

Mémoire de M2 Lettres parcours Littératures et linguistique

Récits de l'homosexualité masculine à l'épreuve du
sida (Hervé Guibert, Edmund White)

Tom Nuée

Sous la direction de Mme Claire Gheerardyn

Introduction.....	4
I/ Fonctions et caractéristiques du récit de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida.....	10
A) L'entreprise mémorielle : le sida, prétexte du récit.....	11
1. Hommage de « l'ami » ou de l'amant disparu.....	11
2. La posture du survivant, responsabilité du souvenir.....	14
3. Une « poétique du sida ».....	17
B) Le récit de soi : caractéristiques de la narration.....	23
1. La mise en fiction du matériau biographique.....	24
2. « Romans de l'artiste », romans de formation.....	27
C) L'analyse du monde : fonction sociologique des récits.....	29
1. Pratiques de l'homosexualité masculine avant et après le sida.....	30
2. La communauté : formation d'une identité sociale, politique.....	39
II/ Représentations et images du corps masculin : de l'érotisation à la maladie.....	46
A) Corps masculin, corps séducteur.....	46
1. Rapport au masculin, à la virilité.....	46
2. Standards de beauté « gays ».....	49
3. L'importance de la musculation.....	52
B) L'attrait de la jeunesse : le couple jeune-mature.....	54
C) La représentation des personnes racisées : entre désir et stigmatisation.....	58
D) Le récit sexuel : le sexe revu sous le prisme du sida.....	60
E) La sexualité « désactivée ».....	64
F) Le corps mourant.....	65
1. Le vieillissement accéléré.....	65
2. Le corps disséqué : de la description anatomique au présage du cadavre.....	67
III/ Faire face au sida : itinéraire de la maladie.....	71
A) La peur de la contamination.....	71
B) Le moment du test.....	72
C) Le statut sérologique et ses implications.....	73
D) Les représentants ou « figures » du sida.....	75

E) Le malade-patient : séjours hospitaliers, examens, traitements.....	77
1. Le registre pathétique ou son absence.....	77
2. Une description de la condition du malade : vocabulaire scientifique, relevés précis d'examens, description des états et symptômes.....	79
F) La personnification du VIH, virus « intelligent ».....	83
G) Le sida, ailleurs : confronter la perception du sida en France et aux États-Unis..	85
H) La quête d'un refuge.....	86
1. Le récit de voyage.....	86
2. Le réconfort de la religion.....	89
I) De l'idée de dignité au projet du suicide.....	90
Conclusion.....	93
Annexes.....	97
Bibliographie.....	99

Introduction

Récits de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida : « homosexualité masculine » et « sida », voilà peut-être deux éléments trop souvent mis ensemble, aussi s'agit-il de deux situations également stigmatisées. Pourquoi alors vouloir en recueillir les récits ? pourquoi les étudier aujourd'hui ? C'est sûrement à la base un désir personnel, une curiosité à assouvir, un besoin devenu urgence. À l'heure où l'on assiste à une vague de censure sur les livres abordant des thématiques LGBTQ (aux Etats-Unis¹, en Hongrie², en Russie³), comment ne pas s'inquiéter de l'avenir de ces récits, comment ne pas s'inquiéter de savoir qui aura encore le droit de les lire, de les étudier⁴ ? À l'heure aussi où parler d'un « après sida » semble encore difficile, où 39 millions de personnes vivent avec le VIH dans le monde et où le sida a encore fait 630 000 morts en 2022⁵, l'étude des premiers récits de l'épidémie porte des enjeux à la fois historiques et d'actualité. Dans cette démarche, deux grandes expositions consacrées au sida ont eu lieu en France en 2023, au Palais de Tokyo à Paris et au Musée d'Art moderne de Strasbourg⁶. Quant au fait d'associer homosexualité masculine et sida on pourrait se dire : encore ? Pourquoi réitérer cette association stigmatisante ? À cela deux réponses : étudier le stigmaté à travers ceux qui l'ont porté paraît être notre meilleure chance de le comprendre et de continuer de le déjouer ; aussi parce que c'est la voix des concernés qui a porté le plus loin

1 « Le livre le plus censuré dans les bibliothèques américaines est "Genre queer", de Maia Kobabe », *Courrier international*, 9 avril 2024. [Consulté le 18 juin 2024]. En ligne : <https://www.courrierinternational.com/article/culture-le-livre-le-plus-censure-dans-les-bibliotheques-americaines-est#:~:text=De%20plus%20en%20plus%20de,racisme%20sont%20les%20plus%20touch%C3%A9s.&text=Publi%C3%A9%20le%2009%20avril%202024%20%C3%A0%2015h44%20Lecture%201%20min>.

2 SCAGNI, Marie, « En Hongrie, la croisade anti-LGBT d'Orban contre les livres », *L'Humanité*, 31 juillet 2023. [Consulté le 18 juin 2024]. En ligne : <https://www.humanite.fr/monde/extreme-droite-europeenne/en-hongrie-la-croisade-anti-lgbt-dorban-contre-les-livres-804552>.

3 TRONCHET, Sylvain et SEDUKHINA, Anastasia, « En Russie, le monde du livre en première ligne face à la nouvelle loi contre la "propagande LGBT" », *Radio France*, 18 janvier 2023. [Consulté le 18 juin 2024]. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/en-russie-le-monde-du-livre-en-premiere-ligne-face-a-la-nouvelle-loi-contre-la-propagande-lgbt-9299030>.

Depuis fin 2023, le mouvement LGBT est interdit par la Cour Suprême russe, qualifié de « mouvement extrémiste ». « La Cour suprême de Russie interdit le "mouvement international LGBT" », *Courrier international*, 30 novembre 2023. [Consulté le 18 juin 2024]. En ligne : <https://www.courrierinternational.com/article/justice-la-cour-supreme-de-russie-interdit-le-mouvement-international-lgbt>.

4 Ces mesures de censure ne sont pas si loin de nous ; en 1997, des élus FN s'opposent à la programmation du film *L'Amour est à réinventer (Dix histoires d'amour au temps du sida)* dans le cinéma de Vitrolles. Son maintien vaut à la directrice d'être licenciée. « L'amour est à réinventer », *Wikipédia*. [Consulté le 18 juin 2024]. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27amour_est_%C3%A0_r%C3%A9inventer#Affaire_de_Vitrolles.

5 Chiffres de l'ONUSIDA dans son rapport de 2023. [Consulté le 18 juin 2024]. En ligne : <https://www.unaids.org/fr/resources/fact-sheet#:~:text=%C3%A9pid%C3%A9mie%20de%20sida,-Fiche%20d'information%20%E2%80%94%20Derni%C3%A8res%20statistiques%20sur%20l%20%C3%A9tat,de%20l%20%C3%A9pid%C3%A9mie%20de%20sida&text=39%20millions%20%5B33%2C1%20millions,infec%C3%A9s%20au%20VIH%20en%202022>.

6 Site du Palais de Tokyo. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : <https://palaisdetokyo.com/exposition/exposees/>. JAMMET, Yves, « Au temps du sida. Œuvres, récits et entrelacs », *Transversal*, Sidaction. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : <https://www.sidaction.org/transversal/au-temps-du-sida-oeuvres-recits-et-entrelacs-2/>.

le témoignage de la maladie, l'exemple de Hervé Guibert et le succès d'*A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) le raconte : vendu en 1994 à plus de 400 000 exemplaires, traduit depuis dans au moins sept langues¹.

Nous les appellerons « récits » pour de ne pas fixer la définition générique de ces textes à large part autobiographique. « Récits de l'homosexualité » parce que ce ne sont pas seulement des récits d'homosexuels mais des parcours, des histoires de l'homosexualité dans son temps le plus trouble, peut-être, mais aussi le plus actif. Et on précisera « masculine », l'homosexualité féminine ayant une histoire différente, qu'il faudrait traiter dans sa spécificité, et qui est trop peu représentée dans nos récits pour prétendre dans notre étude lui donner la même importance. Il existe cependant des travaux sur une écriture du sida « au féminin » auxquels nous renvoyons ici². Enfin, nous employons l'expression « à l'épreuve du sida », véritablement pour l'épreuve que fut l'épidémie pour cette communauté gay tout juste naissante, sinon tout juste libérée, pour reprendre les mots d'Edmund White : « Avoir été opprimée dans les années 50, libérée dans les années 60, exaltée dans les années 70 et anéantie dans les années 80 est un parcours bien rapide pour une culture³ ».

On émet ainsi l'hypothèse qu'il existe un genre littéraire qu'on peut appeler *résumé de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida* dont on cherche à comprendre le fonctionnement à partir d'un échantillon. Étudier en littérature les récits de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida est l'occasion d'observer que le sida est introduit en littérature française associé à l'homosexualité masculine : *Sida. Témoignage sur la vie et la mort de martin* (1984), l'un des premiers livres parus sur le sida en France, est écrit du point de vue d'une femme qui découvre l'homosexualité de son mari avec sa maladie⁴. Aux États-Unis, les premiers textes sur le sida sont l'œuvre d'auteurs homosexuels : *Facing It* (1984) de Paul Reed (dont Aaron Hicklin dit qu'il « inspire un nouveau genre »), *Babycakes* (1984), issu de la série *Tales Of The City (Chroniques de San Francisco)* d'Armistead Maupin⁵. Il faut aussi remettre ces récits en contexte, dans un XXe siècle qui voit fleurir les récits de maladies

1 « À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie », *Wikipédia*. [Consulté le 18 juin 2024]. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%80_l%27ami_qui_ne_m%27a_pas_sauv%C3%A9_la_vie.

2 JACCOMARD, Hélène, *Lire le sida : témoignages au féminin*, Bern : P. Lang, 2004.

LHOTE, Florence et BALUTET, Nicolas, *Sida : une écriture au féminin*, Paris : Sipayat, « Sciences humaines », 2019.

3 WHITE, Edmund, « Deuil et esthétique » In : *La Bibliothèque qui brûle: essais*, traduit par Philippe Delamare, Paris : Plon, 1997, p.155.

4 L'ouvrage *Littérature et sida : alors et encore* (2016) propose un chapitre sur les premiers récits du sida en France.

5 HICKLIN, Aaron, « Reading AIDS: A Literary Canon. », *Out*, vol. 26 / 3, Equal Entertainment LLC, 2017, p. 53-55. [Consulté le 19 juin 2024.] En ligne: <https://research-ebSCO-com.gorgone.univ-toulouse.fr/c/owulf2/viewer/html/xvqcfctfbj>.

graves en Europe (nous penserons à ceux de Thomas Bernhard, Fritz Zorn, Annie Ernaux, Christa Wolf...).

Nous avons choisi de composer un corpus états-unien et français afin de mettre en valeur les similitudes historiques qui existent à cette période entre les deux pays sur la situation de l'homosexualité et du sida (libération homosexuelle dont on peut dater le premier acte à juin 1969 avec les émeutes de Stonewall d'un côté, et aux événements de mai 68 de l'autre, déclenchement de l'épidémie à quelques mois de différence en 1981 mais réactions similaires, avec des mouvements de lutte associatifs lancés par la communauté homosexuelle, dont un nom commun, *Act Up*, créé en 1987, repris en France en 1989, marque particulièrement l'histoire¹). A la base de notre corpus états-unien, le nom d'Edmund White apparaît comme majeur dans la représentation de l'homosexualité masculine dans la littérature des années 80, notamment avec *A Boy's Own Story* (1982, en français *Un Jeune américain*). Son œuvre nourrit notamment la réflexion d'Elisabeth Badinter qui le cite largement dans son livre *XY, de l'identité masculine* (1992). Les suites d'*A Boy's Own Story* nous intéresseront particulièrement puisqu'elles traitent des périodes menant aux émeutes de Stonewall (*The Beautiful Room Is Empty*, 1988) puis de la crise du sida (*The Farewell Symphony*, 1997 puis *The Married Man*, 2000) à la fois aux États-Unis et en France. Le rapport d'Edmund White avec la France et l'intérêt grandissant que suscite l'œuvre de Hervé Guibert aux États-Unis² a motivé le choix d'*A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et de sa suite, *Le Protocole compassionnel* (1991) comme œuvres centrales de notre corpus français. Le choix de Hervé Guibert se justifie également par son travail photographique et filmographique (*La Pudeur ou l'Impudeur*, 1992) qui nourrira une réflexion sur la représentation du corps en comparaison avec l'œuvre de photographes états-uniens tels que Robert Mapplethorpe et David Wojnarowicz. Le corpus sera également enrichi de lectures complémentaires d'autres récits de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida qui permettront d'observer la place de nos récits dans cet ensemble, leur particularité ou leur cohérence dans celui-ci.

Il existe déjà des travaux sur la littérature et le sida : l'ouvrage de Stéphane Spoiden, *La Littérature et le sida : archéologie des représentations d'une maladie* (2001) et plus

1 « Act Up », *Wikipédia*. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/ACT_UP#.

« Act Up Paris », *Wikipédia*. [Consulté le 19 juin 2024] En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Act_Up-Paris.

2 Nous avons pu remarquer un regain d'intérêt pour l'œuvre de Guibert aux États-Unis depuis 2017, alors qu'il avait déjà connu des traductions quasi immédiates pour *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel*, elles se multiplient ces dernières années notamment chez les éditions Semiotext(e) avec *Fou de Vincent* en 2017, *Les Aventures singulières*, *La Mort propagande* et *Mauve le Vierge* dans un recueil en 2020, *Les Lubies d'Arthur* en 2021, *Mon valet et moi* en 2022 et une réédition d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* en 2020. « Hervé Guibert », *Wikipedia*. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Herv%C3%A9_Guibert.

récemment, l'ouvrage collectif *Littérature et sida : alors et encore* (2016) font référence. Néanmoins, ces travaux se concentrent souvent sur la littérature française. De nombreux travaux existent aussi sur l'œuvre de Hervé Guibert, là aussi, la quasi-totalité d'entre eux sont des travaux de littérature française : *Le Corps textuel d'Hervé Guibert* (ouvrage collectif, 1997) et les travaux d'Arnaud Genon (son dernier ouvrage, *Hervé Guibert : les échos d'une œuvre, d'hier à aujourd'hui*, est paru en 2023). Ceux-ci se concentrent souvent sur la question de l'autofiction, et inscrivent souvent Guibert dans une esthétique postmoderne (Arnaud Genon publie en 2007 *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*). L'œuvre de Guibert apparaît dans des travaux à l'approche plus diachronique sur la représentation en littérature de la maladie (*Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Stéphane Grisi, 1996) ou de la mort (*Scènes de mort : mourir en littérature*, anthologie dirigée par Yann Coillot, 2023). A l'inverse, il existe assez peu de ressources critiques sur l'œuvre d'Edmund White : l'universitaire Nicholas F. Radel lui consacre un ouvrage en 2013, *Understanding Edmund White*. Il participe néanmoins à la production critique sur la littérature homosexuelle, ses articles étant rassemblés dans *La Bibliothèque qui brûle* (1997) ; il dirige également un ouvrage sur le sida dans les arts *Loss within loss : artists in the age of AIDS* (2001). Son œuvre est également mentionnée dans des études sur la littérature gay, comme *Gay male fiction since Stonewall* (2009) de Les Brookes, et sur le lien d'une telle littérature avec l'écriture du sida : *Writing AIDS : gay literature, language and analysis* (1993) dirigé par Timothy F. Murphy. Ce dernier ouvrage propose d'ailleurs une étude comparatiste sur l'écriture du sida, consacrant un chapitre à Hervé Guibert.

Sur ce modèle, nous avons voulu proposer une réflexion sur la représentation de l'homosexualité masculine en littérature et les enjeux de l'écriture du sida en rapport avec celle-ci. En s'inspirant de la démarche socio-historique de la critique états-unienne sur les récits d'Edmund White (Nicholas F. Radel dit que c'est en termes « sociologiques » qu'on peut le mieux appréhender l'œuvre d'Edmund White, sans en oublier la perspective historique, puisqu'elle rend compte de l'évolution de la « vie gay » depuis les années 1950¹), notre étude propose de remettre au centre de notre lecture de Guibert et Edmund White la question de l'homosexualité masculine et les réflexions politiques, philosophiques auxquelles elle aboutit sous la forme de la théorie *queer*². Une telle démarche s'inclue en partie dans les

1 RADEL, Nicholas F. *Understanding Edmund White*. Columbia : University of South Carolina Press, "Understanding contemporary American literature", 2013, p.14.

2Inscrite dans le prolongement de la théorie poststructuraliste (de Foucault, notamment), elle critique surtout l'idée d'hétéronormativité dans la théorie féministe. Ses représentantes principales dans les années 90 en sont Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990) et Monique Wittig (*La Pensée straight*, 1992).

études de genre (*gender studies*) mais ne s'y limite pas, et s'identifie davantage aux études *queer*, s'intéressant à l'histoire et à la littérature LGBTQ¹.

L'objectif de notre travail est d'établir les caractéristiques formelles, esthétiques, narratives de ces récits afin de déterminer comment ces récits éclairent l'histoire de l'épidémie du VIH en faisant du séropositif un personnage littéraire.

Dans une première partie, nous chercherons à déterminer les fonctions et caractéristiques du récit de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida : nous mettrons en avant la fonction mémorielle de ces récits dont le sida constitue le point de départ, le récit se construisant sur la base du deuil ou d'une condamnation à mort certaine ; nous analyserons ensuite la part autobiographique des récits, en distinguant ce qu'ils racontent de l'individu dans son parcours personnel et de l'écrivain dans son processus créatif ; enfin nous verrons en quoi ces récits constituent une analyse du monde à l'échelle du personnage homosexuel, quelles pratiques sont mises en avant pour représenter l'homosexualité masculine, et nous situerons ces récits dans un moment de formation d'une identité communautaire qu'ils se chargent de décrire ou laissent apparaître.

Notre deuxième partie sera consacrée aux représentations du corps masculin dans ces récits et aux images, photographies des corps mis à l'épreuve par le sida. À partir des codes esthétiques gays de la représentation du corps qu'il faudra déterminer, nous observerons les changements ou détournements de ces codes qui ont permis de passer d'une érotisation du corps à la représentation du corps malade. Alors que le corps est avant tout décrit comme outil de séduction, nous relèverons les standards de beauté qui lui sont appliqués dans les milieux gays, l'importance de la musculation et le rapport au masculin, à la virilité. De la séduction nous arriverons au récit sexuel, et à la révision de celui-ci au temps du sida, puis à la diversité des corps et les traits ou fantasmes qui leur sont associés : corps jeunes, corps racisés... Enfin, nous verrons l'effet sur le corps de la maladie et le récit d'une sexualité « désactivée » avant la description d'un corps mourant du sida : vieillissement accéléré, impuissance et impression de dissection du corps dans le texte.

Dans une troisième et dernière partie, nous tenterons de retracer dans nos récits l'itinéraire de la maladie, récits qui veulent, en montrant tout du sida, lui « faire face ». Nous

« Théorie queer », *Wikipédia*. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_queer#.

1 « Études gaies et lesbiennes », *Wikipédia*. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tudes_gaies_et_lesbiennes#:~:text=Les%20%C3%A9tudes%20gays%20et%20lesbiennes,%20lesbiennes%20bisexuelles%20et%20transgenres.

déroulerons le récit de la maladie étape par étape : de la peur de la contamination, au moment du test et de la révélation du statut sérologique (ses implications, le regard des autres et le stigmatisme qu'il porte) puis l'association de noms au sida devenus « figures » de la maladie, la description du milieu hospitalier par le malade-patient, son caractère pathétique, et la vulgarisation qu'elle permet ; enfin, nous analyserons la personnification du VIH comme virus « intelligent », la représentation de l'épidémie dans les différentes aires géographiques représentées et les dernières étapes de la maladie menant à la quête d'un refuge (matériel par le voyage, spirituel par la religion) puis l'attachement à l'idée de dignité menant au projet du suicide.

Nous proposons d'adopter pour notre corpus principal les acronymes suivants : *Ami* : *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* ; *PC* : *Le Protocole compassionnel* ; *FS* : *The Farewell Symphony* ; *MM* : *The Married Man*. On notera les pages d'après nos éditions de référence (indiquées en bibliographie) à la suite des citations selon le modèle (*FS*, 11). On fera référence aux traductions par le nom du traducteur, la pagination étant toujours celle des éditions indiquées en bibliographie.

I/ Fonctions et caractéristiques du récit de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida

La définition d'un tel récit pose plusieurs enjeux qu'il s'agira de traiter : sociologiques (ces récits ont-ils trait à une communauté ? montrent-ils la formation, l'établissement de cette communauté ?), historiques (sont-ils un témoignage subjectif d'un événement historique ? ont-ils une valeur testimoniale ?), esthétiques et littéraires (comment définir l'esthétique ou les esthétiques du sida chez nos auteurs ? quelles sont les postures narratives dans ces récits ? quels en sont les objectifs ?). Dominique Viart s'y arrête dans sa *Littérature française au présent* :

Ne pas adopter une perspective historique pour en parler [de la littérature homosexuelle] paraît difficile : l'épidémie du sida, survenue à la fin des années 70, a bouleversé les conditions de vie de tout un groupe d'écrivains qui, au-delà d'une affirmation propre à la légitimité de leur choix sexuel, se chargent de dire le fléau qui frappe la communauté gay. Ces livres [...] font effet de littérature communautaire. Un chant diffus de deuil, de révolte, de compassion envahit jusqu'à la fin des années 90 le champ de la littérature des homosexuels, qui ne se résout cependant pas à n'être qu'une « littérature homosexuelle » : affronter la mort est une expérience humaine plus générale, qu'il s'agisse de voir la sienne approcher [...] ou d'affronter celle de l'être aimé [...].¹

Pour leur sujet et la position même de leurs auteurs (séropositifs, homosexuels), nous avons considéré nos récits comme situés à l'embouchure de deux réalités : historique (l'épidémie du VIH) et sociale (le statut de l'homosexuel à la fin du XXe siècle). Dominique Viart semble ici confirmer une telle imbrication dans ces récits des années 90. Notre approche se chargera alors de commenter cet effet de « littérature communautaire » et relèvera ses thématiques, ses tonalités (« de deuil, de révolte, de compassion »). Enfin, Dominique Viart relève les deux principales postures narratives que nous retrouverons dans notre corpus : celle

¹VIART, Dominique et al., *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, « La bibliothèque Bordas », 2005, p. 331.

du séropositif condamné (Hervé Guibert) et de l'accompagnant, du survivant (Edmund White).

