de transformer le vécu en romanesque, transcende le réel et échappe à la «navrante banalité» (p. 39) du quotidien car, chez lui, «[l]a peinture et l'achat de tableaux sont également un moyen de sublimation sexuelle»⁴⁴. Il transforme, par des structures syntaxiques élémentaires, des moments insignifiants en impressions picturales. Le narrateur imagine Vincent, ne cesse de le garder en pensée, de le projeter sur des scènes, des théâtres imaginaires («Tant de peaux j'ai voulu faire endosser à Vincent: celle du putain, celle de l'enfant, celle du voyou, celle du sadique, celle du premier venu», pp. 35-36) qui répondent à ses désirs et à ses pulsions exaltés, à travers des hallucinations délirantes et des saynètes bien rodées: «Ce matin [...] je me suis branlé en inventant un sempiternel scénario: j'ai le droit de lécher Vincent, nous en sommes convenus ensemble, mais pas de le sucer; chaque fois que j'essaye, malgré cette interdiction, il peut me battre au sang» (p. 31). Ainsi, «l'écriture fantasmée [...] sert toujours à intensifier les relations affectives en reconfigurant les seuils et les bornes de son propre corps et celui de l'autre selon des règles fantastiques»⁴⁵. L'auteur sublime, magnifie le trivial (le prosaïque, le vulgaire, l'immonde, l'obscène, le sal[ac]e) et le caractère charnel des corps. Ainsi, à la question que Guibert lance: «Cette envie furieuse (obtus et glorieuse, lamentable) de bites [...] n'est-elle pas aussi abstraite et primordiale que l'envie du livre, du tableau?» (p. 82), *Fou de Vincent* répond par l'assemblage des deux désirs, la bite et le tableau, en dressant le tableau d'une bite: Vincent.

Le membre viril

L'élément constitutif de Vincent, ce autour de quoi sa figure est construite, c'est donc sa verge⁴⁶, ce «jouet incontournable»⁴⁷, qui irradie dans tous les sens. Elle est ce qui représente, symbolise, au mieux Vincent: «seul son sexe aurait sa place dans le reliquaire» (p. 9). Le narrateur est complètement obsédé par elle, la plupart du temps cachée: «l'obsession qui grandit [...]: la bite de Vincent» (pp. 41-42); «Obsession (toujours la verge de Vincent, comme une folie, comme une fiction)» (p. 79). La

(42) *Ibid.*

(43) *Ibid.*

(44) J.-P. BOULÉ, *Guibert ou la radicalisation du projet sartrien d'écriture existentielle*, dans R. Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 34.

(45) M. PRATT, *L'autoprésentation, l'écriture autre et l'ange*, dans R. Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 145.

(46) Le sexe de Vincent est constamment présent dans le livre: pp. 9, 21, 27, 30, 31, 34, 38, 40, 42, 44 (3), 46, 59 (2), 60 (2), 71, 76, 80, 82, 83.

(47) O. HEATHCOTE, *op. cit.*, p. 201.

verge de Vincent, «si bonne, si douce, si petite, si brave, si splendide, si délicieusement odorante» (p. 76), constitue donc le cœur de la relation, de la fascination qui lie le narrateur à Vincent. Il érige Vincent – inaccessible – en religion, dont son membre viril constituerait l'icône par excellence, le médium premier vers Lui. En paraphrasant Genon, on peut affirmer que «le sacré rejoint le vice, le vice se fait sacré, se transforme en quête mystique»⁴⁸. Plus généralement, c'est le caractère sacré qu'il détecte dans l'immonde et le prosaïque qui fascine Guibert : l'élévation mystique présente au cœur *du plus bas*. Avec son emploi onirique de l'obscène, on passe donc de l'organique à l'érotique, qui lui-même devient mystique. Voilà pourquoi, lors des nuits blanches qu'ils passent à se caresser et à faire l'amour, «le[ur]s corps se mettent à dégager une étrange odeur, au-delà de la sexualité, *une odeur d'absolu*» (p. 19, nous soulignons). La chair tentatrice de Vincent devient corps glorieux, mais un corps à la fois rédempteur et exterminateur – car portant les marques de la damnation⁴⁹.

À l'instar de ce que Michael Worton a pu démontrer, «le corps guibertien est fragmenté et fragmentaire, véhiculant et mimant ainsi sa conception kaléidoscopique de [l']identité»⁵⁰, dont le sexe constitue l'élément central. Il est donc possible de parler d'une synecdoque du lien amoureux qui passerait par la verge de Vincent. Avec Guibert, on se retrouve dès lors confronté à une sacralisation du corps, en général, et du sexuel en particulier, dans un mouvement d'exhibition général. Par ailleurs, ce bas (abject) sacralisé, qui passe notamment par la sublimation du membre viril⁵¹ de Vincent, expose «l'esthétique bathétique»⁵², comparable à celle développée par Robert Mapplethorpe dans ses photographies, qui constitue un des fondements de l'écriture guibertienne. En effet, celle-ci «combine l'utilisation simultanée du haut et du bas en termes de registre, de style et de personnages»⁵³.

Fulgurance des extrêmes

La dialectique qui permet de passer d'un extrême à l'autre, de l'abject au sublime – et même de les réunir – rayonne dans l'intégralité de l'œuvre de Guibert. Elle désoriente la hiérarchie (attendue) des valeurs et instaure un nouveau rapport aux choses faisant du personnage de Vincent le modèle de l'amant suprême, sublime⁵⁴, qui réunit les inconjoignables, dans un élan de vie. Cette faculté, il est également possible de la retrouver dans la lettre initiale de son prénom : V, lettre qui

(48) A. GENON, *op. cit.*, p. 74.