A) L'entreprise mémorielle : le sida, prétexte du récit

Les quatre récits du corpus ont tous pour point de départ le sida. On peut dire que le sida constitue pour ces récits la situation initiale à partir de laquelle se développe l'intrigue, à l'image de l'ouverture emblématique d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « J'ai eu le sida pendant trois mois. » (*Ami*, 9). On cherche à appliquer ici la notion de prétexte, au second sens donné par le Larousse : « Occasion pour faire une action ou pour s'autoriser à faire quelque chose.¹ ». Le sida donnerait alors l'occasion à ces récits d'exister, les *autoriserait*. On dirait alors que le narrateur de Guibert s'autorise à parler du sida de Muzil parce qu'il en est lui-même atteint. Dans *The Farewell Symphony*, c'est la mort du sida de son amant Brice qui amène le narrateur à un retour en arrière, en 1968 (voir chapitre 1), pour faire le récit de leur histoire.

1. Hommage de « l'ami » ou de l'amant disparu

On trouve chez nos deux auteurs (Hervé Guibert, Edmund White) des récits similairement « déclenchés » par la disparition de l'être aimé : *The Farewell Symphony* (« I'm beginning this book on All Saints' Day in Paris : six months after Brice's death. » 3 ; « Je commence ce livre le jour de la Toussaint à Paris : six mois après la mort de Brice. » trad. Cholodenko, 11) et *Fou de Vincent* (1989) commencent tous deux par le récit de la mort du personnage en question. Ils ont tous les deux recours à l'analepse pour revenir ensuite sur la vie du personnage dont ils viennent d'annoncer la disparition. *The Married Man* suit l'ordre inverse, c'est-à-dire chronologique : le récit de la rencontre a lieu au chapitre I, jusqu'à la découverte par Julien de sa séropositivité au chapitre XI et sa mort au chapitre XX. L'approche de la mort fait réfléchir le personnage par rapport à sa postérité : « Now Julien knew he had two more years at most to live and he wanted to leave a legacy of some sort. » 218 ; « Julien savait qu'il lui restait au maximum deux ans à vivre, et il voulait laisser une sorte d'héritage. » (trad. Rabinovitch, 269). Ainsi, la résignation devant la mort et la communion avec la nature apparaissent comme des motifs lyriques qui prophétisent une mort esthétisée au chapitre XVIII : « Julien laughed faintly, as a saint might who has already

¹ « prétexte », dictionnaire de langue française *Larousse*. [Consulté le 11 février 2024]. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pr%C3%A9texte/63839>.

moved halfway toward transcendence. » (259) ; « Julien rit faiblement, tel un saint déjà en chemin vers la transcendance. » (trad. Rabinovitch, 318). À nouveau au chapitre XIX :

Austin looked at Julien, whose white caftan was glowing with the suffused daylight and was floating in the shifting but constantly flowing breeze. Austin took three pictures as Julien walked back toward them. Austin thought, Julien's such a romantic boy, he's probably communing with nature in preparation for his death.

And then he thought: That's exactly what he's doing, it's not a pose, it's a reality. He's communing with nature in preparation for his death. (271)

Austin regarda Julien, dont le caftan blanc s'empourprait à la clarté du jour, flottant dans la brise changeante qui continuait de souffler. Il prit trois photographies de lui tandis qu'il revenait vers eux. Julien est si romantique, se dit Austin, qu'il communique probablement avec la nature pour se préparer à la mort.

Ensuite il pensa : C'est exactement ce qu'il est en train de faire, ce n'est pas une pose ; c'est la réalité. Il communique avec la nature pour se préparer à la mort. (trad. Rabinovitch, 332)

Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, on trouve un éloge comparable de « l'ami mort¹ », dont l'image est aussi idéalisée : « Il faisait un temps splendide, Muzil était torse nu, je découvrais un corps magnifique, parfaitement musclé, délié et puissant, doré, parsemé de taches de rousseur. » (*Ami*, 98). Une joie affichée contraste avec la condition du mourant : « Muzil n'a jamais eu autant de fous rires que lorsqu'il était mourant. » (*Ami*, 24). L'éloge du disparu se fait d'ailleurs souvent sur le mode du regret, pour exprimer son admiration chez Guibert : « Comme Muzil, j'aurais aimé avoir la force, l'orgueil insensé, la générosité aussi, de ne l'avouer à personne, pour laisser vivre les amitiés libres comme l'air et insouciantes et éternelles. » (*Ami*, 15). Ou pour exprimer son amour chez Edmund White : « Later Austin realized he should have wept over the body, caressed it, at least kissed him farewell. » (287) ; « Plus tard, Austin se rendit compte qu'il aurait dû pleurer sur le corps, le caresser, ou du moins l'embrasser en signe d'adieu. » (trad. Rabinovitch, 352). De la même façon, le narrateur de Guibert décrit l'impossibilité de l'adieu : « [...] je revis Muzil sous son drap blanc, les yeux clos [...], je ne pouvais plus entrer dans la cellule, je ne pouvais plus l'embrasser » (*Ami*, 113).

¹Le roman *Des aveugles* de Guibert est dédié « À l'ami mort » en 1985, un an après la mort de Michel Foucault. Guibert fait à nouveau référence à « l'ami mort » dans *Fou de Vincent*, paru en 1989, un an avant *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, qui fera de Foucault un personnage sous le nom de Muzil.

Le récit dans l'*Ami* de la maladie de Muzil semble prémonitoire, construit en miroir de soi-même pour le narrateur, un projet narratif dont il devient conscient : « 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. » (*Ami*, 107). Ainsi avec cette réflexion vient la remise en cause de l'hommage, de sa légitimité (« de quel droit écrivais-je tout cela ? » *Ami*, 106) puisque le récit du disparu n'est pas qu'élogieux, n'est pas forcément valorisant, voire va contre la volonté du principal concerné :

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-têtes d'ores et déjà truffé d'inexactitudes. (*Ami*, 103)

Même s'il n'est pas explicitement questionné dans *The Married Man*, l'hommage est à remettre en doute également dans l'image de Julien ; le narrateur expose les épisodes les plus dévalorisants de sa maladie : l'incontinence, la cruauté des dialogues, les mensonges révélés après sa mort. On pourra dire qu'il s'agit là aussi de « témoigner d'une vérité » plutôt que de faire l'hommage du personnage.

Enfin, on trouvera dans *The Farewell Symphony* une pluralité d'hommages (« an elegy » sur la quatrième de couverture). Alors que le récit est déclenché par la mort de Brice, l'amant du narrateur, les chapitres font se succéder différents portraits d'amis ou d'amants, qui connaissent pour beaucoup une issue funeste des suites du sida. Le récit se donne alors pour but de les « reconstituer » sur papier : « let these words, these few, faint memories, constitute Sean. » (184) ; « que ces mots, ces quelques souvenirs vagues constituent Sean. » (trad. Cholodenko, 263). On peut trouver un exemple similaire dans l'hommage au personnage de Joshua, l'idée d'un « monument de mots » : « I wanted to build a monument of words for Joshua, big and solid, something that would last a century, although I doubted I had the ability. » (409) ; « Je voulais construire un monument de mots pour Joshua, grand et solide, quelque chose qui durerait un siècle, bien que je doutasse d'en être capable. » (trad. Cholodenko, 569-70). Tous ces portraits forment alors comme une ode à l'amitié, ils permettent au narrateur de faire le deuil d'un monde disparu, et de tenter de le faire

comprendre à une nouvelle génération : « Now most of the people who's promulgated such ideas were dead or dying and they'd been replaced by a new gay generation that blamed their threatened health on the randiness of their elders. » (375) ; « Maintenant la plupart des gens qui avaient promulgué de telles idées étaient morts ou mourants et ils avaient été remplacés par une nouvelle génération gay qui mettait les dangers qu'encourait leur santé sur le compte de la lubricité de leurs aînés. » (trad. Cholodenko, 520-21)

2. La posture du survivant, responsabilité du souvenir

La posture du survivant, assumée par Edmund White principalement mais aussi Hervé Guibert dans son rapport au deuil, est surtout définie par une grande solitude. L'hommage ou le récit du disparu n'est pas présenté dans l'*Ami* comme une fonction du livre, les premières pages du récit n'ayant pour objet que le narrateur lui-même. Ainsi, le livre se présente au chapitre 3 comme objet de consolation, remède à la solitude : « [...] j'entreprends un nouveau livre pour avoir un compagnon, un interlocuteur, quelqu'un avec qui manger et dormir, auprès duquel rêver et cauchemarder, le seul ami présentement tenable. » (*Ami*, 12)

Cette solitude provoquée par la disparition des amis réapparaîtra dans *Mon valet et moi* : « Mais je n'ai plus grand monde à qui parler, et plus personne à empêcher de me comprendre. Tous mes vrais amis sont morts, le dernier il y a moins de quinze jours.¹ ». L'écriture deviendra même un remède obligatoire dans *Le Paradis* : « A l'envoûtement de l'écriture succède un désenvoûtement, le vide. Quand je n'écris plus je me meurs.² »

Chez Edmund White, et dans *The Farewell Symphony*, la solitude s'exprime notamment à travers le manque amoureux, elle s'intègre au texte sans en être le sujet, son expression joue du décalage temporel entre le *je* narré et le *je* narrant : « His hands were all over me (how I long for them now that I'm alone) » (345) / « Ses mains étaient partout sur moi (comme elles me manquent maintenant que je suis seul) » (trad. Cholodenko, 480).

La mort des amis est représentée de manière systématique et écrasante, à l'image du « Tous mes vrais amis sont morts » de Guibert, la mort (et le sida) hantent le texte :

He did die, as did the writers from my literary club, the guys in advertising I knew, the lawyers, the fellows at the gym, the men I'd shared houses with on Fire Island – they were all dying [...]. They all died. (387-88)

1 GUIBERT, Hervé, *Mon valet et moi : roman cocasse* [1991], Paris : Ed. du Seuil, 2007, p.11.

2 GUIBERT, Hervé, *Le Paradis : roman* [1992], Paris : Gallimard, 1993, p.130.

« Il est bien mort, comme sont morts les écrivains de mon club d'écriture, les mecs que je connaissais dans la publicité, les avocats, les membres de ma salle de sport, les hommes avec qui j'avais partagé un toit à Fire Island – ils étaient tous en train de mourir [...]. Ils sont tous morts. » (ma traduction).

Le narrateur procède finalement à une sorte de « comptage des morts » (« And now, as I numbered my dead » (397) ; « Et aujourd'hui, tandis que je comptais mes morts » trad. Cholodenko, 554) qu'il subit plus qu'il ne le choisit : « Every time I spoke to someone in New York I heard of another death. » (396) ; « Chaque fois que je parlais à quelqu'un à New York j'apprenais une nouvelle mort. » (trad. Cholodenko, 552)

Devant toutes ces morts qui se suivent, le narrateur d'Edmund White se construit alors en figure de survivant, comme le dernier représentant de sa génération : « Now, the sadness and isolation I felt – as an expatriate, as the survivor of a dead generation, as someone middle-aged in a gay youth culture – » (406) ; « Aujourd'hui la tristesse et l'isolement que je ressentais – en tant qu'expatrié, survivant d'une génération morte et quinquagénaire dans une culture gay de la jeunesse – » (trad. Cholodenko, 565). Cette posture, presque « entre deux mondes », du dernier témoin d'un monde en voie de disparaître rappelle beaucoup Chateaubriand (dont Edmund White mentionne la lecture dans *La Bibliothèque qui brûle*), notamment tel qu'il se présente dans la préface du *Voyage en Amérique* (« je me présente comme le dernier historien des peuples [...], de ces peuples dont la race ne tardera pas à disparaître¹ »). Bien qu'il ne la revendique pas telle quelle, cette posture exceptionnelle est appliquée par certains critiques à Hervé Guibert, pour Bruno Blanckeman c'est un « témoin d'exception² », Anca Porumb le range parmi ces « auteurs [qui] se sont mis au service de l'humanité³ ». Edmund White revendique une posture un peu différente de celle de l'historien, la réfutant même catégoriquement (« Official history [...] didn't interest me [...]. No, I didn't want to be a historian but rather an archeologist of gossip. » (*FS*, 355) / « L'histoire officielle [...] ne m'intéressait pas [...]. Non, je ne voulais pas être historien, mais plutôt un archéologue des petites histoires. » ma traduction) et lui substituant une autre formulation, plus intime, recueillant plutôt l'histoire des relations.

1CHATEAUBRIAND (de), François-René, *Voyage en Amérique* [1827], Paris : Gallimard, « Collection Folio », 2019, p. 111.

2BLANCKEMAN, Bruno, « Hervé Guibert, témoin d'exception » In : BADIN, Alessandro et al. (éd.), *Littérature et sida, alors et encore*, Leiden ; Boston : Brill Rodopi, « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », volume 62, 2016.

3PORUMB, Anca, « La mise à nu du moi malade chez Hervé Guibert », *Anales de Filología Francesa*, Vol. 27, n° 1, 15 novembre 2019, p. 280. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : <https://revistas.um.es/analesff/article/view/380511>.

Ainsi, notre corpus pourrait représenter une littérature « de crise »¹, crise dont nos auteurs seraient des témoins privilégiés (en cela comparables à Chateaubriand, témoin de la Révolution et de la déchéance de l'aristocratie). Le sida, grande crise de fin de siècle, représente et marque une rupture historique fondamentale et une certaine déchéance pour la communauté homosexuelle que relève Edmund White :

I was writing a short novel, as punchy as I could make it, about the 1960s, ending with the Stonewall Uprising in 1969 and the beginning of gay liberation. I thought that never had a group been placed on such a rapid cycle – oppressed in the fifties, freed in the sixties, exalted in the seventies and wiped out in the eighties. (*FS*, 405)

J'écrivais un roman court², aussi percutant que possible, sur les années soixante, qui finissait par la révolte du Stonewall en 1969 et le début de la libération gay. Je pensais que jamais un groupe n'avait connu un cycle aussi rapide – opprimé dans les années cinquante, libéré dans les années soixante, exalté dans les années soixante-dix, et anéanti dans les années quatre-vingt. (trad. Cholodenko, 564)

La position de nos auteurs, en tant que « témoins d'exception » si on reprend l'expression de Bruno Blanckeman, les oblige. Une certaine urgence, un sens du devoir les appelle à écrire sur le sida, si ce n'est pas la critique qui leur reproche de ne pas le faire :

As I toiled on the book one vociferous gay American critic attacked me for wasting my time and shirking my responsibilities by not tackling AIDS, the one and only subject demanding our attention. Of course I recognized the need to write about AIDS, which eventually I did in my stories, *Skinned Alive*, and in two novels, *The Farewell Symphony* and *The Married Man*.³

Alors que je m'échinai sur le livre [la biographie de Genet], un critique gay américain me reprocha violemment de gaspiller mon temps et d'esquiver mes responsabilités en ne m'attaquant pas au sida, le seul et unique sujet qui réclamait notre attention. Bien sûr que je reconnaissais la nécessité d'écrire sur le sida, ce que je fis finalement dans les nouvelles d'*Ecorché vif* et dans deux romans, *La Symphonie des adieux* et *L'Homme marié*.⁴

1Pour Bruno Blanckeman dans *Les Récits indécidables*, le dernier quart du vingtième siècle est une période littéraire correspondant à « un temps de crises », dont une « crise biologique », celle du sida.

2Ce roman est *The Beautiful Room Is Empty*, paru en 1988 (*La Tendresse sur la peau* en français).

3WHITE, Edmund, *My Lives : a memoir* [2005], New York : Harper Perennial, 2007, p.308. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : <http://archive.org/details/mylivesmemoir000whit>.

4WHITE, Edmund, *Mes vies: une autobiographie* [2006], traduit par Philippe Delamare, Paris : 10-18, 2010, p.411.

Dans un extrait de *La Bibliothèque qui brûle*, Edmund White dit à ce propos que ce qui a motivé l'écriture de *The Farewell Symphony* était justement la volonté de « combler son silence face au sida⁵ ».

Nous reviendrons sur « l'urgence » qui caractérise l'écriture du sida chez Guibert, mais il est déjà intéressant de relever qu'elle a dans la fin de sa vie et son œuvre un contre-coup : un désir violent de le rejeter, de ne plus en parler :

- Je vais peut-être vous dire quelque chose qui va vous choquer, ou que vous allez refuser, mais j'ai l'impression que c'est comme si... comme si vous aimiez ce virus qui est en vous...

- Certainement, j'ai bien été forcé de l'aimer, sinon ma vie serait devenue invivable, il a été inévitablement une expérience fondamentale, cruciale, mais maintenant j'en ai fait le tour, et je n'en peux plus, après ce chemin vers la sagesse pour la première fois c'est la révolte qui pointe. Je ne peux plus entendre parler de sida. Je hais le sida. Je ne veux plus l'avoir, il a fait son temps en moi.²

3. Une « poétique du sida »

Dans la suite de nos réflexions sur les fonctions et caractéristiques de nos récits, nous chercherons dans les textes des traces de ce qui a pu motiver les auteurs du corpus à écrire sur le sida : qu'est-ce qui, dans le sida, a pu éveiller une inspiration artistique, poétique, romanesque ? qu'est-ce qui caractérise cette écriture ?

- *Le potentiel romanesque du sida ?*

Le mot est de Hervé Guibert ; alors qu'il craint une attaque cérébrale dûe au sida, il imagine un livre intitulé *La Mort de Gaspar* :

Cette idée des deux amis dans cette chambre d'hôtel de Lisbonne, avec cette vue sublime sur le port, l'un bien portant, l'autre dans le coma qui continue à avoir quelques réflexes moteurs, à parler, à manger, à faire certains gestes, me paraissait fantastiquement romanesque. (PC, 108)

Le traitement du sida dans l'*Ami* est particulièrement romanesque : dès son introduction à la première page, le narrateur se place au centre d'un « hasard extraordinaire » qui doit lui assurer la survie. Ce « hasard extraordinaire » est porté par le personnage éminemment romanesque de Bill, dont les apparitions et disparitions tiennent toute la tension du roman et dont la trahison est le plus grand événement de la trame narrative. Le cri de haine final du narrateur montre bien le retournement de situation, le désespoir des dernières lignes clôturant

⁵WHITE, Edmund, *La Bibliothèque qui brûle*, op. cit., p. 247.

²GUIBERT, Hervé, *L'Homme au chapeau rouge: roman*, Paris : Gallimard, 1992, p. 64.

le roman d'un espoir illusoire incarné par Bill, espoir qui doit être mis à mort : « Je suis dans la merde. Jusqu'où souhaites-tu me voir sombrer ? Pends-toi Bill ! » (*Ami*, 284)

Le sida remplit une fonction comparable dans *Les Nuits fauves* (1989) de Cyril Collard comme élément de tension du récit. Il s'intègre dans la dynamique romanesque sous la forme du secret, et crée une tension quasi-morbide alors que le narrateur, persuadé d'avoir contaminé sa partenaire, garde le silence : « Je flottais, sachant que j'avais craché en elle mon sperme infecté par le virus mortel, mais pensant que ça n'était pas grave, que rien ne se passerait [...] »¹. Et plus loin : « J'étais lâche : je croyais venir vers Laura lavé des souillures de mes nuits, mais je lui imposais en silence la pourriture de mon sang. Je crachais mon virus en elle et je ne disais rien. Ce silence me hantait.² » Il faut dire que ce traitement narratif du sida entre dans un motif stéréotypé du séropositif comme meurtrier (parfois volontaire) particulièrement développé dans les premiers romans ayant traité du sida en France (dont Alessandro Badin retrace la chronologie dans *Littérature et sida*) ayant contribué à la stigmatisation des personnes contaminées par le VIH et faisant état d'une période de panique morale face au sida relevée par Jeffrey Weeks³. Ce motif est récupéré par des auteurs séropositifs comme Edmund White dans l'expression du sentiment de culpabilité lié à la contamination.

La forme du roman a été pour plusieurs auteurs la forme de prédilection pour parler du sida, peut-être plus facile à assumer à travers l'« imposture romanesque »⁴ : le premier roman de Hervé Guibert à nommer le sida et la séropositivité, *L'Incognito*, l'associe à un narrateur fictif, qui n'est pas Hervé Guibert mais un personnage du nom de « Hector Lenoir ». La réalité du sida est ainsi brouillée par toutes les rumeurs qui l'entourent : « Vous marchez sur une seringue, et hop, vous attrapez le sida. C'est arrivé à des petites filles.⁵ » *L'Ami* lui fera subir une sorte de mythification : « Le sida, qui a transité par le sang des singes verts, est une maladie de sorciers, d'envoûteurs. » (*Ami*, 17). L'association mythifiée du sida à l'Afrique et au singe se poursuit aussi dans *Le Paradis*. Pour l'écrivain Guy Hocquenghem, pourtant actif sur le plan politique et militant (fondateur du FHAR, auteur du *Désir homosexuel*, 1972), le roman sera aussi le premier et unique moyen d'aborder le sida, qu'il n'a sinon jamais abordé publiquement (*Ève*, 1987, *L'Amphithéâtre des morts*, 1994, posthume). Edmund White passe

1COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves* [1989], Paris : Éd. J'ai lu, 1994, p.64.

2Ibid., p.70.

3WEEKS, Jeffrey. "Personal politics and moral conservatism" In : *Sex, Politics and Society*, 3e édition, New York, Routledge, 2014, p.357-390 ; cité par PORUMB, Anca, « La mise à nu du moi malade chez Hervé Guibert », *art. cit.*, p. 279.

4La formule est empruntée à Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*.

5GUIBERT, Hervé, *L'incognito : roman* [1989], Paris : Gallimard, 1993, p.79.

d'abord par la nouvelle en 1987 avec le recueil *The Darker Proof*, écrit à quatre mains avec l'écrivain britannique Adam Mars-Jones. Cependant, il est intéressant de relever que si *The Farewell Symphony*, roman autobiographique à la première personne, semble éviter de raconter trop frontalement la crise du sida et passe par ce qui l'a précédée pour l'aborder, *The Married Man*, écrit à la troisième personne, permet à Edmund White de raconter l'itinéraire complet du malade (incarné par le personnage de Julien), de la contamination à la mort. Le passage à la fiction, symbolisé par une narration à la troisième personne, semble permettre de dire ce qui est trop douloureux pour le narrateur autobiographique. On peut aussi relever un ressort narratif lié au sida qui intègre un retournement de situation dans *The Married Man* : alors que le personnage d'Austin se sait séropositif dès les premiers chapitres et s'attend à voir la maladie se développer, Julien apprend qu'il est séropositif au chapitre XI alors que la maladie s'est déjà déclarée. Son état se dégrade alors qu'Austin reste asymptomatique. Cette inversion des rôles relève d'une ironie cruelle et d'un motif de la fatalité lié au sida caractéristique de ces récits.

L'illusion de la fiction entretient l'illusion de la guérison pour les auteurs malades. Nous reprenons les mots de Bruno Blanckeman pour cette idée : « L'illusion de la guérison, comme vérité du sujet à un moment précis du mal, se développe dans une intrigue articulée en contrepoint de la chronique pathologique.¹ »

Et sur l'imposture romanesque : « [L'imposture romanesque] témoigne aussi de l'identification établie continûment entre l'acte de vivre et celui d'écrire. Un double transfert en résulte, de la vie à l'œuvre, de l'œuvre à la vie :² »

Il cite ici le passage suivant : « C'est quand j'écris que je suis le plus pleinement vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux, n'en déplaise à David, qui a été scandalisé par le slogan publicitaire : « La première victoire des mots sur le sida. » » (PC, 144)

Ce slogan publicitaire pour l'*Ami* que l'auteur nous rappelle est significatif de cet élan vital qui caractérisent ce livre et les suivants, de cette illusion de guérison qui correspond au temps du livre. Elle se retrouve dans le roman de Guy Hocquenghem : « (Ecrire sauve. Les médecins en sont connaisseurs. La pulsion qui est à l'origine d'un livre assure une durée de vie. On ne meurt pas au milieu de l'écriture d'un roman.)³ » Ce passage rapproche beaucoup

¹BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p.111.

²*Ibid.*, p.112.

³HOCQUENGHEM, Guy, *L'Amphithéâtre des morts: mémoires anticipées*, Paris : Digraphe, 1994, p.24.

les œuvres de Hocquenghem et Guibert dans l'illusion de survie qui les caractérise et l'urgence des dernières œuvres qu'ils laisseront inachevées : *L'Amphithéâtre des morts* et *Le Paradis*. Pour les deux auteurs, le recours à la fiction sera comme un moyen d'échapper temporairement à leur condition : chez Guibert, en prêtant au personnage de l'écrivain malade des aventures qui l'éloignent de la réalité du sida (*L'Homme au chapeau rouge*) ou en créant un personnage qui n'est pas touché par le sida (*Le Paradis*), chez Hocquenghem, en s'imaginant dans le futur ayant pu profiter d'un traitement lui accordant de vivre longtemps avec le VIH (*L'Amphithéâtre des morts*).

Sur l'appréhension romanesque du « moi » et le rapport à la mort, nous pouvons lire un extrait de *L'Image fantôme* : « [...] j'étais attentif aux transformations de mon visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort.¹ » Cet intérêt particulier pour la mort se trouvait déjà développé dans le premier roman de Guibert, *La Mort propagande*, centré sur la découpe et l'analyse du corps dans tous ses états. Il va de pair avec la passion de Guibert pour la photographie et son désir de reproduction des « transformations » ou déformations du visage et du corps. Ainsi, on peut penser que Guibert a vu dans le sida un potentiel iconographique et visuel (qu'il exploitera dans son film *La Pudeur et l'Impudeur*). On le voit bien avec l'iconographie que Guibert déploie dans ses livres consacrés au sida : le *Cri* de Munch (*Ami*, 109), l'autoportrait de Robert Mapplethorpe de 1988 (*PC*, 135), deux œuvres auxquelles il se compare.

- Une « accélération » de l'écriture : se raconter à l'approche de la mort

Nous empruntons à Marie Darrieussecq l'utilisation du terme d'« accélération » pour qualifier l'œuvre de Hervé Guibert à partir de son diagnostic : « Une accélération. Décidément, pour moi, c'est le mot. C'est quelqu'un qui se retrouve à devoir écrire les livres qu'il a dans la tête avant de mourir, très vite.² » Frédéric Martel parle encore d'une « urgence » de l'écriture dans un article qui cite également Edmund White, Bernard-Marie Koltès³... Urgence devant la « succession de deuils⁴ » voire devant la mort qui approche... Nicholas F. Radel relève cette urgence dans le projet autobiographique d'Edmund White :

He conceived a plan to write a series of four autobiographical novels that would cover gay life on America on each decade from the 1950s through the 1980s, but, in the event, produced a

1 GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme* [1981], Paris : Éd. de Minuit, 1996, p.67.

2 Entretien avec Marie Darrieussecq, propos recueillis par Bruno Blanckeman, *Roman 20-50*, vol. 59 / 1, Lille, Société Roman 20-50, 2015, p. 93-102.

3 MARTEL, Frédéric, « COUP DE SONDE : Guibert, Koltès, Copi : littérature et sida », *Esprit* (1940-), Editions Esprit, 1994, p. 165-173.

4 *Ibid.*

trilogy instead. [...] In 1985 White himself tested positive for HIV, and he feared he would not live long enough to fulfill his original ambition.¹

Il prévoyait d'écrire une série de quatre romans autobiographiques qui couvriraient la vie gay aux Etats-Unis sur chaque décennie des années 50 aux années 80, mais, dans les faits, il écrivit une trilogie. [...] En 1985, White lui-même reçut un test positif au VIH, et il eut peur de ne pas vivre assez longtemps pour accomplir son projet de départ. (ma traduction)

Les écrivains se trouvent dans une situation de course contre-la-montre dont le diagnostic du VIH est le signal déclencheur. On parlera alors du récit du sida comme d'une forme testamentaire : « Écrire son autobiographie peut être ainsi une façon de faire le deuil de soi. L'approche de la mort qui suscite ce geste associe l'autobiographie à une forme testamentaire : que laisser, que *sauver* de moi-même ?² »

D'où notre idée du sida comme prétexte aux récits du corpus, ou *pré-texte* : c'est bien cette situation de proximité avec la mort, cette peur-panique à l'idée de se voir disparaître qui *précède* le récit, lui donne une raison d'être. On peut penser à *L'Incognito* et l'obsession que représente pour le narrateur le projet d'écrire l'histoire de sa vie. Ce personnage est obsédé par sa mort : « je rédigeais chaque mois un nouveau testament, bien que ce soit strictement le même depuis dix ans³ ». *L'Amphithéâtre des morts* de Hocquenghem se pense aussi comme un bilan devant la mort :

Bref, il ne me reste qu'une seule issue, cette fois-ci. Me mettre à nu. Essayer de mourir dignement, consoler R. par avance ; tout cela, à quoi je crois, s'efface devant le seul devoir que je me reconnais : celui, non de réaliser mais d'écrire, dans cet état d'exaltation, qui me rajeunit, pour raconter ce que furent mes promesses inaccomplies, mes angoisses, à moi qui vais disparaître.⁴

La mort fait irruption dans ces récits comme une vision d'horreur qui frappe ses personnages, s'insinuant au plus près d'eux, dans le reflet du narrateur chez Guibert (« J'ai senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir » *Ami*, 15), dans sa chambre chez Collard (« Je me réveillai en sursaut. La mort était là ; dans la forme effrayante d'un tas de vêtements posés sur une chaise au pied de mon lit⁵ »). L'image du réveil en sursaut peut être la métaphore de cette course qui commence. Le narrateur de l'*Ami* se fixe lui-même un délai pour finir son livre : « Aujourd'hui, 4 janvier 89, je me dis qu'il ne me reste exactement

1RADEL, Nicholas F., *Understanding Edmund White*, op. cit., p.6-7.

2VIART, Dominique, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, op. cit., p.49-50.

3GUIBERT, Hervé, *L'Incognito*, op. cit., p.102-103.

4HOCQUENGHEM, Guy, *L'Amphithéâtre des morts*, op. cit., p.25-26.

5COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, op. cit., p.11-12.

que sept jours pour retracer l'histoire de ma maladie, et bien sûr c'est certainement un délai impossible à tenir » (*Ami*, 51).

Le sentiment d'urgence auquel le malade est en proie pose la question de la dernière action : que faire du temps qu'il me reste ? C'est le sens de la pièce de Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, dans laquelle le personnage principal rend une ultime visite à sa famille, visite motivée par la sentence qui jalonne le texte : « Je vais mourir ». C'est aussi le moment de se demander quel souvenir laisser aux autres, d'imaginer le monde après nous : « Que feront-ils de moi lorsque je ne serai plus là ?¹ » On trouve dans les paroles de Louis encore l'image de la course :

Tous les agonisants ont ces prétentions, se fracasser la tête contre les vitres de la chambre, donner de grands coups d'aile imbéciles, errer, perdu déjà et croire disparaître, courir devant la Mort, prétendre la semer, qu'elle ne puisse jamais m'atteindre ou qu'elle ne sache jamais où me retrouver.²

Quel sens donner à sa dernière action, donc, comment la rendre marquante : une réponse est donnée du côté de l'extrême violence par Koltès dans *Roberto Zucco*, le personnage affirmant lui aussi qu'il va mourir. Cette fascination pour le tueur en série apparaît chez Guibert qui revient sur un véritable fait divers :

Il est mort le même jour que l'assassin des vieilles dames, Thierry Paulin, qui, a-t-il dit, avait décrété qu'il tuerait, violerait et torturerait le plus grand nombre possible de vieilles femmes le jour où il avait appris, à l'âge de vingt ans, qu'il était atteint du sida. Sa série de meurtres était sa course à lui contre la mort. (*PC*, 109)

Sur la question du deuil de l'autre, il est peut-être intéressant de rappeler la tradition du récit de filiation en France, dont Guibert est l'un des précurseurs avec *Mes parents*, et qui contient un autre récit de la maladie, celui du cancer du sein de la mère. Il est intéressant encore de noter la place que prend le récit du cancer de la mère du côté d'Edmund White (notamment au chapitre cinq de *The Farewell Symphony*), donnant une égale importance à l'épisode de l'ablation du sein, vécue comme une amputation de la féminité (la mère décrit « l'équivalent de la castration » au chapitre huit). La maladie joue également un rôle de révélateur dans la relation mère-fils. La maladie et la peur de la mort joue un rôle dans l'expression de l'amour, sur un ton particulièrement cruel chez Guibert, qui écrit après

1LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde* [1999], Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, scène 10, première partie, p.43.
2Ibid., p.45.

l'ablation du sein : « Je lui dis que je l'aimerais plus, que j'aime plus, mais le lendemain je pense avec horreur que cela veut dire : meurs et je t'aimerai encore plus, tu sais.¹ »

Pour Edmund White, la maladie est source d'animosité et de colère, puisqu'elle force la confrontation avec une mère à laquelle il voulait échapper :

On the plane to Chicago I felt a powerful anger against my mother filling me. I wrestled with her in my mind as though she were sitting beside me. "I won't let you drag me into the grave," [...] I'd fought free of her gravitational pull but now, like a dark lodestone, she was drawing me back to her. (*FS*, 158)

Dans l'avion qui m'emmenait à Chicago je me sentis pris d'une violente colère contre ma mère. Je luttais avec elle en esprit comme si elle était assise à côté de moi. « Je ne te laisserai pas m'entraîner dans la tombe », [...] je m'étais libéré de son champ d'attraction et maintenant, telle une magnétite noire, elle m'attirait de nouveau à elle. (trad. Cholodenko, 226-227)

Les deux auteurs prêtent également à la mère un projet d'écriture inspiré par la maladie.

Enfin, on trouve chez Guibert un rallongement de l'écriture qui prend son sens dans la logique d'identification entre l'acte d'écrire et l'acte de vivre. Ecrire le plus possible pour vivre le plus longtemps ; dans cette logique, le texte échoue à se clôturer : « C'est sur cette phrase que je voulais terminer mon livre. Je n'y arriverai pas. » (*PC*, 260)

B) Le récit de soi : caractéristiques de la narration

Nous avons choisi le terme de « récit » pour qualifier notre corpus principal, à défaut d'en trouver un autre pouvant les rassembler : Guibert sous-titre volontiers « roman » sur la première de couverture d'*A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et du *Protocole compassionnel*². Néanmoins, il exprime lui-même un doute sur cette définition générique, confiant à Antoine de Gaudemar : « Est-ce vraiment un roman ?³ » Aujourd'hui, les spécialistes de Hervé Guibert s'accordent, pour parler de ces textes, sur le terme d'« autofiction ». Quant à Edmund White, il qualifie sans équivoque *The Farewell Symphony* de roman autobiographique⁴. Pour *The Married Man*, si la critique s'accorde sur le terme de « roman », le texte est souvent ramené à

1 GUIBERT, Hervé, *Mes parents*, Gallimard, « Folio », 1986, p.140.

2 Nous faisons référence à la première édition de chacune des deux œuvres chez Gallimard, respectivement en 1990 et 1991.

3 GUIBERT, Hervé. Entretien avec Antoine de Gaudemar, « La vie sida », *Libération*. 1er mars 1990, p. 21 ; cité par GENON, Arnaud dans *Autofiction(s)*.

4 « *The Farewell Symphony* is an autobiographical novel. », note de l'auteur dans notre édition Vintage International de 1998.

la trilogie de romans autobiographiques d'Edmund White amorcée par *A Boy's Own Story*, qu'il complèterait. Nicholas F. Radel, chercheur états-unien auteur d'*Understanding Edmund White*, l'imagine être une suite à *The Farewell Symphony*. Le passage à la troisième personne, que nous avons déjà pu évoquer pour ce texte, peut être l'un des éléments qui rendent difficile l'appellation « autobiographique ». L'héritage proustien dont se revendique Edmund White est un autre frein à cette appellation. On sait comment Proust était opposé à l'idée de faire correspondre auteur et narrateur (cf. *Contre Sainte-Beuve*). Autant de discordances sur la définition générique de ces textes nous amènent à s'interroger sur la part autobiographique de ces récits, et les caractéristiques de leurs narrations.

1. La mise en fiction du matériau biographique

On voit souvent chez Guibert le journal utilisé comme matière première du texte : le « journal » est mentionné comme source dans de nombreux textes dont *Fou de Vincent*, *Mes parents*, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel* font partie. Sur la part du « je » dans le texte guibertien, il est intéressant d'étudier « Le récit de la mesquinerie », texte de jeunesse d'abord intégré dans *Mes parents*, puis publié dans la seconde édition de *La Mort propagande* en 1991. Le narrateur de *Mes parents* introduit ce texte en ces termes : « C'est une suite de textes où le je, dans la transcription journalière de ses gestes et pensées, se déguise un peu mesquinement sous l'identité d'un personnage de roman.¹ » On peut retenir ainsi deux idées qui peuvent s'appliquer à notre corpus : la « transcription journalière » dont le texte rend compte et le « déguisement » du « je » devenant personnage. Au-delà du journal comme source, on trouve aussi le journal publié chez Guibert : *Cytomégalo virus* (1992) et *Le Mausolée des amants* (2001), tous deux publiés à titre posthume. Le dernier confirme ce travail à partir du journal pour les textes publiés de Guibert puisqu'on y retrouve des passages de ses livres. Enfin, on peut noter un même intérêt posthume pour le *Journal* de Jean-Luc Lagarce, publié en deux volumes, en 2007 et 2008. Les correspondances de ces auteurs de la fin du XXe suscitent également l'intérêt des éditeurs : citons les *Lettres à Eugène* de Guibert publiées en 2013 par Gallimard ou les *Lettres* de Koltès publiées par Minuit en 2009.

Pour Edmund White, on dispose d'une autobiographie, *My Lives*, publiée en 2005, qui nous permet de vérifier les faits établis dans ses romans. Celle-ci contient notamment le récit de la rencontre de l'auteur avec Michel Foucault en 1980, par le biais duquel il rencontre

¹GUIBERT, Hervé, *Mes parents*, op. cit., p.109.

Hervé Guibert¹, les deux rencontres étant aussi racontées dans *The Farewell Symphony*. Edmund White fait mention aussi de son « amant français » Hubert Sorin², lequel inspira probablement les personnages de Brice (*The Farewell Symphony*) et Julien (*The Married Man*).

Malgré cela, il semble toujours difficile d'établir la part de fiction dans ce dernier roman et la distance qu'il prend avec *The Farewell Symphony*. Il semble néanmoins que le personnage d'Austin ne corresponde pas au narrateur de *The Farewell Symphony*. Un indice que nous avons relevé est une information donnée sur la mère du personnage d'Austin : « His own mother had died of ovarian cancer when he was still a teenager » (MM, 42) ; « sa mère à lui était morte d'un cancer des ovaires alors qu'il était encore adolescent » (ma traduction). Nous avons déjà relevé dans *The Farewell Symphony* les passages sur le cancer du sein dont souffre la mère du narrateur, et auquel elle survit. La narration fait néanmoins entrer en écho certains traits de caractère du personnage avec ceux du narrateur de *The Farewell Symphony* et de l'auteur lui-même, comme son amour pour les blonds (MM, 17-18). « Mes blonds » est le titre d'un des chapitres de l'autobiographie *My Lives*.

L'usage de pseudonymes pour des personnes réelles dans le texte est un point commun à tous les textes du corpus principal, cependant on relève dans *The Farewell Symphony* la pratique du *name-dropping* : on trouve plusieurs noms de personnalités connues inchangés dans le texte comme ceux de Hervé Guibert et Michel Foucault, mais encore Robert Mapplethorpe, William Burroughs, Juan Goytisolo... Cette pratique permet à Edmund White d'ancrer son récit dans un cadre réaliste puisque ces noms sont autant de repères pour le lecteur. Cela peut également être une façon pour le narrateur de s'intégrer dans un milieu prestigieux, un milieu intellectuel et artistique qu'il cherche à intégrer : le narrateur de *The Farewell Symphony* est un écrivain en début de carrière, en peine de reconnaissance. D'autre part, il faut dire que les personnalités camouflées derrière les pseudonymes de Guibert sont pour beaucoup facilement reconnaissables : Michel Foucault pour Muzil, Isabelle Adjani pour Marine, Jules et Berthe pour Thierry et Christine... Il n'est pas vraiment question d'empêcher l'identification de ces personnages, puisque la plupart des personnes mentionnées se reconnaissent (Matthieu Lindon le raconte dans *Hervelino*, 2021), il s'agit probablement plutôt d'un procédé de mise en fiction pour l'auteur. Enfin, les noms des écrivains qui les ont inspirés sont aussi donnés tels quels chez nos deux auteurs : Guibert cite volontiers Thomas

¹WHITE, Edmund, *Mes vies*, op. cit., p.261 ; p.273.

²*Ibid.*, p.289.

Bernhard, Edmund White cite à la fois Gide, Cocteau, Wilde et Proust qui lui sert aussi dans la note liminaire de notre édition que nous reproduisons :

The Farewell Symphony is an autobiographical novel. Although its action parallels many of the events of my life, it is not a literal transcription of my experience. The characters are stylized versions, often composites, of people I knew in those years. Sometimes I have used Proust's method of merging or mitosis, i.e. condensing two people into one or distributing the traits of one person over two or more characters. These changes have been made to protect the privacy of people living – and of the numerous dead – but also to give a coherent shape to so many destinies.

La Symphonie des Adieux est un roman autobiographique. Bien que son action recoupe de nombreux événements de ma vie, ce n'est pas une transcription littérale de mon expérience. Les personnages sont des versions stylisées, souvent composites, de gens que j'ai connus pendant ces années. Parfois j'ai utilisé la méthode de Proust qui consiste à condenser deux personnes en une ou à distribuer les traits de l'une sur plusieurs personnages. Ces changements ont été faits afin de préserver la vie privée des vivants – et des morts pour la plupart – mais aussi pour donner une forme cohérente à tant de destinées. (traduction de l'édition 10/18)

Cette note de l'auteur est une source particulièrement intéressante sur la question puisqu'elle explicite le processus de mise en fiction, à l'aide de procédés et de définitions : personnages « stylisés », « composites », « *merging* », « *mitosis* ». Elle se conclut également par une justification de ces choix, dans une démarche de protection de la vie privée « des vivants et des morts ». On peut alors opposer ce qu'on peut appeler un processus d'anonymisation chez Edmund White à la mise en fiction plutôt transparente du matériau biographique chez Guibert. De la même façon, on peut décrire les récits de Guibert comme portant plutôt sur l'individu (successivement Musil, Bill, Guibert lui-même pour l'*Ami*, on pourra ajouter Claudette Dumouchel pour le *Protocole compassionnel*) alors qu'on trouvera chez White d'abord un hommage pluriel (*The Farewell Symphony*) puis un récit plus individuel avec moins de personnages (*The Married Man*). L'analyse des titres nous aide dans cette réflexion avec le singulier évoqué par l'*Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *The Married Man* (*L'Homme marié*) tandis que *The Farewell Symphony*, avec la métaphore de la symphonie, évoque quelque chose d'orchestral, de polyphonique. Notons d'ailleurs que ce titre est inspiré d'une symphonie du même nom composée par Haydn et imaginée de sorte que les musiciens quittent la scène les uns après les autres (voir *FS*, 405). Enfin, le titre *Le Protocole compassionnel* qui ne désigne pas un individu mais un processus médical concernant plusieurs personnes est un indice de la tournure moins aut centrée que prend ce

livre, d'où aussi l'idée de compassion : on remarque l'intérêt porté par le narrateur au sort des autres patients, à l'analyse du milieu médical, etc.

2. « Romans de l'artiste », romans de formation

Nous l'avons vu, les récits de Guibert et Edmund White que nous étudions ont une base autobiographique, à des degrés différents, et à ce titre, ils ont dans les deux cas pour narrateur et personnage principal un écrivain, écrivain confirmé pour Guibert, écrivain en devenir, ou en formation pour Edmund White. Nous avons alors voulu étudier le rôle et la représentation de l'écrivain en tant que personnage-narrateur de ces récits.