(49) Le SIDA, quand l'amour devient l'*à-mort*, est présent tout au long du roman sous la forme d'une menace qui se glisse entre les lignes : «il voulait retirer la capote, il disait : "Tu as vraiment la frousse d'attraper le sida, hein?"» (p. 12), «Je retrouve sa peau débarrassée des petits points rouges du mois dernier» (p. 21), «dans ce restaurant africain où il passe ses soirées, la plupart des types ont le sida» (p. 26), «il lit un livre [...] en se grattant la plante des pieds» (p. 30), «zona» (p. 49), évocation de *Mauvais Sang* de Carax (p. 64), «je suis persuadé d'être infecté» (p. 81), mais aussi pp. 67-68, 71, 76 et 80. Cette menace constante (et taboue) du SIDA s'apparente à celle qui plane sur la société des années 80-90, et plus particulièrement sur la communauté homosexuelle.

(50) M. WORTON, *op. cit.*, p. 64.

(51) En effet, dans la tradition occidentale, les «parties abjectes» sont, dans le corps humain, les organes de la reproduction et de l'excrétion, qui ont, sous l'influence du christianisme, été relégués au domaine de la saleté (impureté) et du péché.

(52) Nous reprenons ce terme à C. LOZIER (*op. cit.*, p. 172).

(53) *Ibid.*

(54) D'autant plus que Baldine Saint Girons définit le sublime comme «l'insaisissable qui saisit» (B. SAINT GIRONS, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Desjonquères, 2005, «Littérature & Idée», p. 181). Cette caractérisation ne pourrait mieux convenir à l'amant guibertien.

fusionne les extrêmes – le haut et le bas, la gauche et la droite, la chute et la remon-tée –, mais qui est aussi la lettre de la victoire, de la victoire contre la mort⁵⁵, de la victoire de l'enfance⁵⁶, d'autant que le prénom Vincent provient du latin *vincen-tius* qui signifie le vainqueur, celui qui triomphe. Le V est tout autant la lettre de Vénus, la déesse de l'amour. Dès lors, Vincent, aux caractéristiques divines, peut également être vu comme une Vénus dégradée, métamorphosée, masculinisée. De plus, cette lettre expose un sexe masculin dressé à l'envers, emblème de l'amant trépassé. Enfin, comme le note Gaëtan Brulotte, le V «montrerait l'unité en train de se diviser»⁵⁷, qui renvoie au caractère fragmenté et fragmentaire de la figure de l'amant.

Bien plus, la plupart des événements relatés sont inscrits dans l'excès («Calme ta joie», me dit Vincent, à cette apogée», p. 53), dans un surcroît de force – «la petite joie ordinaire des autres devient ma grande joie exceptionnelle» (p. 47) – nourri par l'obsession du narrateur et son «hoquet ininterrompu de concupiscence» (p. 41), et tout cela jusqu'à l'abus⁵⁸, jusqu'à la folie. Métaphoriquement, nous pourrions parler d'une (puissante) vague qui se déploierait entre deux extrêmes. Ce motif, où l'on retrouve le V, est par ailleurs présent au sein du livre: «Pendant une heure, Vincent me parle d'une vague – de la façon de la prendre, de s'en jouer ou de s'en meurtrir, de faire corps seul avec elle –; je tremble de peur, sentant la mort se lover entre nous» (p. 80)⁵⁹. Bien qu'elle reste fort indéterminable, trouble, elle semble posséder une importante cruciale, touchant à la vie, à la mort, à un absolu (hors-temps, hors-monde). Cette vague pourrait être celle de l'amour – qui entre-mêle vie, jeu, corps et mort dans une totalité bigarrée –, et/ou de la jouissance, tous deux se propageant toujours à la fois dans la perte et dans l'excès, dans l'explosion du sentiment immense et insensé qui transfigure les amants. Comme le suggère Genon⁶⁰, la jouissance diégétique est transformée en jouissance textuelle, en jouissance du dire.

En somme, à l'image de l'absolu, ce sentiment qu'il génère, Vincent conjoint, avec toute la force de l'Eros, l'abject et le sublime en une unité fulgurante qui vient, après les avoir renversés, dissiper l'ensemble des pôles antithétiques présents au sein du texte. Ce dernier, nourri par le «mystère [contenu] dans la faculté érotique, dans son mélange de banalité extrême, et de ravalement total, de souffle d'importance»⁶¹, se dessine donc comme le récit d'une jouissance⁶² dont le parachèvement peut être vu comme la simple, fragile et splendide douceur (enfantine) que lui procure Vincent: «sa main me chauffe et me donne une impression de l'amour» (p. 71).

CORENTIN LAHOUSTE

Université catholique de Louvain

(55) Chez Guibert, rejoignant la perspective foucauldienne, «[l']activité sexuelle s'inscrit donc sur l'horizon large de la mort et de la vie, du temps, du devenir et de l'éternité» (M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, «Tel», p. 178).

(56) Cela peut renvoyer à une phrase présente dans *Vole mon dragon*, où L'Homme, sous les traits duquel on peut reconnaître Guibert, affirme: «Toucher le corps d'un enfant, pour me sauver...» (p. 63).

(57) G. BRULOTTE, *Ceuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris/Québec, l'Harmattan/PUL, 1998, p. 215.

(58) «cette émotion est devenue abusive» (p. 20).

(59) On retrouve aussi le motif aux pages 58, 67, 68, 79.

(60) A. GENON, *op. cit.*, p. 67.

(61) H. GUIBERT, *Le mausolée des amants* cit., pp. 156-157, nous soulignons.

(62) D'ailleurs, Vincent proclame que la jouissance du narrateur est «toute une histoire» (pp. 51-52).