- *Mise en abyme de l'écriture*

Nous parlerons d'une mise en abyme de l'écriture, dans le sens que l'écriture (ou son impossibilité) se raconte dans le texte, que ce soit chez Guibert ou Edmund White. En plus des mentions du journal dont nous avons parlé, le livre a une existence au sein du texte de *l'Ami* : « ce jour où j'entreprends ce livre » (*Ami*, 10) ; « j'entreprends un nouveau livre [...] Mon livre, mon compagnon » (*Ami*, 12) ; jusqu'à la fin « La mise en abîme de mon livre se referme sur moi. » (*Ami*, 284). On a aussi déjà pu citer la phrase d'ouverture de *The Farewell Symphony* qui annonce aussi l'entreprise d'écriture : « I'm beginning this book on All Saints' Day in Paris [...] » (*FS*, 3) ; « Je commence ce livre le jour de la Toussaint à Paris » (trad. Cholodenko, 11). Par la suite, ce sont plusieurs étapes du parcours de l'écrivain qui sont retranscrites dans le roman : de l'écriture du premier roman (« the novel I had written about Sean » *FS*, 56 ; « le roman que j'avais écrit sur Sean » ma traduction) et les premiers refus (« Altogether twenty-four editors or their assistants had rejected my novel » 65 ; « En tout vingt-quatre éditeurs ou leurs assistants avaient refusé mon roman » ma traduction) jusqu'à l'écriture d'un roman sur les émeutes de Stonewall (*FS*, 405), soit son précédent roman, *The Beautiful Room is Empty*. Guibert, qui avait déjà consacré *L'Incognito* à sa résidence à la Villa Médicis et à son travail d'écrivain, continue de raconter son quotidien d'écrivain dans *l'Ami* (on relève par exemple la rencontre avec son éditeur au chapitre 28) puis dans *Le Protocole compassionnel* dans lequel se raconte aussi le succès du livre précédent, dès la dédicace : « À toutes celles et à tous ceux qui m'ont écrit pour *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Chacune de vos lettres m'a bouleversé. » Puis les passages à la télévision, les lettres, les colis reçus sont racontés. Retenons cette rencontre avec une jeune fille qui le reconnaît dans un bus qui bouleverse l'écrivain :

Avec un sourire plein de grâce et de discrétion, elle me dit : « Vous me faites penser à un écrivain très connu... » Je répondis : « Très connu, je ne sais pas... » Elle : « Je ne me suis pas trompée. Je voulais juste vous dire que je vous trouve très beau. » A ce moment nous descendions ensemble de l'autobus et, sans un mot de plus, et sans se retourner, elle disparut sur la droite, et moi je partis vers la gauche, bouleversé, reconnaissant, ému aux larmes. (PC, 134)

Enfin, le parcours de l'écrivain tel qu'il est raconté dans *The Farewell Symphony* semble aussi suggérer une évolution du regard porté sur l'homosexualité dans le milieu littéraire, précisant au chapitre dix que son roman fut accepté par « l'un des premiers éditeurs ouvertement gays » (« one of the first openly gay editors » FS, 333).

- *Description d'un milieu intellectuel, littéraire*

En sa qualité d'écrivain, le personnage-narrateur de nos récits fréquente un milieu particulier souvent composé d'intellectuels ou d'artistes. C'est le cas pour le narrateur d'Edmund White dès *The Beautiful Room is Empty*, roman dans lequel il évolue dans le milieu universitaire. Il y rencontre par exemple les personnages d'Ivan et Paul, respectivement sculpteur et peintre. *L'Incognito* représente aussi une communauté d'artistes résidant à la Villa Médicis, elle subit néanmoins un traitement assez satirique. *Hervelino* offre un autre témoignage de la vie de Hervé Guibert et de ses fréquentations. Il est intéressant de relever l'appartenance de nos deux auteurs à ce milieu puisqu'ils l'ont fréquenté ensemble, comme nous l'avons vu : plusieurs textes d'Edmund White rendent compte de leur rencontre à travers Michel Foucault, dont *The Farewell Symphony*, *My Lives* ainsi qu'un texte de 1994 que l'on retrouve dans *La Bibliothèque qui brûle* sous le titre « Hervé Guibert : Sade en jeans », réutilisé en postface de l'édition en anglais d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie (To The Friend that Did Not Save My Life)* en 2020 chez Serpent's Tail, sous le titre « Love Stories ». Ce texte est un compte-rendu de la « trilogie du sida » (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Le Protocole compassionnel, L'Homme au chapeau rouge*) publié pour la première fois dans le *London Review of Books* et rend compte plus généralement de la lecture par Edmund White de l'œuvre de Guibert. Ainsi, en plus de contenir le témoignage de leur rencontre, ce texte lie nos deux auteurs par un lien d'écrivain à lecteur. Il nous permet également d'émettre l'hypothèse d'une influence de l'œuvre de Guibert sur l'écriture de White dans les romans que nous étudions, publiés en 1997 et 2000. Ainsi, la relation entre nos deux auteurs nous sert d'exemple de la communication qui a pu exister entre les milieux littéraires, artistiques et politiques des années 90 qui se sont intéressés à l'homosexualité masculine et au sida. Edmund White raconte dans son autobiographie avoir notamment assisté aux premières

réunions d'AIDES en 1985 après avoir été lui-même l'un des fondateurs de son équivalent états-unien, le GMHC (Gay Men's Health Crisis)¹. Une autre trace de l'importance d'Edmund White en France est son titre de Chevalier (maintenant Officier) de l'Ordre des Arts et des Lettres, lui ayant été décerné en 1993.

Par ses fréquentations, le narrateur de Guibert semble d'ailleurs, ou pense se trouver dans une position privilégiée par rapport au sida, le personnage de Bill incarnant l'espoir d'un traitement arrivant des Etats-Unis pouvant le « sauver ». Il finit par profiter dans *Le Protocole compassionnel* d'un traitement qu'il n'est pas censé avoir, « le DDI du danseur mort ». Le narrateur se voit proposer des traitements privilégiés et des contacts : le docteur Nacier lance pour lui « une démarche [visant] directement le ministre de la Santé » (PC, 37) alors que le milliardaire américain propose de contacter pour lui sa tante « qui est médecin-conseil à la Sécurité sociale » (PC, 41).

Notons également qu'Edmund White a pratiqué l'écriture en communauté au sein de The Violet Quill, un groupe de sept écrivains gays qui s'est réuni de 1980 à 1981 à New York. Quatre d'entre eux sont morts du sida.²

C) L'analyse du monde : fonction sociologique des récits

Les récits du corpus ont la particularité de prendre souvent une position d'observation sur les comportements qu'ils décrivent, que ce soit à l'échelle d'individus (cela passe souvent, mais pas toujours, par une introspection du narrateur) ou à l'échelle de la communauté gay. Nadia Setti affirme à propos des récits du sida qu'ils « constituent bel et bien l'archive littéraire d'un changement profond des pratiques, des modes de relation, des lieux de rencontre³ ». Suivant toujours l'idée que dans nos récits se rencontrent la réalité historique de l'épidémie du VIH et la réalité sociale de l'homosexualité masculine à la fin du XXe siècle, « l'analyse du monde » renvoie à la description et au commentaire des comportements observés dans nos récits dans ce contexte.

¹WHITE, Edmund, *Mes vies*, op. cit., p.446.

²« The Violet Quill », *Glbq*. [Consulté le 12 juin 2024]. En ligne :

<https://web.archive.org/web/20070926215936/http://www.glbq.com/literature/violetquill.html>.

³SETTI, Nadia. « Mon corps m'appartient-il ? Distopies corporelles du corps étranger » In : BADIN, Alessandro et al. (éd.). *Littérature et sida, alors et encore*. Leiden ; Boston : Brill Rodopi, « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », volume 62, 2016, p.48.

1. Pratiques de l'homosexualité masculine avant et après le sida

Notre corpus permet de comparer les pratiques de l'homosexualité masculine dans différents contextes géographiques et historiques : les récits d'Edmund White se situent en partie aux Etats-Unis, en partie en Europe, des années 70 aux années 90, tandis que les récits de Guibert sont plutôt des récits des années 80, le plus souvent en France mais aussi en Italie, en Russie (*L'Homme au chapeau rouge*), en Afrique (*Le Protocole compassionnel*, *Le Paradis*). Il s'agit de montrer et d'expliquer comment se vit l'homosexualité masculine dans ces contextes, en matière de sexualité mais aussi de relations sociales, amoureuses, familiales...

- *La culture de la rencontre sexuelle ou cruising*

Le verbe *cruising* est un terme argotique de l'anglais désignant l'action de fréquenter des lieux publics à la recherche d'un partenaire sexuel¹. Le terme est le plus souvent utilisé par les hommes gays depuis les années 60², et s'étend depuis récemment aux rencontres en ligne³. Edmund White l'emploie à plusieurs reprises pour décrire ces rencontres en lieux publics, souvent secrètes, à partir de son roman *The Beautiful Room Is Empty* :

I discovered the toilets in the student union. One afternoon after class, I burst through the door in a rush to piss and hurry home. Shoes scraped, bones cracked, I turned a corner and saw a student huddled over a urinal, face blood-red and turned down, his white shirt-tail sticking out in back. Just two urinals away from him in a line of eight was a beefy businessman, obvious toupé, out of breath. In the stalls a scurrying and the clank of belt buckle against metal partition. I chose my urinal, the farthest one away, and I too looked down. [...]

When I returned to school I started cruising all the time, all the time. Every free moment between classes I was in the student union or the third-floor toilet in Main Hall.⁴

Je découvris les toilettes du Foyer des étudiants. Un après-midi après les cours, j'ouvris subitement la porte pour me dépêcher de pisser avant de rentrer chez moi. Des chaussures grincèrent, des os craquèrent, je tournai un angle et vis un étudiant plaqué contre un urinoir, le visage baissé et congestionné, les pans de sa chemise blanche pendant dans son dos. A peine deux urinoirs plus loin sur les huit qui étaient là, il y avait un homme d'affaires costaud, avec un

1Le *Cambridge* donne : “the activity of going around public places looking for someone to have sex with”. [Consulté le 5 juin 2024]. En ligne : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cruising>.

2 « Cruising », *Birmingham LGBT*. [Consulté le 5 juin 2024]. En ligne : <https://blgbt.org/cruising/>

3 « Cruising », *YourDictionary*. [Consulté le 5 juin 2024]. En ligne : <https://www.yourdictionary.com/cruising>.

4WHITE, Edmund. *The Beautiful Room Is Empty*. Londres : Picador, 1988, p. 40-44.

postiche évident, à bout de souffle. Dans les cabinets, une débandade et le choc d'une boucle de ceinture contre une cloison métallique. Je choisis mon urinoir, le plus éloigné, et moi aussi je baissai la tête. [...]

Quand je suis retourné à l'université, je me suis mis à draguer tout le temps, tout le temps. Chaque moment libre entre les cours, j'étais au Foyer des étudiants ou au troisième étage du bâtiment principal, dans les toilettes.¹

Cet extrait place vraiment le lieu public (les toilettes de l'université) comme lieu de découverte et d'exploration de la sexualité entre hommes. On y trouve aussi les marques du secret et de la honte qui caractérisent ces rencontres : les vêtements remis à la hâte, la tête baissée, rouge... On peut par ailleurs s'arrêter sur la traduction de « *cruising* » par « draguer » qui peut sembler insuffisante au vu de la spécificité de la situation que décrit le mot anglais, qui est celle décrite ici. A la lecture de la suite du texte, on décrirait plus volontiers ces moments comme des scènes d'errance que de « drague » puisqu'elles reposent surtout sur l'attente (le narrateur dit attendre des heures seul dans les toilettes dans l'attente d'un partenaire potentiel) et le silence (dans les mêmes pages sont décrits des jeux de regard, d'exhibition mais jamais de communication verbale). Le récit s'attarde aussi sur les conséquences de ces pratiques sur le narrateur, à commencer par un sentiment de solitude : « I was alone with my sexuality, since none of these men spoke to me, nor did I even know their faces, much less their names.² » ; « J'étais seul avec ma sexualité, car aucun de ces hommes ne me parlait, je ne connaissais même pas leurs visages, encore moins leurs noms.³ »

Le narrateur décrit en même temps son suivi psychiatrique, qu'on pourrait décrire plutôt comme une thérapie de conversion, le « docteur O'Reilly » cherchant à « le sauver ». Ainsi, les pratiques sexuelles du narrateur sont décrites comme une « maladie » :

If I started from the premise I was sick (and what could be sicker than my compulsive cruising?), then I had to question everything I thought and did. My opinions didn't count, since my judgment was obviously skewed.⁴

Si je partais du principe que j'étais malade (et qu'y avait-il de plus malade que mes recherches compulsives de sexe ?), alors je devais remettre en question tout ce que je pensais et faisais. Mes opinions ne comptaient pas, puisque mon jugement était manifestement biaisé. (ma traduction)

1WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau* [1988], traduit par Bernard Hoepffner, Paris : 10-18, 2005, p. 73-80.

2WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, *op. cit.*, p.46.

3WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, *op. cit.*, p.83.

4WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, *op. cit.*, p.53.

Les nombreuses entrevues avec le psychiatre font voir les conséquences psychologiques de ces pratiques sur le narrateur : la culpabilité, une estime de lui-même pratiquement anéantie (on lit, p.67 : « But I had no shred of dignity left to button » ; « Mais il ne me restait pas le moindre lambeau de dignité à boutonner » p.117 pour la traduction).

Le rapport à la sexualité du narrateur est souvent décrit sur le mode de la psychiatrie : « My addiction to homosexuality must end » (p.69) ; « Mon addiction à l’homosexualité devait prendre fin » (ma traduction). Elle est aussi source d’obsessions, parfois d’autres personnages mais dont le narrateur est comme contaminé :

William was obsessed with size, and because I spent so much time with him I started checking out men’s crotches too [in the street].¹

William était obsédé par la taille, et comme je passais beaucoup de temps en sa compagnie je me mis aussi à évaluer les entrejambes des hommes [dans la rue].²

Le narrateur décrit le déplacement de ses lieux de *cruising* vers la rue, se décrivant comme un « *street cruiser* ». Il décrit aussi l’activité d’hommes (mariés, notamment) qui conduisent jusqu’à un bar à Toledo, ville de l’Ohio, et se retrouvent dans leurs voitures (voir chapitre 4). Il mentionne enfin la menace des « descentes de polices hebdomadaires »³. Ce danger se concrétise lorsque le narrateur revient à l’université après l’été et découvre que plusieurs arrestations ont eu lieu parmi le personnel et les étudiants, dont les noms ont été rendus publics. L’un des étudiants lui raconte son arrestation qu’il décrit comme une « provocation policière » (« *entrapment* »)⁴.

La description de ces modes de rencontre se poursuit dans les romans suivants que sont *The Farewell Symphony* et *The Married Man*. Le premier engage cependant une réflexion sur ce qu’Edmund White nomme « *promiscuity* » ou « *gay promiscuity* » soit une pratique du libertinage dont il fait en quelque sorte l’éloge et qui serait synonyme de liberté pour les homosexuels :

¹*Ibid.*, p. 85.

²WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, *op. cit.*, p.146.

³L’intrigue du roman se situant à la fin des années 60 pour la majeure partie à New York, il faut rappeler que la législation de l’état de New York interdit l’activité sexuelle entre personnes du même sexe jusqu’en 1980 (*New York v. Onofre*), avant une décriminalisation nationale à la Cour Suprême en 2003 (*Lawrence v. Texas*). Voir les articles Wikipédia « LGBT rights in the United States », « LGBT rights in New York ». [Consultés le 13 juin 2024]. En ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_the_United_States#Legality_of_same-sex_sexual_activity ; https://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_New_York.

⁴WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, *op. cit.*, p.121-122.

We thought having sex was a positive good, the more the better. [...] We were free. [...] We equated sexual freedom with freedom itself. Hadn't the Stonewall Uprising itself been the defense of a cruising place? (*FS*, 245-246)

Nous pensions que le sexe était un bien positif, et que plus il y en avait mieux c'était. [...] Nous étions libres. [...] Pour nous la liberté sexuelle était la liberté tout court. La révolte de Stonewall n'avait-elle pas été la défense d'un lieu de drague ? (trad. Cholodenko, 346-347)

Il réfute d'ailleurs l'idée que ces pratiques rendraient le sexe détaché, dénué de sentiments :

And yet, as I can attest, to hole up in a room at the baths with a body after having opened it up and wrung it dry, to lie, head propped on a guy's stomach just where the tan line bisects it, smoke a cigarette and talk to him late into the night and early into the morning about your childhood, his unhappiness in love, your money worries, his plans for the future – well, nothing is more personal, more emotional. (*FS*, 247)

Et cependant, ainsi que je peux l'attester, se planquer dans une pièce d'un bain public avec un corps après l'avoir ouvert et essoré, s'allonger, la tête posée sur le ventre d'un type juste là où la ligne de bronzage le coupe en deux, fumer une cigarette et parler jusque tard dans la nuit et tôt le matin, de notre enfance, de ses malheurs en amour, de nos problèmes d'argent, de ses projets d'avenir – eh bien, rien n'est plus personnel, plus émouvant. (trad. Cholodenko, 349)

Comme la révolte de Stonewall était décrite comme la défense de ces pratiques, faire le récit et la publicité de la sexualité gay devient pour l'auteur une « action politique » : c'est ainsi qu'il définit la publication du « manuel de sexe gay » *The Joy of Gay Sex*, qu'il a écrit avec le psychologue Charles Silverstein¹, en 1977 (voir *FS*, 316).

Enfin, le roman d'Edmund White fait le récit des premiers moments de lutte contre le sida et l'encouragement de pratiques dites de « *safe sex* », précisant qu'en 1981 « tout ce que nous pouvions conseiller c'était « Connaissez les noms de vos partenaires » et : « limitez leur nombre » » (*FS*, 365 ; trad. Cholodenko, 507). Dans sa nouvelle de 1988, « An Oracle », on trouve une définition plus précise :

'What is safe sex, exactly?'

'Strictly safe is masturbation, no exchange of body fluids. Or if you fuck you can use a rubber.'²

« C'est quoi le sexe sans risque, exactement ?

¹Charles Silverstein fut l'un des défenseurs du retrait de l'homosexualité de la liste des maladies mentales à l'*American Psychological Association*, qui eut lieu en 1975.

²WHITE, Edmund, *Skinned Alive* [1995], « An oracle », Londres, Picador, 1996, p.138.

- La masturbation est absolument sans risque, pas d'échange de fluides corporels. Ou si tu baisses, tu peux utiliser un préservatif. » (ma traduction)

En France, on trouve aussi le témoignage du changement des pratiques sexuelles entre hommes dans *Les Nuits fauves* :

Du jour au lendemain j'avais changé mes pratiques du sexe. Avant, je cherchais dans le soir des garçons qui me plaisaient ; j'étais exigeant. Je me faisais enculer. Là, je décidai qu'il n'y aurait plus de pénétrations, plus de nuits d'amour dans un lit.¹

Puis dans l'œuvre de Hervé Guibert, tout d'abord dans *L'Incognito*, le sida a des conséquences sur la vie nocturne, le narrateur y raconte la fermeture d'une boîte de nuit à Munich à cause du sida (p.54). Le sida change aussi les pratiques sexuelles dans le récit et les questionne, notamment par l'utilisation du préservatif : « [...] je sors la capote de ma poche, il ne sait pas ce que c'est, pour de vrai, il n'a jamais vu ça, je lui demande s'il ne veut pas m'enculer, je n'en ai pas envie mais je ne vois pas ce qu'on peut faire d'autre » (p.172).

D'une manière générale, la sexualité est moins présente dans le corpus du sida de Guibert que dans les œuvres d'Edmund White, mais elle l'est aussi moins que dans les œuvres de Guibert qui ont précédé : que ce soit dans *La Mort Propagande*, *Les Chiens*, *Mes parents*, *Fou de Vincent*, la sexualité s'exprimait et se racontait de façon débridée (on peut encore citer *Vous m'avez fait former des fantômes*, roman d'inspiration sadienne...). Cela s'explique dans *l'Ami*, où le sida est présenté comme un blocage à la sexualité : la peur de contaminer, la transformation du corps, la détresse du malade y sont autant de freins.

Un point commun de ces récits réside aussi dans le récit de la consommation de drogues : le narrateur de *The Farewell Symphony* mentionne l'usage généralisé du poppers pendant les relations sexuelles (p.366), qu'il imagine au début de l'épidémie être une cause possible de la maladie ; Guy Hocquenghem dans *L'Amphithéâtre des morts* parle de l'acide, et place la drogue dans un schéma qui l'aurait mené à la maladie (« Encore que la découverte de la drogue ne fut pas sans rapport avec la vie sardanapalesque que je commençai à mener sur le plan sexuel, et qui, à son tour, entraîna ma maladie et mon malheur.² ») ; chez Hervé Guibert, la drogue est à la fois associée à la prostitution (« La plupart des tapins marchent à la cocaïne ou l'héroïne.³ ») et à sa relation avec Vincent (« C'est vrai que la cocaïne procure des forces insoupçonnables. Sous cocaïne Vincent n'avait aucun mal à m'adorer.⁴ »).

1COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, op. cit., p.12.

2HOCQUENGHEM, Guy, *L'Amphithéâtre des morts*, op. cit., p.105-106.

3GUIBERT, Hervé, *L'Incognito*, op. cit., p.195.

4Ibid., p.196.

Il est possible de faire dans ces récits un inventaire des types de lieux de rencontre entre hommes, qui sont souvent comme on l'a vu des lieux publics : les toilettes (*The Beautiful Room Is Empty*), les bars et boîtes de nuit (chez Edmund White mais aussi dans des récits antérieurs comme *Giovanni's Room*, de James Baldwin, en 1956, dans *L'Incognito* chez Hervé Guibert), la rue (toujours dans le roman d'Edmund White mais aussi dans *Les Nuits fauves* de Collard), les saunas (cités par Edmund White, cités par Guibert dans un dialogue avec Musil, voir *Ami*, 30), les gares (principalement chez Guibert, dans *L'Incognito* et surtout dans son film écrit avec Patrice Chéreau, *L'Homme blessé*), les hôtels (*L'Homme blessé*, *The Farewell Symphony*), les parcs (*The Married Man*), les cimetières (*L'Ami*).

- *La prostitution*

Sorti en salles en 1983, *L'Homme blessé* est le premier film écrit par Hervé Guibert en collaboration avec Patrice Chéreau qui le réalise. Sujet principal du film, la prostitution masculine apparaît comme une sorte de porte d'entrée dans la sexualité entre hommes pour le protagoniste adolescent qui se prend d'une fascination pour Jean, cet homme qu'il rencontre dans une gare et qui le fait entrer dans le milieu de la prostitution. Marqué par l'influence de Pasolini et son film *Théorème* (1968), le film explore le désir homo-masculin dans sa brutalité et les modes de rencontre qu'on a déjà observé, souvent selon des codes de communication non-verbale et toujours dans le secret (les deux hommes mènent une double vie : l'adolescent cachant son homosexualité à sa famille, Jean à sa femme).

Le milieu de la prostitution masculine est présenté comme dangereux, il s'accompagne aussi d'un rapport particulier à la drogue (comme le soulignait déjà *L'Incognito*) et à l'argent, et de violences dont le protagoniste est à la fois témoin (le passage à tabac auquel il assiste dans l'une des premières scènes) et victime (son premier client tente de le forcer à avoir un rapport sexuel avec lui). Son intégration dans le milieu est difficile, il semble inadapté et enrôlé dans un univers qu'il ne comprend pas, lui qui ne cherche qu'à attirer l'attention de l'homme qu'il désire.

On peut comparer cette représentation à celle faite des rapports entre hommes chez Genet, par exemple dans *Querelle de Brest* (1947), où le personnage principal est forcé à avoir un rapport sexuel avec le patron d'un bordel après avoir perdu une partie de dés.

A l'inverse, dans les récits d'Edmund White, la prostitution fait plutôt l'objet d'une représentation positive ; elle est aussi toujours décrite de l'extérieur, le narrateur étant dans la position du client. Au chapitre 6 de *The Farewell Symphony*, à partir de la page 212, le

narrateur fait appel à un prostitué (le mot du texte est « *hustler* ») pour trouver du réconfort après le rejet d'un de ses textes. Le narrateur se sent en position de pouvoir (« I liked that I'd bought his time and even his body. » 216 ; « J'aimais l'idée d'avoir acheté son temps et même son corps. » trad. Cholodenko, 305) et affirme quand il donne vingt dollars au prostitué en supplément que « se faire payer le fai[t] bander » (« Getting paid got him hard », 217 ; trad. Cholodenko, 307). Edmund White consacre d'ailleurs un chapitre de son autobiographie *My Lives* à « [s]es tapins » (toujours « *hustlers* » en anglais).

Enfin, dans la nouvelle « An Oracle », le personnage principal connaît une histoire d'amour avec un jeune homme qui se prostitue pour lui, rencontre qui lui permet de faire le deuil de son amant mort du sida.

- *Le schéma conjugal, familial*

Selon l'anthropologue Jérôme Courduriès, dans son ouvrage *Être en couple (gay)*, la « conjugalité homosexuelle » est « certainement un phénomène nouveau » qui existerait aux États-Unis depuis les années 70 et 80¹. D'après cette observation, nous avons voulu étudier dans nos récits, puisqu'ils couvrent cette période, les schémas conjugaux représentés. On remarque en premier lieu l'importance de l'idée du mariage dans *The Farewell Symphony*, idée qui parcourt le texte et qui peut sembler surprenante par son caractère anachronique : sur le plan légal, le mariage homosexuel n'est pas reconnu aux États-Unis avant 2015 ; néanmoins, des premières discussions ont lieu à propos d'un partenariat civil dans certains États à partir des années 80². L'idée du mariage apparaît en fait dans le texte d'Edmund White plutôt comme un idéal amoureux qu'une réalité légale :

Then there was the ugly man's longing, my longing to be married to this enviable creature, a desire born from a strange confidence in the binding irreversibility of marriage, a union imagined to be entirely transubstantial, for if the bride changes her name, the groom changes his nature and becomes her equal, superior to his previous, single, unbeautiful self. (*FS*, 225)

Puis il y avait le désir de l'homme laid, mon désir d'être marié à cette enviable créature, un désir né d'une étrange confiance en l'irréversibilité des liens du mariage, une union que j'imaginai entièrement transsubstantielle, car si la mariée change de nom, le marié change de

1COURDURIÈS, Jérôme, « Introduction ». In : *Être en couple (gay)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2011, p.11-31.

2Nous renvoyons aux articles Wikipédia « Mariage homosexuel aux Etats-Unis », « Partenariat civil aux États-Unis ». [Consultés le 13 juin 2024]. En ligne :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Mariage_homosexuel_aux_%C3%89tats-Unis#.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Partenariat_civil_aux_%C3%89tats-Unis#. Le chapitre 2 de l'ouvrage de Jérôme Courduriès rappelle également le contexte international sur ces questions.

nature pour devenir son égal, supérieur à ce premier soi célibataire et sans beauté. (trad. Cholodenko, 317)

Déjà dans le roman précédent, *The Beautiful Room Is Empty*, l'idée du mariage était associée à l'idée d'éternité :

I looked at every man, on the train or in these lit cubicles, and asked myself if I could marry him. Could I live with him forever?

Now I know myself. Now I know 'forever' is a word that excites me, that just the word 'marry' (not marriage itself) is a stimulant and I'm afraid of wounding others or trapping myself.¹

Je regardais chaque homme, dans le train ou dans ces cellules éclairées, et je me demandais si j'aurais pu l'épouser. Est-ce que je pourrais vivre avec lui pour toujours ?

Maintenant je me connais. Maintenant je sais que « toujours » est un mot qui m'excite, que le seul mot « se marier » (et non pas le mariage) est un stimulant, et j'ai peur de faire du mal aux autres ou d'être pris au piège.²

Le narrateur de *The Farewell Symphony* va jusqu'à proposer à l'un de ses amants : « Why don't you become my husband ? » (332) ; « Tu veux bien être mon mari ? » (trad. Cholodenko, 463). Le fait d'être liés par un nom réapparaît aussi comme symbole important : « For now, all I could think about was marriage, linking my name to his » (368) ; « Pour l'instant, je ne pensais qu'au mariage, à lier mon nom au sien » (trad. Cholodenko, 511).

Ces deux romans d'Edmund White présentent d'ailleurs deux personnages homosexuels pour lesquels le mariage hétérosexuel est un échec : le personnage de Lou, dans *The Beautiful Room Is Empty*, après avoir annoncé vouloir se marier à une femme, revient vers le narrateur (« 'Bunny, you're the one. I don't want to marry Ava. I see what a mistake I've made. Will you wait for me?' » p.168 ; « Bunny, il n'y a que toi. Je ne veux pas épouser Ava. J'ai compris l'erreur que j'avais faite. Tu m'attendras ? » p.279 pour la traduction) ; le personnage d'Anne, dans *The Farewell Symphony*, la sœur du narrateur, se marie avec un homme et finit par divorcer après être tombé amoureux de sa voisine et avoir fait une tentative de suicide (voir chapitre 5).

Nos récits illustrent aussi en partie un conflit qui divise la communauté homosexuelle après Stonewall, dont Les Brookes fait état dans son ouvrage *Gay male fiction since*

1WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.34.

2WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p. 63.

Stonewall : ideology, conflict and aesthetics, entre « assimilationnisme » et « radicalisme ». Il repose pour les « radicalistes » sur le rejet de l'exclusivité dans les relations homosexuelles et le souhait que l'homosexualité reste dans la marginalité. Guy Hocquenghem annonce déjà dans *La Dérive homosexuelle* (1977) l'effacement de la « folle traditionnelle [...], l'amateur de voyous, le spécialiste des pissotières » au profit d'un « stéréotype d'homosexuel d'État, intégré à l'État, modelé par l'État », « ennemi des outrances, respectueux des pouvoirs »¹. Ainsi, *The Farewell Symphony* illustre un basculement de la défense du libertinage (« *gay promiscuity* ») vers la défense d'un modèle de couple plus traditionnel, motivé par la maladie et l'approche de la mort, comme le décrit le passage suivant :

Perhaps with all my earlier lovers I'd felt claustrophobic, whereas with Brice I knew that we were both positive and he was seriously ill and that this closeness, this love, was not going to go on forever, that soon enough we'd be sleeping alone in our graves. [...] After all my years of defending promiscuity, I'd become a fierce champion of the couple. (*FS*, 346-47)

Peut-être qu'avec tous mes amants précédents j'avais souffert de claustrophobie, tandis qu'avec Brice je savais que nous étions tous deux séropositifs et qu'il était gravement malade et que cette proximité, cet amour, n'allaient pas durer toujours, que bientôt nous dormirions seuls dans nos tombes. [...] Après toutes ces années passées à défendre la promiscuité sexuelle, j'étais devenu un ardent champion du couple. (trad. Cholodenko, 482-483)

Dans le récit de Guibert, le couple qu'il forme avec Jules ne repose pas sur un modèle exclusif, comme le montre dans le chapitre 19 de *l'Ami* le récit de leurs aventures respectives. S'ajoute au schéma conjugal le personnage de Berthe, compagne de Jules, que le narrateur raconte avoir épousé dans *Le Protocole compassionnel* (172-173). « Mariage fonctionnel » qui permet à l'auteur de lui céder ses biens et les droits sur son œuvre, mais celui-ci nuance : « Pouvait-on dire que c'était un mariage d'intérêt ? Non, bien sûr que c'était un mariage d'amour. » Ils représentent à trois un schéma conjugal et familial, les récits de Guibert témoignant de sa relation avec les enfants de Jules et Berthe :

J'aimais ces enfants, plus que ma chair, comme la chair de ma chair bien qu'elle ne le soit pas, et sans doute plus que si elle l'avait été vraiment [...] (*Ami*, 227)

Tout le chapitre 72 de *l'Ami* leur est consacré, et précisément à l'inquiétude du narrateur par rapport à leur contamination possible par le VIH.

¹HOCQUENGHEM, Guy, *La Dérive homosexuelle*, Paris : J.-P. Delarge, 1977, p.131.

Dans le récit sexuel *Les Chiens*, le narrateur se donne un rôle dans la procréation du couple sur le mode du fantasme, concluant :

Plus tard chaque coup de reins que je lui donne l'enfonce plus profondément dans elle, et c'est à cet instant-là, par le flux de nos spermés, en passant de moi à lui, jusqu'à ses couilles, et en traversant des masses spongieuses, de lui à elle, c'est à cet instant, par le flux de nos spermés qui s'additionnent, c'est à cet instant-là qu'elle devient féconde.¹

La dédicace de ce livre est d'ailleurs « À T. et C. ». Dans *Le Protocole compassionnel*, ils sont aussi indissociés quand le narrateur leur exprime son amour : « A part redire à Jules et à Berthe que je les aime, mais ils le savent déjà. » (83)

2. La communauté : formation d'une identité sociale, politique

Nous citons au début de cette première partie Dominique Viart, qui parle pour les récits du sida de la fin de siècle, d'un « effet de littérature communautaire »². Que racontent ces récits de la communauté gay à un moment crucial de son histoire, de Stonewall à la crise du sida ?

- *Clandestinité, rapport à la législation et révolte (émeutes de Stonewall)*

Nous nous appuyons ici principalement sur les récits d'Edmund White du fait que ses récits, et *The Farewell Symphony* en particulier, adoptent une temporalité beaucoup plus large que les récits de Hervé Guibert. Il faut rappeler aussi l'écart générationnel des deux auteurs : Edmund White est né en 1940, Hervé Guibert en 1955. Le premier a donc connu des périodes de criminalisation et de répression de l'homosexualité masculine beaucoup plus longues et a pu participer aux émeutes de Stonewall (il avait 29 ans), vécu dont son œuvre témoigne. A titre de comparaison, Hervé Guibert avait 12 ans au moment des événements de mai 68.

Ainsi, dans les récits d'Edmund White traitant des années 60 et 70, l'homosexualité masculine se vit dans une forme de clandestinité³, ses pratiques sont condamnables par la loi états-unienne, les lieux de rencontre sont souvent la cible de descentes de police (on a vu dans *The Beautiful Room Is Empty* l'arrestation d'étudiants, les dernières pages font aussi la

1 GUIBERT, Hervé, *Les Chiens* [1982], Paris : Éd. de Minuit, 2000, p.36.

2 VIART, Dominique et al.. *La Littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 331.

3 L'homosexualité masculine connaît un traitement similaire en France à la même période, les lois discriminant les homosexuels sur l'âge de majorité sexuelle et les condamnations pour outrage public à la pudeur étant abrogées respectivement en 1982 et 1980. Voir aussi le procès des « backrooms » du Manhattan en 1977.

« Droits LGBT en France », *Wikipédia*. [Consulté le 15 juin 2024]. En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Droits_LGBT_en_France#De_1945_%C3%A0_1981. Il est intéressant de remarquer que les premières publications de Hervé Guibert se situent précisément dans ce contexte de « libération des mœurs » dont elles pourraient représenter, en partie, l'écho en littérature : *La Mort propagande* en 1977, *Les Chiens* en 1982.

description de l'arrivée de la police au Stonewall, menant aux émeutes). Cette représentation indique la marginalité et l'isolement dans lesquels vit la communauté gay, qui expliquent aussi la difficulté de la lutte contre le sida :

No one thought of approaching the Secretary of Health, Education and Welfare. We'd spent so many years huddling in the ghetto that it never occurred to us to turn to the federal government. (*FS*, 365)

Personne ne pensa à aller voir le ministre de la Santé, de l'Éducation et de l'Aide sociale. Nous avons passé tant d'années dans notre ghetto qu'il ne nous vint jamais à l'esprit de nous adresser au gouvernement fédéral. (trad. Cholodenko, 507)

Arrêtons-nous sur le récit fait des émeutes de Stonewall dans les dernières pages de *The Beautiful Room Is Empty*. Il se caractérise dans un premier temps par le peu de légitimité que les personnes présentes, et le narrateur, accordent à l'événement et au mouvement de révolte :

Everyone booed the cops, just as though they were committing a shameful act. [...] After all, what were we protesting? Our right to our 'pathetic malady'? [...] Two white, middle-class men in Lacoste shirts came up to me shaking their heads in disapproval. 'This could set our cause back for decades', one of them said. 'I'm not against demonstrations, but peaceful ones by responsible people in coats and ties, not these trashy violent drag queens.' [...] 'They've gone too far,' I said.¹

Tout le monde huait les flics, exactement comme s'ils étaient en train de commettre quelque chose de crapuleux. [...] Après tout, quelles étaient nos revendications ? Notre droit à notre « lamentable maladie » ? [...] Deux Blancs de la classe moyenne, en chemises Lacoste, s'approchèrent de moi en secouant la tête pour montrer leur désapprobation.

- Tout ceci pourrait faire reculer notre cause de plusieurs décennies, dit l'un deux. Je n'ai rien contre les manifestations, si elles sont paisibles et conduites par des gens sérieux en cravate, pas toute cette pacotille de travelos violents.

[...]

- Ils sont allés trop loin, dis-je.²

Le texte suggère aussi l'inspiration du mouvement par le mouvement des droits civiques, avec la reprise de slogans :

¹WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, *op. cit.*, p.182-183.

²WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, *op. cit.*, p.303-305.

Someone beside me called out, 'Gay is good', in imitation of the new slogan, 'Black is beautiful', and we all laughed and pressed closer towards the door. [...] We were all chanting it, knowing how ridiculous we were being in this parody of a real demonstration but feeling giddily confident anyway. Now someone said, 'We're the Pink Panthers', and that made us laugh again. Then I caught myself foolishly imagining that gays might some day constitute a community rather than a diagnosis.¹

Quelqu'un à côté de moi cria :

- Gay is good !

en imitant le nouveau slogan « Black is beautiful » et nous nous mêmes tous à rire et à nous presser contre la porte. [...] Nous le scandions tous, en sachant bien combien nous étions ridicules dans cette parodie d'une vraie manifestation mais nous nous sentions étourdiment sûrs de nous. Quelqu'un dit alors :

- Nous sommes les panthères roses,

et cela nous fit rire à nouveau.

Puis je me pris à imaginer que les gay pourraient peut-être un jour constituer une communauté au lieu d'un diagnostic.²

Le rire et la sensation de ridicule sont là encore des marqueurs du peu de légitimité accordée au mouvement par les manifestants eux-mêmes. Le texte avance cependant petit à petit vers l'adhésion, employant le terme d'« émeutes » (« riot ») puis de « révolte » (« uprising »), avant de s'achever par la déception du silence médiatique qui suit :

We rushed down to buy the morning papers to see how the Stonewall Uprising had been described. 'It's really our Bastille Day,' Lou said. But we couldn't find a single mention in the press of the turning point of our lives.³

Nous nous précipitâmes pour acheter les journaux du matin et voir comment la révolte de *Stonewall* était décrite.

- C'est en fait notre prise de la Bastille, dit Lou.

Mais je ne pus trouver dans la presse une seule mention du tournant décisif de nos vies.⁴

1WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.183.

2WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p.304-305.

3WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.184.

4WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p.305.

Enfin, la réappropriation du vocabulaire péjoratif désignant l'homosexualité est une marque d'affirmation de celle-ci dans les textes, comme l'illustre le passage suivant de *The Farewell Symphony* :

I said, « I'm a fag », using the worst word I knew, the most shocking. [...] I tried to explain to her the strategy of adopting the enemy's worst insult, something the new Boston gay commune had done in naming its newspaper *Fag Rag* (FS, 90-91)

J'ai dit, « Je suis pédé », utilisant le pire mot que je connaissais, le plus choquant. [...] J'ai essayé de lui expliquer la stratégie qu'était d'adopter la pire insulte de son ennemi, quelque chose qu'avait fait la nouvelle communauté gay de Boston en nommant leur magazine *Fag Rag* (ma traduction)

Une telle affirmation se trouve aussi dans le passage de l'aveu dans *Mes parents* :

Il me dit : « Hervé, tu ne peux pas partir à Rome, j'ai fait prendre des renseignements à la P.J. sur ton ami Jean-François et je dois t'apprendre quelque chose : c'est un pédéraste. » J'ai juste eu le temps d'avaler ma salive, je lui dis : « Moi aussi. »¹

On trouve encore le mot « pédé » utilisé dans *Le Protocole compassionnel*, cette fois par le narrateur : « Pour le docteur Domer, je n'étais qu'un petit pédé infecté de plus » (PC, 68).

- *L'ouverture d'un débat : notion d'oppression, rapport au féminisme*

Amorcée dans *The Beautiful Room Is Empty*, la réflexion sur une conception politique de l'homosexualité se poursuit dans *The Farewell Symphony*, sur la base du slogan, repris dans le texte, « the personal is political » (« le personnel est politique »)², utilisé par les féministes de la deuxième vague et les militants pour les droits civiques³. Le narrateur rapporte sa participation à un groupe de parole composé d'hommes gays :

Here each story was treated as invaluable political information [...]. At the end of the session we were encouraged to draw a lesson from all these testimonies and devise a corrective political action. (FS, 148)

Ici chaque histoire était traitée comme une information politique d'une valeur inestimable [...]. A la fin de la séance nous étions encouragés à tirer une leçon de tous ces témoignages et à imaginer une action politique. (trad. Cholodenko, 214)

1 GUIBERT, Hervé, *Mes parents*, op. cit., p.92.

2 Le slogan est repris entre guillemets dans le texte, p.148.

3 « The personal is political », *Wikipedia*. [Consulté le 16 juin 2024]. En ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/The_personal_is_political#:~:text=9%20References-,Origin%20and%20meaning,la rger%20social%20and%20political%20structures.

Le texte introduit aussi la notion d'oppression, au travers d'un débat entre le narrateur et le personnage de Maria : « Now we disagreed about whether women or gay men were the most oppressed. » (*FS*, 126) ; « aujourd'hui nous nous disputons pour savoir qui des homosexuels ou des femmes étaient les plus opprimés. » (trad. Cholodenko, 182)

Les textes que nous étudions paraissent dans un contexte où plusieurs autrices féministes intègrent l'homosexualité dans leurs réflexions : Judith Butler et *Gender Trouble* (1990), Monique Wittig, *Le Corps lesbien* (1973), *La Pensée straight* (1992), Elisabeth Badinter et *XY, de l'identité masculine* (1992).

- *Formation d'une culture commune*

Au-delà de l'enjeu politique de l'homosexualité qui émerge alors, ces textes font aussi apparaître la formation d'une culture commune dans la communauté gay qui passe à la fois par un sociolecte, des références culturelles et littéraires, des groupes, des pratiques qui les relient.

On citera tout d'abord l'utilisation de l'argot, qu'Edmund White étudie dans un article de 1980, « Le vocabulaire politique de l'homosexualité »¹. *The Farewell Symphony* illustre la réappropriation de nombreux termes injurieux. On a déjà vu l'exemple de « *fag* », mais celui comptant le plus d'occurrences dans le texte est sûrement « *queen* » (traduisible par « tante » ou « folle ») dérivé à chaque fois avec des qualificatifs différents, créant des « catégories » :

Before knowing Sean I'd been what was called a "john queen", someone who haunted the public toilets in the subway and sucked off other men coming home from work. (*FS*, 29)

Avant de connaître Sean je « faisais les tasses », je fréquentais les toilettes du métro pour sucer des types qui rentraient du boulot. (trad. Cholodenko, 48)

Cet exemple montre aussi la difficulté de la traduction de ces expressions argotiques. Le traducteur a ici choisi d'utiliser une locution verbale (« faire les tasses ») pour traduire « *john* », argot de l'anglais américain pour désigner les toilettes, sans traduire « *queen* ». Un autre passage désigne comme « *circuit queens* » les hommes gays participant à des rassemblements festifs autour de la musique disco, appelés *circuit parties*². L'expression est traduite en français par « folles itinérantes » (*FS*, 292 ; trad. Cholodenko, 409).

¹WHITE, Edmund, *La Bibliothèque qui brûle*, op. cit., p.67-78.

² « Circuit party », *Wikipedia*. [Consulté le 17 juin 2024]. En ligne :

https://en.wikipedia.org/wiki/Circuit_party#:~:text=Men%20who%20frequent%20circuit%20parties,manner%20depending%20on%20the%20context.

Un autre élément de langage pouvant représenter la formation d'une culture gay réside dans l'utilisation du féminin. Le personnage de Mick illustre notamment cet emploi du féminin pour parler d'hommes dans *The Married Man*, féminisant les noms (Peter en « Pierette », Alex en « Alexandra ») et utilisant « *she* » pour parler d'un personnage masculin (*MM*, 250). Edmund White revient sur cet emploi dans son autobiographie *My Lives* :

He and I spoke of every man in the feminine – in fact we never used a male pronoun or possessive from one day to the next. Everyone was titled 'Miss' (as in 'Miss Thing' or 'Miss Postman') – at the seaside we even once referred to 'Miss Wave'.¹

Lui et moi parlions de chaque homme au féminin – en fait nous n'utilisions absolument jamais de pronoms ni d'adjectifs possessifs masculins. Tout le monde était appelé « Miss » (« Miss Chose », « Miss Facteur », etc.) -, au bord de la mer nous avons même une fois parlé de « Miss Vague ».²

Le narrateur de *The Farewell Symphony* mentionne aussi cet emploi généralisé du féminin, ajoutant : « We had a very campy way of talking together » (*FS*, 152) ; « Nous avons une façon tapette de parler ensemble » (trad. Cholodenko, 220). L'usage de « *camp* » est d'autant plus intéressant qu'il désigne déjà une esthétique et une culture jouant sur l'exagération et l'humour, souvent associée à la culture gay³.

L'œuvre des écrivains homosexuels du XIXe et XXe siècle constitue aussi un socle culturel auquel Edmund White se réfère beaucoup, dont une grande majorité d'écrivains européens (les exceptions étant Walt Whitman et Tennessee Williams). En plus d'être largement cités dans ses œuvres, Proust, Genet et Rimbaud font aussi l'objet de biographies sous sa plume : *Genet : A Biography* (1993), *Marcel Proust* (1998), *Rimbaud : The Double Life of a Rebel* (2008). Guibert cite également Genet, notamment dans *Mes parents*, où la découverte de sa poésie joue un rôle dans l'éveil sexuel du narrateur⁴. Il cite aussi Rimbaud dans *Le Paradis*. Edmund White compare d'ailleurs Guibert à Rimbaud dans l'article qu'il consacre à son œuvre⁵. Il raconte dans *My Lives* avoir écrit des poèmes d'amour inspirés par Cavafy⁶.

Les revues ont leur importance dans le récit de l'homosexualité masculine : toujours dans *Mes parents*, le narrateur raconte l'acquisition en secret d'une revue « qui se promet de lever

1WHITE, Edmund, *My Lives*, *op. cit.*, p.180.

2WHITE, Edmund, *Mes vies*, *op. cit.*, p.242.

3« Camp (style) », *Wikipedia*. [Consulté le 17 juin 2024]. En ligne : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Camp_\(style\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Camp_(style)).

4GUIBERT, Hervé, *Mes parents*, *op. cit.*, p.89.

5WHITE, Edmund, « Hervé Guibert : Sade en jeans » In : *La Bibliothèque qui brûle*, *op. cit.*, p.236-246.

6WHITE, Edmund, *My Lives*, *op. cit.*, p.278.

le voile sur le monde de l'homosexualité »¹. La thèse de Massimo Prearo, *Le Moment politique de l'homosexualité* (2014), insiste sur l'importance des revues dans le développement des mouvements homosexuels en France, notamment d'*Arcadie*.

Le personnage du « travesti » ou de la *drag queen* est un personnage récurrent de nos récits, rendu iconique par les performances au cinéma de Divine² (qui reprend son pseudonyme au personnage de Jean Genet dans *Notre-Dame des Fleurs*) puis par les films *The Rocky Horror Picture Show* (1975) et *Paris Is Burning* (1990). On peut retenir le passage descriptif consacré dans *L'Incognito* à un couple que le narrateur observe en boîte de nuit, composé d'un « jeune travelo coréen » et « un très jeune maquereau en costume », et la réaction du narrateur : « J'adorais ce couple, je le buvais des yeux, je me projetais dans l'espace vibrant autour de leurs corps dans cette parade d'union. »³ Dans la nouvelle d'Edmund White, « An Oracle », la description du personnage de George inclut la description de Darleen, le personnage *drag* qu'il s'est inventé⁴. En 1990, la philosophe Judith Butler s'appuie en partie sur le *drag* pour exposer sa réflexion sur le caractère performatif du genre dans *Gender Trouble*⁵.

Enfin, la création et le travail des associations de lutte contre le sida (Act Up, AIDES, le GMHC) apparaissent de manière significative dans nos récits, soulignant leur impact culturel et politique. Guibert raconte notamment la genèse d'AIDES, association créée par Daniel Defert après la mort de Michel Foucault à la fin du chapitre 40 de *l'Ami. Le Protocole compassionnel* mentionne aussi les actions d'Act Up aux Etats-Unis et en France (101). Le narrateur de *The Married Man* reprend quant à lui le slogan d'Act Up : « Silence = Death » (*MM*, 36)

1 GUIBERT, Hervé, *Mes parents*, *op. cit.*, p.75-76.

2 Wikipedia, « Divine (performer) ». [Consulté le 17 juin 2024] En ligne : .

3 GUIBERT, Hervé, *L'Incognito*, *op. cit.*, p.120.

4 WHITE, Edmund, « An Oracle », *Skinned Alive*, *op. cit.*, p.117.

5 BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris : La Découverte, 2006.

II/ Représentations et images du corps masculin : de l'érotisation à la maladie

Cette partie s'intéressera aux représentations du corps masculin et aux particularités des représentations du corps des hommes gays (corps homomascuins?). On soulèvera l'importance du corps dans les textes du corpus que l'on mettra en regard d'une iconographie du nu masculin, en particulier dans la photographie destinée à un public gay dans un contexte érotique ou pornographique (ainsi l'œuvre de Robert Mapplethorpe nous intéressera tout particulièrement) à partir des années 70 jusqu'à l'apparition du sida. On cherchera à partir de cette échantillon à définir les esthétiques homoérotiques propres à cette période, à partir de nos observations et des travaux qui s'y sont intéressés. Il s'agira aussi de montrer que les récits de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida représentent le corps masculin à la fois dans une dimension érotique pour évoquer les rapports entre hommes et dans une dimension clinique, quasi-scientifique pour décrire les effets du sida sur le corps. On pourra se demander si ces deux dimensions coexistent et s'influencent dans les textes. Foucault relève dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité* le traitement fait à l'homosexualité dans le domaine psychiatrique qui la place déjà dans un contexte médical bien avant le sida.

A) Corps masculin, corps séducteur

Nous nous intéresserons d'abord aux fonctions du corps dans notre corpus, en distinguant principalement deux : celle du corps comme outil pour la formation d'une identité « masculine » et celle du corps comme outil de séduction.

1. Rapport au masculin, à la virilité

A partir du récit de jeunesse tel qu'on l'observe chez Edmund White et Hervé Guibert, nous cherchons à montrer en quoi le corps y est représenté comme outil pour la formation d'une identité masculine (ou comme un obstacle à celle-ci). Les deux auteurs mettent en scène dans leurs récits un corps problématique, qui fait naître le sentiment de complexe et fait obstacle à l'identification du narrateur au groupe des hommes. Prenons l'exemple de *Mes parents* :

Je suis torse nu, en maillot, penché sur le ballon. Et à ce moment un garçon arrive et me dit que je ne suis pas comme lui : je ne l'avais pas encore remarqué. J'ai un creux dans la poitrine

alors que les autres garçons ont la poitrine plate ou un peu renflée. Je ne me souviens plus des mots du garçon mais ils ont coupé ma vie en deux.¹

Dans cet extrait, la découverte de la malformation écarte le narrateur du groupe des « autres garçons ». Il introduit « ce corps qui fait problème », expression que Guibert utilise dans le texte de jeunesse *Il (un récit de la mesquinerie)*, que l'on trouve dans *Mes parents* et dans l'édition de 1991 de *La Mort propagande*. Chez Edmund White, c'est la question du poids qui est largement développée dans *The Beautiful Room Is Empty* et *The Farewell Symphony*. Le corps « gros » (« *fat* » dans le texte) est perçu comme porteur d'une ambivalence dans le genre :

On some days I'd think of my fat as manly, the potbelly of the labourers I'd worked among. But most of the time fat feminized me, turned me into a pink, quivering Rubens with breasts that jiggled when I ran down steps.²

Certains jours je pensais que ma graisse était masculine, le gros ventre des manœuvres parmi lesquels j'avais travaillé. Mais le plus souvent, la graisse me féminisait, me changeait en un Rubens tremblotant et rose avec des seins qui ballottaient quand je descendais les escaliers en courant.³

L'antonomase « un Rubens » suggère que le narrateur projette des images de femmes sur son corps, jusqu'à l'imaginer pourvu d'attributs biologiques féminins (les « seins »). Alors qu'il mentionne dans *The Beautiful Room Is Empty* son « rêve d'être une femme » (« my fantasy of being a woman⁴ »), le narrateur tend également à présenter cette ambivalence entre les genres comme une ambivalence entre l'humain et le non-humain, s'imaginant en statue de cire :

I couldn't figure out my size, because in my mind I kept modelling a wax effigy of myself, now puny, now a big bear of a worker, now a supple girl without breasts or vagina although responsively female : treat me as a woman and you can rule me. The wax was soft and getting softer, nearly fluid, and as it melted its colour became milkier.⁵

J'arrivais mal à évaluer ma taille parce que, dans mon esprit, je n'arrêtais pas de modeler une effigie de cire de moi-même, d'abord minuscule, puis un gros ours de travailleur, puis une fille souple sans seins ni vagin bien que ses réactions fussent féminines : traitez-moi comme une

1 GUIBERT, Hervé, *Mes parents*, op. cit., p.51-52.

2 WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.147.

3 WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p.247.

4 WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.140.

5 *Ibid.*, p.94.

femme et je suis sous votre domination. La cire était malléable et commençait à fondre, presque fluide, et en fondant elle prenait une couleur de plus en plus laiteuse.¹

Le narrateur devient un être indéfinissable, devenu trop « malléable » pour être identifié à l'image de cette description paradoxale : « une fille souple sans seins ni vagin ». Cet extrait soulève par ailleurs l'idée de la performativité du genre (cf. Butler) : le narrateur est « femme » en ce qu'il joue le rôle d'une femme (« traitez-moi comme une femme et je suis sous votre domination »), en particulier dans son rapport aux hommes. On trouve la même idée dans *Les Nuits fauves* de Collard, dans une scène de sexe : « Je crie mon plaisir. Je suis femelle.² » (on note dans « femelle » le regroupement de l'animalité et la féminité).

L'image du corps difforme, anormal, inhumain se retrouve dans *The Farewell Symphony* à travers l'image du ver :

I'd felt I was a worm, a sex fiend, someone too ugly and effeminate and fat ever to know love. (FS, 29)

A mes yeux j'étais un ver, un satyre, trop laid, trop efféminé et gros pour jamais espérer connaître l'amour. (trad. Cholodenko, 48)

On retrouve ici l'association du corps « gros » à la féminité, et l'idée que ce corps est un obstacle à l'amour. Ainsi, le corps « gros » est considéré comme marginal au sein même de la communauté gay, au même titre que le corps des hommes noirs ou des hommes plus âgés :

For a year I lived as a fat man. Sometimes I'd be picked up by an older man or a black man. Both categories seemed more indulgent than the white guys my age, who struggled to be as thin and boyish as possible and who saw only each other.³

Toute une année, j'ai mené la vie d'un homme gros. J'étais parfois dragué par un homme plus âgé ou par un Noir. Ces deux catégories semblaient avoir plus d'indulgence que les jeunes Blancs de mon âge, qui s'évertuaient à avoir l'air aussi minces et garçonnets que possible et qui ne sortaient qu'entre eux.⁴

On note ici la répartition des hommes en « catégories » : le terme est révélateur de la situation de marginalité qui est commune à ces hommes gros, noirs, âgés par rapport aux hommes blancs, jeunes et minces qui les rejettent. Le personnage de Lou dans *The Beautiful Room Is Empty* énonce l'incompatibilité des deux « catégories » :

1WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p.162-163.

2COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, op. cit., p.155.

3WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.151.

4WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p.252.

‘[...] You must want to be fat. [...] Or maybe you’re merely afraid of being queer. It’s logical. There are not fat gay boys. You’re fat. Therefore you’re not gay. Certainly the fat keeps you from having gay sex.’¹

- [...] Tu dois vouloir être gros. [...] Ou peut-être as-tu peur d’être homo. Il n’y a pas de garçons gay qui soient gros. Tu es gros. Donc tu n’es pas gay. En tout cas la graisse t’interdit le sexe avec les gay.²

Cet extrait met en lumière l’existence de standards de beauté propres à la communauté gay. On pourrait même parler de diktat tant la formule de Lou est sentencieuse : « Il n’y a pas de garçons gay qui soient gros. »

2. Standards de beauté « gays »

Les derniers extraits cités ont commencé à dessiner un idéal de beauté dans le milieu gay : blanc, jeune, mince. Mais on voit aussi que la féminité est souvent rejetée au profit d’un modèle viril copié sur l’homme hétérosexuel, érigé comme fantasme. On trouve, surtout dans *The Beautiful Room Is Empty*, développée l’idée qu’il faut être hétérosexuel pour être désirable.

It seemed a tragic situation, because whoever succumbed to homosexual desire became immediately undesirable.³

Cela semblait être une situation tragique, parce que quiconque succombait au désir homosexuel cessait immédiatement d’être désirable. (ma traduction)

Le narrateur reprend plus tard cette idée à l’appui de sa lecture de *Giovanni’s Room* :

At this time I read James Baldwin’s *Giovanni’s Room*, in which Giovanni stops being attractive the moment he abandons his heterosexuality. Against this absolutism of heterosexuality, few merits held up. A large penis or a muscular body or lots of money had some appeal, but they were fraudulent when they belonged to another queer.⁴

A cette époque je lisais *Giovanni’s Room* de James Baldwin ; dans ce livre, Giovanni cesse d’être séduisant au moment où il abandonne son hétérosexualité. Face à cet absolutisme de l’hétérosexualité, peu de mérites tenaient le coup. Un grand pénis ou un corps musclé ou un tas d’argent avait un certain charme, mais ils étaient frauduleux quand ils appartenaient à un autre homo.⁵

1WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.147.

2WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p.247.

3WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.33.

4Ibid., p.157.

5WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p.261-262.

Chez Guibert, le personnage de Vincent (*Fou de Vincent*) offre un exemple où l'homme reste désirable car hétérosexuel, comme le souligne Edmund White dans son article consacré à Guibert : Vincent se refuse au narrateur et n'a jamais que des fantasmes hétérosexuels. Chez Genet, on peut analyser le meurtre commis par Querelle dans *Querelle de Brest* de son amant comme la conséquence de cette fin du désir associée à sa consommation. Ainsi, on retrouve chez Edmund White l'idée que l'homme hétérosexuel, à partir du moment où il est désiré, est « périssable » et devient « inutile » à partir du moment où il éprouve le désir homosexuel en retour (White emploie « *perishable* » puis « *useless* » pour décrire la situation dans *The Beautiful Room Is Empty*).

Nous nous basons sur le corpus photographique et les remarques regroupées dans l'ouvrage de Pierre Borhan, *Hommes pour hommes* (2007). On y retrouve l'idée que les homosexuels se réapproprient des modèles d'hommes hétérosexuels considérés comme « virils » en les objectivant comme fantasmes sexuels, avec les exemples de Marlon Brando et James Dean. A l'image des deux *Autoportrait* de Robert Mapplethorpe de 1980, il semblerait que deux visions de l'« homosexuel » soient alors en concurrence :



Figure 1: *Self-Portrait [Autoportrait]*, Robert Mapplethorpe, négatif 1980, tirage 1989, épreuve gélatino-argentique. Image : 35,5 x 35,7 cm. Feuille : 50,5 x 40,5 cm. Acquis conjointement par le J. Paul Getty Trust et le Los Angeles County Museum of Art, avec des fonds apportés par le J. Paul Getty Trust et la David Geffen Foundation 2011.7.11



Figure 2: *Self-Portrait [Autoportrait]*, Robert Mapplethorpe, négatif 1980, tirage 2008, épreuve gélatino-argentique. Image : 34,9 x 35 cm. Feuille : 50,5 x 40,3 cm. Promesse de don de la Robert Mapplethorpe Foundation au J. Paul Getty Trust et au Los Angeles County Museum of Art

D'un côté, une esthétique plutôt féminine et sensuelle : cheveux relâchés, yeux et lèvres maquillés, yeux écarquillés et torse nu. De l'autre, un ensemble de codes stéréotypés de la masculinité : cheveux plaqués en arrière, cigarette à la bouche, veste en cuir, expression dure et yeux plissés. Pierre Borhan fait le choix de les exposer sur la même page, comme en miroir l'une de l'autre. En effet, la similitude des deux images permet de les interpréter comme un diptyque : le choix pour les deux images d'une pose de face, avec la même composition, le titre, la date, l'épreuve et les dimensions quasiment identiques. A l'appui des lectures du corpus, on peut interpréter ce double autoportrait comme l'expression d'un « moi » face à un « autre » fantasmé. L'objet de fantasme est forcément ce que le « moi » n'est pas : le narrateur de *White fantasm* les corps minces quand il ne l'est pas, le narrateur homosexuel de Guibert a pour objet de fantasme un homme hétérosexuel.

Mais ces représentations évoluent avec la crise du sida, comme en témoigne l'*Autoportrait* de 1988 :

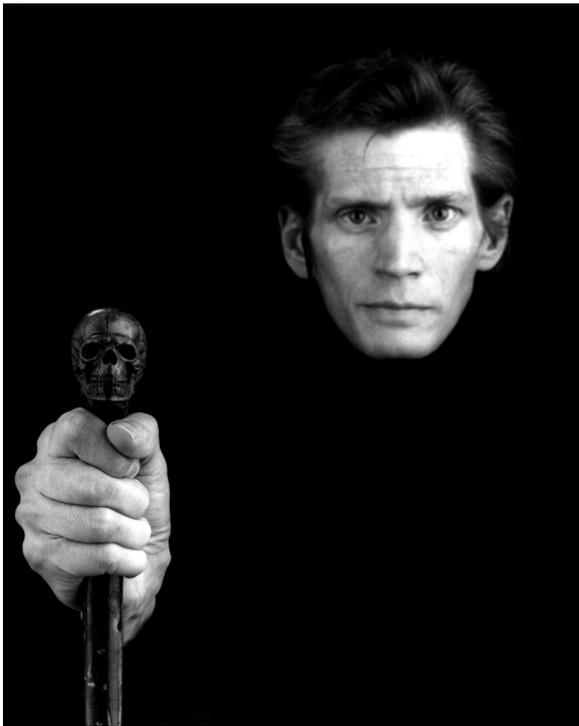


Figure 3: *Self-Portrait [Autoportrait]*, Robert Mapplethorpe, 1988, tirage au platine. Image : 58,7 x 48,3 cm. Feuille (irrégulière) : 67,8 x 56,5 cm. Acquis conjointement par le J. Paul Getty Trust et le Los Angeles County Museum of Art ; don partiel de la Robert Mapplethorpe Foundation ; achat partiel à l'aide de fonds apportés par le J. Paul Getty Trust et la David Geffen Foundation 2011.9.25

Dans cet autoportrait aussi sobre que grave, le corps disparaît dans le fond noir avec les accessoires et ne restent que le visage marqué par la maladie et cette canne à la tête de mort, symbole de condamnation, en premier plan. On trouve un commentaire de cette photographie dans *Le Protocole compassionnel*. Cet extrait intervient après le récit de la rencontre d'une jeune fille qui interpelle le narrateur dans l'autobus pour lui dire qu'elle le « trouve très beau » :

J'avais été très choqué, l'été précédent, à la mort de Robert Mapplethorpe, que *Libération* publie en première page une photo de lui où cet homme d'une quarantaine d'années était devenu un vieillard émacié, ratatiné sur sa canne à pommeau de tête de mort [...]. Cette photo m'avait fait froid dans le dos, j'étais scandalisé que *Libération* la publie en

première page, plutôt qu'une de ces nombreuses photos où Robert Mapplethorpe s'était photographié lui-même, jeune et beau, en Christ, en femme ou en terroriste. Mais Jules, qui vit le journal en même temps que moi, commenta différemment la photo et s'étonna qu'elle me fit cet effet déplorable : « C'est absolument splendide, me dit-il, il n'a sans doute jamais été aussi beau. » (PC, 135)

La maladie semble pour le narrateur être incompatible avec la beauté, autant pour lui-même que pour l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, opposant le physique du malade au corps « jeune et beau ». Entendre ce corps malade être qualifié de « beau » force le narrateur à remettre ses standards en question : « Oui, il fallait trouver de la beauté aux malades, aux mourants. » (PC, 134).

On observe aussi l'impact du sida sur les standards de beauté masculins dans *The Married Man*, chez Edmund White avec cette remarque d'un personnage : « Oh, but people like a bit of heft now, Austin. It shows you're not sick. » (MM, 210) ; « Oh, les gens apprécient un peu d'embonpoint aujourd'hui, Austin. Ça montre que tu n'es pas malade. » (260). Le corps gros, rejeté par le milieu gay des années 60 raconté dans *The Beautiful Room Is Empty*, devient attirant à la fin du siècle dans *The Married Man* puisqu'il s'oppose à la maigreur associée à la maladie.

La photographie témoignant de la crise du sida offre aussi un nouveau regard sur les couples gays et visibilise des scènes conjugales dénuées de sexualité, avec l'image de l'amant au chevet du malade (voir Figure 7 en annexe).

L'œuvre photographique de Guibert participe à cette visibilisation de la conjugalité gay, avec ses photographies de Thierry (on pense notamment à la série du *Fiancé*). A ce titre, Guibert a fait partie de l'exposition et de l'ouvrage collectif *Love Songs : photographies de l'intime* (2022) retraçant l'histoire de la photographie à travers le prisme des relations amoureuses.

3. L'importance de la musculation

Nous nous arrêtons maintenant sur la musculation et son importance dans la représentation des corps masculins dans le contexte homoérotique. D'abord, dans les textes, et plus particulièrement chez Edmund White, on remarque que la première fonction du corps est d'être un outil pour séduire. On la trouve notamment illustrée dans *The Beautiful Room Is Empty* :

I was so glad I'd bothered to acquire a nice body, since it gave me something to offer every night to a different man [...]. I went to bed with anyone who wanted me.¹

J'étais si heureux d'avoir acquis un beau corps, car j'avais ainsi quelque chose à offrir chaque nuit à un homme différent [...]. Je couchais avec qui voulait de moi.²

Tout se passe comme si l'effort de la musculation était récompensé par l'acte sexuel, qui en est présenté comme une conséquence directe. Ainsi, la salle de sport (« gym ») est un lieu récurrent dans les récits d'Edmund White, un lieu de sociabilisation et de rencontre puisque c'est là où se rencontrent les deux amants de *The Married Man* (chapitre I). Pierre Borhan, toujours dans *Hommes pour hommes*, consacre un chapitre à l'émergence d'une *physical culture*, en partie provoquée par les deux guerres mondiales, qui s'exprime dans les revues photographiques qui ont souvent une cible homosexuelle. La démocratisation du nu masculin et homoérotique est encouragée par les publications littéraires de la première moitié du XXe siècle (André Gide, *Corydon*, 1924, *Les Faux-Monnayeurs*, 1926, *Si le grain ne meurt*, 1926, Jean Cocteau, *Le Livre blanc*, 1928 ou encore le roman *La Danse pieuse* de l'allemand Klaus Mann en 1925). Nous citons Pierre Borhan :

La diffusion à grande échelle de nus homoérotiques a des vertus fédératrices entre les homosexuels de tous les milieux qui, dans leur vie privée et/ou professionnelle, sont confrontés à d'éprouvantes difficultés d'être : *Physique Pictorial* [publiée entre 1951 et 1990], *Health and Strength* [publiée entre 1932 et 1986] et les dizaines de magazines faits pour eux ne leur offrent que de l'évasion à feuilleter, mais ils contribuent à créer – sans le savoir – une communauté qui aura bientôt l'occasion de prendre forme et force.³

Les dessins de Tom of Finland notamment, s'inspirant de la photographie, contribuent à fixer un « prototype » homosexuel, portant le cuir ou le jean, la moustache et cultivant son corps. Il faut aussi rappeler l'importance du modèle antique grec représentant des corps masculins athlétiques, souvent issus de la mythologie, puis le modèle de la Renaissance dont le meilleur exemple est le *David* (1504) de Michel-Ange. Comme le souligne John Mercer dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Men's Bodies* (2003), ce modèle inspire la production pornographique gay qui met en scène cet idéal masculin fantasmé. L'émergence de cette *physical culture* est une clé pour comprendre la virilisation de la représentation des corps masculins dans le contexte homoérotique de la deuxième moitié du XXe siècle. En effet, en

1WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, op. cit., p.175.

2WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau*, op. cit., p.291.

3BORHAN, Pierre, *Hommes pour hommes: homoérotisme et homosexualité masculine dans l'histoire de la photographie depuis 1840*, Paris : Éd. des 2 Terres, 2007, p.77.

comparaison, la période pré-Stonewall produit une iconographie plus androgyne, avec des modèles maquillés, parfois vêtus de robes ou de lingerie.



Figure 4: *Beau of the Ball*, James Van der Zee, 1926. Épreuve gélatino-argentique. Image : 24,8 × 18,8 cm. Feuille : 30,5 × 25,4 cm. Don de Donna Van Der Zee au Metropolitan Museum of Art, New York, 2021.

B) L'attrait de la jeunesse : le couple jeune-mature

On peut relever, dans de nombreux récits de l'homosexualité masculine, un lieu commun dans la représentation de personnages de jeunes hommes homosexuels ou objets de fantasme homosexuel. Le premier exemple que nous avons choisi est la nouvelle de Stefan Zweig, *La Confusion des sentiments* (1927), dans laquelle l'homosexualité intervient au sein d'une relation de professeur à élève (le potentiel amoureux ou érotique d'une telle relation ne se limite pas en littérature à l'homosexualité : on peut penser à *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, à *La Philosophie dans le boudoir* (1795) de Sade, ou *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal). Ce qui caractérise l'intervention de l'homosexualité dans ce contexte est son caractère indicible ; dans le texte de Zweig, l'homosexualité du professeur est son « secret », son rôle de professeur auprès de jeunes étudiants associé à la « tentation »¹.

¹ZWEIG, Stefan, *La Confusion des sentiments* [1927], traduit par RELLA, Alzir et BOURNAC, Olivier, 1929. [Consulté le 12/03/2025]. En ligne : https://www.ebooksgratuits.com/pdf/zweig_confusion_des_sentiments.pdf.

L'héritage de la notion de pédérastie est à prendre en compte, d'autant plus que le terme est caractérisé par un usage ambigu, comme le rappelle le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes* (2003) :

On peut en délimiter deux grandes sphères de significations : d'un côté, la « pédérastie », en référence à la Grèce antique, désigne la relation entre un homme adulte et un tout jeune homme, le « pédéraste » étant alors l'homme adulte attiré par les jeunes gens ; de l'autre, ces mots [pédérastie et pédéraste] sont tout simplement synonymes d'« homosexualité masculine » et d'« homosexuel masculin ». Mais la frontière entre les deux est évidemment assez floue.¹

Il est intéressant de relever aussi que le premier collectif à porter des revendications politiques en lien avec l'homosexualité en mai 68, le Comité d'Action Pédérastique Révolutionnaire (CAPR), préfère ce terme à celui d'homosexualité, qu'adoptera le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR) en 1971. Michael Sibalís, dans l'article qu'il consacre à l'histoire du CAPR, cite l'un de ses fondateurs qui explique le choix de ce terme : « J'ai mis pédérastique, c'est par rapport à moi et par rapport à lui [Stéphane] aussi, mon copain, on était fasciné par ce qu'on appelle "les biquets", les jeunes adolescents, à l'époque c'était vraiment notre objet de désir maximum »². Il explique également le choix de ce qualificatif par le fait de se « réclamer » d'une « tradition pédérastique antique »³. Rappelons aussi que Guy Hocquenghem et d'autres militants du FHAR se positionnent dès les années 70 contre « la répression des rapports entre majeurs et mineurs »⁴. Cette sexualisation du jeune homme dans les rapports homosexuels pose aujourd'hui problème, notamment dans le cadre d'un intérêt de plus en plus important porté aux questions des violences sexuelles et de la pédocriminalité, mis en lumière par le mouvement #MeToo en 2017 et la publication en 2020 du roman *Le Consentement* de Vanessa Springora (cf. Pierre Niedergang et Tal Piterbraut-Merx⁵). Il n'en reste pas moins que la rencontre avec un homme plus âgé reste un motif récurrent dans le parcours de l'adolescent homosexuel dans les œuvres de fiction, en

1ERIBON, Didier et LERCH, Arnaud, « Pédérastie », *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris : Larousse, 2003, p.356.

2SIBALIS, Michael, « Mai 68 : le Comité d'Action Pédérastique Révolutionnaire occupe la Sorbonne », *Genre, sexualité & société*, n°10, décembre 2013. [Consulté le 12/03/2025]. En ligne : <https://journals.openedition.org/gss/3009>.

3Ibid.

4« Pétitions en France concernant la majorité sexuelle », *Wikipédia*. [Consulté le 18/03/2025]. En ligne : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=P%C3%A9titions_en_France_concernant_la_majorit%C3%A9_sexuelle&oldid=222861577#Combat_r%C3%A9volutionnaire_et_r%C3%A9flexion_sur_les_m%C5%93urs.

5NIEDERGANG, Pierre et PITERBRAUT-MERX, Tal, « Violence sexuelle ou « initiation » ? », *GLAD!. Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, Association Genres, sexualités, langage, juillet 2021. [Consulté le 18/03/2025]. En ligne : <https://journals.openedition.org/glad/2734>.

NIEDERGANG, Pierre, *Vers la normativité queer*, Toulouse : Blast, 2023.

témoignent le dernier film d'Antoine Chevrollier, *La Pampa* (2024) ou le devenu-culte *Call Me By Your Name* (2017) de Luca Guadagnino.

Nous évoquions précédemment *La Confusion des sentiments* de Zweig et la figure du professeur. Edmund White la reprend dans *A Boy's Own Story*, récit à la fin duquel le narrateur adolescent dénonce l'homosexualité de son professeur pour ne pas avoir à être tenté par lui. Au cours du récit, l'idée d'être enlevé par un homme apparaît comme un fantasme pour le narrateur :

Most of the time I had dreamed of an English lord who'd kidnap me and take me away forever, someone who'd save me and whom I'd rule.¹

Longtemps j'avais rêvé d'un seigneur anglais qui me kidnapperait et m'emmènerait pour toujours, quelqu'un qui me sauverait et sur qui j'aurais tout pouvoir. (ma traduction)

Chez Guibert, par rapport au personnage de Vincent, c'est le narrateur qui a le rôle de l'amant « mature » tandis que Vincent, qu'il raconte avoir rencontré quand il était enfant, est souvent ramené à sa jeunesse : « Si je tiens à lui, c'est aussi qu'il est le seul à me faire garder un lien avec ma jeunesse »². A l'inverse, dans *Mes parents*, le narrateur revient sur son aventure de jeunesse avec un certain Jean-François, directeur artistique vivant à Paris : alors qu'il est encore lycéen. Le film *L'Homme blessé* représente également un jeune homme initié à la sexualité par un homme plus âgé dont il tombe amoureux.

L'âge des amants a aussi son importance dans *The Married Man*, puisque le récit nous précise qu'Austin est âgé de « quelque deux décennies de plus » (« some two decades older » *MM*, 15) que Julien. La différence d'âge questionne la crédibilité amoureuse d'une telle relation lorsque le frère d'Austin dit considérer son amant « plus comme un père » (chapitre XV), amenant Austin à demander aussi à Julien : « Do you think of me as your father ? » ; « Est-ce que tu me vois comme ton père ? » (*MM*, 197).

Le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes* résume assez bien les problématiques liées à l'âge dans les représentations de l'homosexualité masculine :

Le culte de la jeunesse semble être un des traits les plus constants de la culture gay (c'est sans doute moins vrai de la culture lesbienne). L'historien américain George Mosse remarque que les images présentées par les journaux gays, entre les années 1930 et les années 1970 (mais cela n'a guère changé depuis), montrent presque toujours des adolescents beaux et séduisants. En effet,

1WHITE, Edmund, *A boy's own story* [1982], New York : New American Library, 1990, p.19.

2GUIBERT, Hervé, *Fou de Vincent*, op. cit., p.43.

aux discours et images hostiles décrivant l'homosexualité comme un ferment de décadence et de destruction de la société se sont historiquement opposés des contre-discours et des contre-images qui ont cherché à légitimer l'amour des hommes entre eux en insistant sur la beauté des jeunes gens. Si bien que l'on a souvent l'impression, à lire les magazines gays, que seuls des garçons jeunes et beaux peuvent être homosexuels. Michel Foucault souligne, par exemple, dans une interview à *Gai Pied*, en 1981, qu'un lecteur quinquagénaire éprouve le fort sentiment qu'il n'y a pas de place pour lui dans un tel journal. Cette idéalisation du jeune homme a pour corollaire le rejet des homosexuels qui ont perdu leur « valeur » sur le marché sexuel que constituent les lieux de rencontre, les bars, les boîtes, etc.¹

Il existe aussi une tradition dans la représentation du corps du jeune homme qui esthétise voire érotise la souffrance physique, notamment à partir du personnage de Saint Sébastien. Le peintre et photographe David Wojnarowicz réemploie cette figure dans une peinture représentant Peter Hujar² sous un torse de Saint Sébastien, le titre faisant référence à l'écrivain Yukio Mishima (voir Figure 8 en annexe). Le visage endormi peut permettre d'interpréter le reste de l'image comme le rêve ou le fantasme de l'homme homosexuel se déployant au-dessus. La référence à Yukio Mishima vient probablement d'un passage du chapitre II des *Confessions d'un masque* dans lequel le narrateur se masturbe pour la première fois en découvrant le *Saint Sébastien* de Guido Reni, le dessin à l'intérieur du torse faisant écho à cette scène. La peinture de Wojnarowicz réaffirme ainsi l'importance de la figure de Saint Sébastien dans l'esthétique homoérotique à partir du texte de Mishima.

On pourrait dire encore qu'il existe une idéalisation de la mort pour le jeune homme (et en particulier l'artiste) à partir de la figure de Rimbaud (la fulgurance de sa carrière, très courte, le génie qui lui est associé dès sa jeunesse), à laquelle renvoie plusieurs fois le dernier roman de Guibert, *Le Paradis*. Mais c'est surtout les voyages de Rimbaud et son dessein de faire fortune en Afrique qui inspirent Guibert et qui font de Rimbaud un modèle pour lui, comme le souligne Edmund White dans sa postface à *l'Ami*. Nous citons ces modèles sans pouvoir en faire une histoire complète des représentations, mais pour faire apparaître leur influence dans l'imaginaire qui se construit autour des jeunes hommes gays malades du sida dans les années 80-90. Ainsi, le corps masculin peut toujours être un objet esthétique et érotique, même dans la maladie ou la mort. Pour une esthétisation du « gisant », on peut se

1 ERIBON, Didier et LERCH, Arnaud, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, op. cit., « Âge », p.22.

2 Peter Hujar (1934 - 1987) est un photographe homosexuel états-unien connu pour ses portraits en noir et blanc (il a notamment réalisé des portraits de Divine, Susan Sontag, William S. Burroughs). Il eut une brève liaison avec David Wojnarowicz dont il restera proche jusqu'à sa mort des suites du sida. Il fut également proche de Robert Mapplethorpe, tous deux adeptes du portrait et de l'image homoérotique. « Peter Hujar », *Wikipedia*. [Consulté le 10 juin 2025]. En ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Hujar.

référer à Hervé Guibert, pour sa photographie (Fig.6) comme pour son œuvre (à commencer par *La Mort propagande*). D'un autre côté, Mark Morrisroe (Fig.5), photographe états-unien mort du sida en 1989, semble vouloir réinvestir en charge érotique le corps malade, en se représentant de dos, sa blouse d'hôpital ouverte, presque tenant la pose en appui sur sa perfusion. Alors que cette nudité révélée du malade à la blouse ouverte est plutôt un ressort comique, cette mise en scène révèle une volonté de dédramatisation, d'autant plus qu'elle est couplée avec une pose assez désinvolte.



Figure 5: Untitled (Self Portrait in Hospital Gown) [Sans titre (Auto-portrait en blouse d'hôpital)], Mark Morrisroe, vers 1989, tirage gélatino-argentique à partir d'un négatif Polaroid T-665, dimensions, 10,16 x 7,62cm.

C) La représentation des personnes racisées : entre désir et stigmatisation

Nous avons voulu étudier la représentation des personnes racisées, et en particulier des hommes dans notre corpus, dans la mesure où nous pensons que la « race » perçue dans ces textes est un prisme à travers lequel l'homme est vu et considéré au même titre que l'âge, le poids, etc.

On peut en premier lieu commenter la déclaration du FHAR, parodiant le manifeste des 343 en 1971 :

Nous sommes plus de 343 salopes

Nous nous sommes faits enculer par des Arabes

Nous en sommes fiers et nous recommencerons.¹

L'emploi d'« Arabes » sous la forme substantive a ici un effet essentialisant, par opposition à une forme adjectivale qui serait « hommes arabes ». Il y a ensuite un double jugement porté sur l'énoncé de la deuxième ligne : d'une part, l'action est dévaluée (de l'extérieur), puisque les sujets sont désignés comme des « salopes », d'autre part, les sujets eux-mêmes valorisent leur action en affirmant en être « fiers ». Cette déclaration est alors représentative à la fois d'une forme de racisme qui couvrirait de honte non seulement les homosexuels, mais d'autant plus ceux qui auraient des rapports avec des hommes arabes, et d'une certaine fétichisation de l'homme arabe qui en est valorisé en tant que partenaire sexuel par subversion. Toujours sur l'idée de fétichisation, nous pouvons prendre l'exemple suivant tiré de *L'Incognito* de Guibert :

Un jeune travelo coréen, ébouriffé, un jean moulant qui s'arrête à mi-jambe et des chaussures à talon, un pull lâche qui dénudait tantôt une épaule tantôt la naissance de la poitrine, s'était enfourchée sur un très jeune maquereau en costume, de type mexicain, affalé, repu et somnolent, tandis que face au miroir la fille dansait en se regardant, faisait des mines avec sa bouche, se lançait des baisers, crêpant furtivement une mèche entre deux doigts, puis caressant ses seins, et frottait en même temps par derrière la boule du pantalon étriqué du Mexicain sur lequel elle semblait s'empaler en claquant sa langue, électrique et déchaînée. J'adorais ce couple, je le buvais des yeux, je me projetais dans l'espace vibrant autour de leurs corps dans cette parade d'union.²

On trouve ici un usage similaire du substantif pour donner l'origine de l'individu avec le « Mexicain ». De plus, on relève dans ce passage une hypersexualisation des personnages dont la description semble évoquer le monde animal : « enfourchée », « de type mexicain », « faisait des mines avec sa bouche », « claquant sa langue », le tout étant décrit comme une « parade d'union ». La réaction du narrateur tend à donner une image exotique et fascinante de ce couple qu'il « ador[e] ». Non sans provocation, le texte mobilise des clichés qu'il applique aux personnages qui sont presque des personnages de théâtre auquel il attribue les rôles et costumes adéquats : « jeune travelo coréen » en « jean moulant » et « chaussures à talon », « très jeune maquereau en costume, de type mexicain ».

¹Rapport contre la normalité du FHAR, 1971 ; cité par CARDON, Patrick, « Le million de Giscard » In : *Chimères*, vol. 69 / 1, 2009, p. 97-101.

²GUIBERT, Hervé, *L'Incognito*, op. cit., p.120.

De la même manière, Guibert n'hésite pas à exploiter les rumeurs et clichés qui concernent le sida, dont l'association faite entre l'Afrique et la maladie qu'il reprend à chaque occasion. Dans *Fou de Vincent* :

Il me raconte des choses dégueulasses : dans ce restaurant africain où il passe ses soirées, la plupart des types ont le sida [...]¹

« [...] il me dit : « Tu as peur du sida ? », je lui dis : « Tu as baisé tant de petites négresses en Afrique » [...] »²

Il faut ici relever l'utilisation du terme injurieux pour désigner les personnes noires, terme fréquent chez Guibert.

Dans *L'ami* :

Muzil, ignorant la teneur de ce qui le rongait, l'avait dit sur son lit d'hôpital, avant que les savants le découvrent : « C'est un machin qui doit nous venir d'Afrique. » Le sida, qui a transité par le sang des singes verts, est une maladie de sorciers, d'envoûteurs. (17)

Là encore, l'association faite entre le sida, l'Afrique et la sorcellerie relève du stéréotype. Guibert met d'ailleurs au même plan la réalité scientifique, c'est-à-dire l'origine africaine du virus, en convoquant la figure des « savants » et le fantasme d'une maladie issue de la sorcellerie, exprimé dans un présent de vérité générale, sans être remis en question.

D) Le récit sexuel : le sexe revu sous le prisme du sida

Le sida, de par son mode de contamination, s'immisce dans tous les récits de sexualité, les recouvrant d'un voile paranoïaque et morbide :

L'enlacement et la gesticulation des corps nus me paraissaient une danse de mort. Il me semblait que cet homme que j'avais accepté de revoir avec lassitude n'était venu d'Italie que pour me donner le sida.³

Dans *Fou de Vincent*, l'attirance du narrateur pour Vincent cède progressivement sa place à la peur et au dégoût engendré par les marques de la maladie qu'il porte sur le corps :

Au matin, je me réveille avec un très grand dégoût. Je change tous les draps. Je m'asperge de poudre contre les champignons. Je prends pour l'après-midi un rendez-vous chez le

1GUIBERT, Hervé, *Fou de Vincent*, op. cit., p.26.

2Ibid., p.76.

3ERNAUX, Annie, *L'événement*, Paris : Gallimard, « Folio », 2001, p.15.

dermatologue, je lui mens, je lui dis que j'ai dormi par hasard avec un jeune homme que je ne reverrai sans doute jamais plus, que je n'ai aucun moyen de recontacter, et je lui décris les plaques de Vincent, il m'affirme qu'aucun champignon au monde n'a jamais pris cette forme-là.¹

Vincent à son retour d'Afrique : un lépreux. Les trous dans sa chair, sur les doigts, sur le menton. La dépigmentation de certaines zones de son dos. Il fait peur.²

Je m'étais dit tous ces jours : au cas où Vincent m'appellerait, il faudrait absolument que je m'empêche de le voir (je suis persuadé d'être infecté) ; il vient de m'appeler et j'ai réussi en effet, avec gaieté, à trouver les prétextes les plus gentils pour ne pas le voir.³

Les textes témoignent du fait que les pratiques sexuelles sont repensées selon le risque de contamination qu'elles entraînent, par exemple dans *Les Nuits fauves* :

Je ne parlais pas à Eric du virus qui courait dans mon sang. Mais je ne risquais pas de le contaminer. Nous nous branlions ; il ne m'enculait pas ; je ne l'enculais pas. Chacun caressait sur le corps de l'autre des traces de son adolescence perdue.⁴

Ou dans *The Married Man* :

Mentally he ran through all their sexual positions over the weekend but could find nothing unsafe. He hadn't let Julien suck him. They'd kissed, but was that dangerous ? Julien had held their erect penises close together in his hand, but surely that wasn't « at risk » behavior, as the pamphlets called it. Or was it ? Anyway, the disease took months or at least weeks to declare itself, didn't it ? (48)

Il passa mentalement en revue toutes leurs positions sexuelles du week-end, mais ne trouva rien de dangereux. Il n'avait pas laissé Julien le sucer. Ils s'étaient embrassés, mais cela présentait-il un risque ? Julien avait tenu dans sa main leurs deux pénis en érection, mais ce n'était sûrement pas un comportement « à risque » tel que le définissaient les brochures. Ou bien si ? De toute manière, la maladie prenait des mois, au moins des semaines, pour se déclarer, non ? (trad. Rabinovitch, 65)

Les incertitudes qui entourent la maladie et ses modes de contamination se font jour dans ce passage, à travers les interrogations répétées, et l'adverbe de modalisation « *surely* » qui exprime le doute du personnage vis-à-vis du « non-risque » que constituent leurs pratiques.

1GUIBERT, Hervé, *Fou de Vincent*, op. cit., p.68-69.

2Ibid., p.80.

3Ibid., p.81.

4COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, op. cit., p.26.

Chez Guibert aussi s'exprime la peur, pour celui qui se pense porteur du virus, de contaminer l'autre, et la volonté d'épargner ceux que l'on voudrait séduire : « Il me plaisait, et il plaisait à Bibi, j'ai pensé : « Si on a le sida, on va tout de même pas saloper ce garçon. »¹ » Ce verbe, « saloper », donne l'idée que la contamination est une souillure. À propos de cette notion de souillure, Judith Butler, à partir de l'essai de Mary Douglas, *De la souillure*, défend dans *Gender Trouble* l'idée que l'homosexualité masculine y est déjà liée avant l'apparition du sida :

Que la maladie se transmette par l'intermédiaire de fluides corporels fait penser, au sein du graphisme des nouvelles à sensation propre au système de significations homophobes, les dangers que les frontières corporelles perméables représentent pour l'ordre social en tant que tel. [...] Puisque le sexe anal et oral entre hommes instaure clairement certaines formes de perméabilités corporelles non admises par l'ordre hégémonique, l'homosexualité masculine constituerait un lieu de danger et de pollution avant que le sida n'entre dans la culture et indépendamment de lui.²

On trouve aussi dans *Les Nuits fauves* un motif de la souillure qui se développe autour de la sexualité du narrateur et de sa séropositivité, évoquant les « souillures de [s]es nuits »³, son « sang vicié »⁴, son « âme salie »⁵.

Le Protocole compassionnel donne ensuite un exemple unique d'objectivation du malade dans le chapitre consacré à la deuxième visite de Djanlouka au narrateur. Ce personnage, dont la présence « dégag[e] quelque chose d'inquiétant » (183), incarne une curiosité malsaine à l'égard du malade :

Il en est venu au fait, avec gêne il m'expliqua le but de sa visite : il voulait en voir plus que les autres, il voulait tout voir, et pas seulement apercevoir de loin [...]. Il me demanda de me montrer nu à lui, tout nu, pour voir ce que c'était, et il me promettait de ne le raconter à personne. (*ibid.*)

Le texte rend tout à fait le caractère déshumanisant de cette demande et du fantasme dont elle naît dans l'expression « voir ce que c'était », le pronom personnel étant évacué pour être remplacé par « ça », d'autant plus que le narrateur décrit ensuite sa réaction à la vue de son corps nu en la comparant à « l'ébahissement du tout petit enfant qui, pour la première fois, dans un zoo, découvre l'existence incroyable de la girafe, ou de l'éléphant. » (184). Enfin, le

1GUIBERT, Hervé, *L'Incognito*, *op. cit.*, p.121.

2BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p.253.

3COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, *op. cit.*, p.70.

4*Ibid.*, p.97.

5*Ibid.*, p.162.

fantasme se concrétise lorsque le personnage exprime son désir : « Soudain Djanlouka me dit qu'il voulait risquer la mort. Il était venu pour cela. » (*ibid.*) La scène qui suit peut être décrite comme une scène de viol, Djanlouka répondant aux objections du narrateur, disant qu'ils pourraient être vus, « qu'il s'en fou[t] » (*ibid.*) et la description du narrateur suggérant bien qu'il ne consent pas :

Il me mit debout, à sec, en renversant mon corps sur le rebord de la citerne. Ça me faisait mal, aucune jouissance, j'étais trop bouleversé. (*ibid.*)

Ce passage, intervenant dans un récit de la maladie, semble représenter, métaphoriquement ou non, l'ultime dépossession de son corps pour le malade, à l'image de son corps renversé et l'absence de jouissance, symboles de sa sexualité dérobée.

D'autre part, la sexualité s'inscrit dans une « pulsion de vie » qui s'oppose à la mort que sème la maladie : cette idée, que nous empruntons à Gaël Morel, et qu'il appliquait à son film *Vivre, mourir, renaître* (2024) lors d'une avant-première à laquelle nous avons assisté en septembre 2024, inclut la sexualité et la dépasse. Son film rejoint une catégorie de récits du sida qui valorisent en temps d'épidémie la survie du monde de la nuit, de la fête et d'une sexualité épanouie : on pense alors aux *Nuits fauves* (le livre et son adaptation au cinéma par l'auteur Cyril Collard en 1992), aux récits de Guillaume Dustan (*Dans ma chambre*, 1996 et en particulier *Je sors ce soir*, 1997) ou encore à l'échange avec Muzil rapporté dans *L'Ami* :

Mais, entre deux quintes, il se délectait en évoquant ses dernières frasques dans les saunas de San Francisco. Je lui dis ce jour-là : « A cause du sida, il ne doit plus y avoir un chat dans ces endroits. – Détrompe-toi, répondit-il, il n'y a au contraire jamais eu autant de monde dans les saunas, et c'est devenu extraordinaire. (30)

On peut enfin citer le film *120 battements par minute* (2017) de Robin Campillo et la scène de sexe que partagent les deux protagonistes sur le lit d'hôpital (à environ 1h44) : le sexe intervient comme une manière de soulager le malade, comme une source de réconfort qui répond à la peur qu'il exprime.¹ Le rire qui s'ensuit est bien là pour rappeler que la sexualité se situe du côté de la vie et de la joie, comme le rappelle l'un des slogans d'Act-Up Paris : JOUIR=VIVRE.

¹Une scène similaire existe dans la pièce *As Is* (1985) de William M. Hoffman, Edmund White mentionne cette scène dans laquelle « le patient mourant fait l'amour avec son amant en bonne santé encore une fois » (ma traduction) dans la postface de 1986 à son ouvrage *States of Desire : Travels in Gay America* (1980).

E) La sexualité « désactivée »

L'expression nous vient de Guibert qui ajoute, dans l'*Ami*, aux effets secondaires inscrits sur la notice de l'AZT, les effets suivants : « Désactivation de l'appareil génital, désintégration des facultés sensuelles, impuissance. » (240). Cette « désactivation » provoquée par la prise d'AZT et donc liée à la condition du malade a un caractère automatique auquel le mot de « désintégration » semble ajouter un caractère irrémédiable. Le roman, postérieur, *Mon valet et moi* y fait écho dans la description des soins que porte le valet au corps vieilli, dépourvu de sexualité du personnage principal :

Même discrétion avec mon sexe qui pendouille et avec mes fesses toutes fripées, il les tamponne d'un coup de serviette, sans s'attarder, en disant chaque fois « et hop là », j'ai l'impression qu'il passe un coup de chiffon sur un meuble chinois, je suis une console noire toujours un peu poussiéreuse.¹

Le corps, en perdant sa valeur érotique, se déshumanise : il devient comme un meuble ou une machine, « une console noire toujours un peu poussiéreuse ». Le roman de Guy Hocquenghem, *Ève* (1987) témoigne aussi de cette perte : « Je n'ai plus de désirs, mon corps est trop faible »². Le personnage de Peter, ami malade d'Austin dans *The Married Man*, subit aussi cette « désactivation » de sa sexualité : « his sexual and romantic ambitions had burned out as if destroyed by fever » (250) ; « ses ambitions sexuelles et romantiques s'étaient consumées, comme anéanties par la fièvre » (trad. Rabinovitch, 308). Enfin, on retrouve cette même absence de désir dans l'incipit du *Protocole compassionnel* : « je ne baise plus, je n'ai plus aucune idée sexuelle, je ne me branle plus » (13).

Ainsi naît ce qui pourrait être un paradoxe : comment ces récits peuvent-ils raconter l'homosexualité si la sexualité y disparaît ? La chercheuse Monica B. Pearl offre une réponse dans son ouvrage *AIDS Literature and Gay Identity : the Literature of Loss*, s'appuyant sur une critique d'Alice Truax. En analysant le titre de *The Married Man*, elle explique que la relation dépeinte dans le texte a tout du mariage (hétérosexuel) :

[...] both of them, either of them, can be the married man given how their relationship develops: infused with love and annoyance and dread and sexlessness and boredom and familiarity and affection: just like a marriage. Which is of course one of its points: that Austin and Julien are married in almost any way you count or adumbrate marriage, except the official state-sanctioned way. [...] Without making a point of it, a declaration, the novel suggests how

1GUIBERT, Hervé, *Mon valet et moi*, op. cit., p.48-49.

2HOCQUENGHEM, Guy, *Ève: roman*, Paris : Michel, 1987, p.267.

similar gay and straight marriage is. Truax puts it this way: “Austin and Julien do take care of each other; they also quickly learn to take each other for granted. They bicker. They buy a dog. Worst of all, they stop having sex but never talk about why.”¹

[...] tous les deux, l’un comme l’autre, peuvent être l’homme marié au vu de la façon dont leur relation évolue : imprégnée d’amour et d’agacement, d’effroi, d’absence de sexe, d’ennui, de familiarité et d’affection : tout comme un mariage. Ce qui est bien sûr l’une des choses que le roman veut montrer : qu’Austin et Julien sont mariés dans tous les sens du terme et selon toutes les façons de concevoir le mariage, si ce n’est l’officialisation devant l’État. [...] Sans vouloir le démontrer, sans déclaration, le roman suggère à quel point les mariages gays et hétéros sont similaires. Truax le formule ainsi : « Austin et Julien prennent bien soin l’un de l’autre ; ils apprennent aussi rapidement à se prendre l’un l’autre pour acquis. Ils se disputent. Ils prennent un chien. Pire que tout, ils arrêtent de faire l’amour sans jamais se demander pourquoi. » (ma traduction)

La mise à l’écart de la sexualité permet alors d’explorer dans les récits de l’homosexualité masculine d’autres formes d’intimité et fait apparaître, comme nous l’avons déjà évoqué, de nouveaux modes de conjugalité (qui se rapprochent du modèle hétérosexuel normatif).

F) Le corps mourant

1. Le vieillissement accéléré

L’un des points communs les plus saillants dans nos récits est la description d’un vieillissement accéléré du corps malade du sida :

[...] un corps de vieillard avait pris possession de mon corps d’homme de trente-cinq ans, il était probable que dans la déperdition de mes forces j’avais largement dépassé mon père qui vient d’en avoir soixante-dix, j’ai quatre-vingt-quinze ans, comme ma grand-tante Suzanne qui est impotente (PC, 12)

On retrouve aussi ce vieillissement dans la description de la mort de Brice à la fin de *The Farewell Symphony* : « Brice was only thirty-three when he died, but a very, very old thirty-three – three times older : ninety-nine. » (410) ; « Brice n’avait que trente-trois ans quand il est mort, mais c’était un trente-trois ans très, très vieux – trois fois plus vieux : quatre-vingt-dix-neuf. » (trad. Cholodenko, 571). Guibert et Hocquenghem ont d’ailleurs comme point commun d’avoir tous les deux écrit des récits dans lesquels ils s’imaginent vieux (*Mon valet*

1PEARL, Monica B., *AIDS Literature and Gay Identity: the Literature of Loss*, New York : Routledge, 2013, p.133.

et moi pour Guibert ; *L'Amphithéâtre des morts* pour Hocquenghem). Enfin, le vieillissement prématuré apparaît aussi dans la description du corps de Julien dans *The Married Man* :

This rickety, shivering old man with the protuberant eyes, the thinning, dry hair, the huge rack of shoulders hanging out over a wisp of a torso was, after all, only thirty-two years old, under ordinary circumstances just a youngster coming into his own, not this shuffling ancient without hips and a twenty-seven-inch waist (252)

His black hair was thin and oily, pressed into a cap on his head ; many white hairs were scattered through the black. [...] His eyebrows had grown shaggy and his nose looked much bigger, as if old age, frustrated by his quick decline, had decided to rush ahead and hit him now. (265-266)

Ce vieillard frissonnant, bancal, aux yeux protubérants, aux cheveux secs, clairsemés, aux immenses épaules surplombant un torse étrié, n'avait que trente-deux ans et eût été, en des circonstances ordinaires, un jeune homme prometteur, et non ce vieillard sans hanches, au pas traînant, au tour de taille de soixante-huit centimètres (trad. Rabinovitch, 310)

Ses cheveux noirs étaient gras et clairsemés, comprimés par un bonnet, et avaient blanchi. [...] Ses sourcils étaient hirsutes et son nez semblait beaucoup plus grand, comme si la vieillesse, frustrée par ce déclin rapide, avait décidé d'accélérer sa cadence pour le frapper tout de suite. (trad. Rabinovitch, 325-326)

Ce vieillissement accéléré s'accompagne d'une perte progressive de ses capacités physiques pour le malade, à commencer par une diminution des forces, comme en témoigne encore le *Protocole compassionnel* :

plus assez de force dans les doigts pour ouvrir ou fermer ma porte à double tour, déboucher une bouteille de champagne, décapsuler un Coca-Cola, faire passer l'air par pression sous un couvercle pour cède [...] je ne prends plus de bains parce que je ne pourrais pas me relever de la baignoire (11-12)

Cet affaiblissement généralisé du corps place le malade dans une situation de dépendance, bien représentée dans ce récit du *Protocole compassionnel* dans lequel le narrateur chute à l'entrée d'un café et, « impuissant à [s]e relever » (15), doit attendre qu'un des serveurs vienne le remettre sur pied (même situation de dépendance décrite dans *Mon valet et moi* : « J'étais un homme sur le déclin. J'avais besoin d'un vrai garde du corps, quelqu'un qui me ramasse quand je tombe, m'habille [...] »¹). Cette fois-ci du point de vue de l'amant « sain », le narrateur se rappelle à la fin de *The Farewell Symphony* des derniers jours

1 GUIBERT, Hervé, *Mon valet et moi*, op. cit., p.12.

de son amant Brice et comment il devait « le soutenir chaque fois qu’il descendait de voiture » (trad. Cholodenko, 572 ; dans le texte original : « I had to hold him up whenever he left the car », 411). Il rapporte aussi le fait que celui-ci ait « perdu le contrôle de son corps » (trad. Cholodenko, 573 ; « he’d lost control of his body », 411). Ces « pertes de contrôle » arrivent à deux reprises au personnage de Julien dans *The Married Man*, et à chaque fois le personnage d’Austin prend soin de le nettoyer et le changer :

« I’ll clean you up. » Austin lifted him up, stood him beside the car, threw his dirty robes on the ground and helped him step into trousers. (280)

- Je vais te nettoyer. » Austin le souleva, le mit debout à côté de la voiture, jeta ses caftans souillés sur le sol et l’aida à enfiler un pantalon. (trad. Rabinovitch, 343)

Alors que la situation est traitée sur un ton grave ici, Guibert, qui dans *Mon valet et moi*, évacue la maladie pour s’imaginer vieil homme, ironise : « J’ai découvert le plaisir de l’incontinence.¹ »

2. Le corps disséqué : de la description anatomique au présage du cadavre

On note, chez Guibert, un intérêt particulier pour la description du corps et de ses différents états. L’ouverture de son premier roman, *La Mort propagande* (1977), dans lequel il imagine sa propre autopsie, est frappante en ce qu’elle est prémonitoire de la suite de son œuvre :

Mon corps, soit sous l’effet de la jouissance, soit sous l’effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu’il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son.²

Son œuvre pourrait être résumée en ces premiers mots : « Mon corps, soit sous l’effet de la jouissance, soit sous l’effet de la douleur » ; comme le souligne Anne Brun dans *De la maladie à la création* (2013), « l’écriture du corps constitue le “corps de l’œuvre” » :

[...] il est impossible d’évoquer la seconde partie seulement des écrits de l’auteur consacrés à la maladie sans penser à la façon dont Guibert a mis en scène, au début de ses publications, la jouissance des corps et son homosexualité. Cette évocation première de la jouissance du corps évolue avec le sida vers le spectacle de la dégénérescence de son corps devenu martyr.³

¹*Ibid.*, p.70.

²GUIBERT, Hervé, *La Mort propagande*, op. cit., p.171.

³BRUN, Anne, « Écrire le sida à partir de l’œuvre d’Hervé Guibert » In : DUMET, Nathalie, *De la maladie à la création*, Toulouse, Éditions Érès, « L’ailleurs du corps », 2013, p.30.

Elle ajoute, plus loin, que dans les livres du sida, « le corps devient le lieu de l'action »¹. En effet, la dissection du corps dans l'écriture crée dans le corps différents lieux d'actions qui sont les lieux d'action de la maladie, comme le montre ce passage de *L'Accompagnement* (1994) de René de Ceccatty :

Il y avait déjà plusieurs mois qu'on ne pouvait plus lutter sur tous les fronts et que l'on alternait habilement les derniers traitements : les poumons, les yeux, le cerveau et bien sûr le sang. Tels étaient les quatre fronts.²

Cet extrait mobilise par ailleurs la métaphore du sida comme conflit armé, métaphore topique selon Susan Sontag dans *Le Sida et ses métaphores* (1989). Un autre trait caractéristique du corps malade du sida est son impressionnante maigreur. Dans le *Protocole compassionnel*, Guibert décrit son « corps décharné » :

Il n'y avait pas de jour où je ne découvrais une nouvelle ligne inquiétante, une nouvelle absence de chair sur la charpente, cela avait commencé par une ligne transversale sur les joues, selon certains reflets qui l'accusaient, et maintenant l'os semblait sortir hors de la peau, à fleur de peau comme de petites îles plates sur la mer. (18)

Cette disparition de la chair met progressivement le squelette à nu, préfiguration du cadavre. On trouve aussi dans *The Married Man* une grande attention portée à la vision des os et à l'image du cadavre qu'elle suggère :

[...] though his face was not yet cadaverous his body would have looked blade-thin if he'd not dressed so carefully (224)

his face was nothing but teeth, cheekbones and glittering eyes (251)

A feeling of dread came over Austin as he sat in the dark and looked at this bony shadow on the bed, breathing in a labored way but scarcely moving. [...] His body was all feet, knees and shoulders, with dry boards for bones connecting them. The skin was hanging loosely and yellow. The knees were nodes that bulked far larger than the thighs or calves. (274)

[...] et, s'il n'avait pas [encore] un visage cadavérique, son corps aurait paru squelettique sans le soin qu'il apportait à son habillement (trad. Rabinovitch, 277)

on ne voyait de son visage que la mâchoire, les pommettes et les yeux brillants (*ibid.*, 309)

Un sentiment de terreur envahit Austin tandis qu'assis dans le noir il regardait cette ombre osseuse dans le lit qui respirait laborieusement, bougeait à peine. [...] Son corps n'était que

¹*Ibid.*, p.32.

²CECCATTY (de), René, *L'Accompagnement*, Paris : Gallimard, 1994, p.37.

pieds, genoux et épaules, reliés par les planches desséchées des os. La peau pendait, flasque et jaune. Les genoux formaient des nodosités beaucoup plus importantes que les cuisses ou les mollets. (*ibid.*, 335-36)

On peut aussi relever ce message au ton prophétique que le personnage de Laura laisse au narrateur dans *Les Nuits fauves* de Collard :

« [...] Tout ce que je peux te dire, c'est que la mort est sur ton visage, alors fais vite, fais très vite parce que moi j'ai très peur de ce que je fais, très très peur... et ne crois pas que ce soit du chantage, mais la mort est sur ton visage, je la vois... »¹

La comparaison avec les corps des détenus dans les camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale est aussi récurrente, on la retrouve chez Hocquenghem : « Un jour, je me suis vu, torse nu, devant la glace, en me relevant. On dirait une photo de camp de concentration. »² Et chez Guibert, qui a « parfois [...] l'impression qu'il va s'en sortir puisque des gens sont bien revenus d'Auschwitz » (*PC*, 19).

Enfin apparaît le cadavre, caché sous un drap dans *L'Ami* :

je revis derrière la vitre Muzil sous son drap blanc, les yeux clos, avec une étiquette à œillet au poignet ou à la jambe qui dépassait du drap (113)

Plus longuement décrit dans *The Married Man* :

Then he looked at Julien's face and saw his eyes were wide open and his mouth frozen in a sudden grimace. He was half-raised out of his bed, as if responding to a sudden cry or to violent pain. He was dead. (287)

Puis il fixa le visage de Julien : il avait les yeux grands ouverts, la bouche figée par une grimace soudaine. Il était à moitié relevé dans son lit, comme s'il avait réagi à un cri ou à une violente douleur. Il était mort. (trad. Rabinovitch, 352)

Puis le visage déformé par la maladie et figé du mort que capture AA Bronson³ place son regard dans le nôtre, alors que le corps repose dans des draps colorés, et aux motifs divers qui peuvent rappeler les œuvres colorées de Keith Haring ou Niki de Saint-Phalle, œuvres traversées par la lutte contre le sida (voir Figure 9 en annexe). Le choix pour l'impression d'un aussi grand format (2 mètres par 4 mètres) peut relever d'une volonté de représenter le

1COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, *op. cit.*, p.145.

2HOCQUENGHEM, Guy, *Ève*, *op. cit.*, p.266.

3AA Bronson fut le fondateur du collectif d'artistes General Idea. Après la mort des membres Felix Partz et Jorge Zontal, l'œuvre de Bronson est marquée par cette perte et reflète un travail sur le deuil. « AA Bronson », *Wikipédia*. [Consulté le 29.04.2025]. En ligne : https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=AA_Bronson&oldid=1287091288.

corps dans des proportions réalistes, et d'une certaine manière de réhumaniser le cadavre et de confronter le spectateur à une image du sida la plus réaliste et concrète possible. Le choix d'un grand format donne aussi de l'importance à l'œuvre dans le sens où elle élève son sujet, les grands formats étant réservés traditionnellement aux peintures d'histoire.

III/ Faire face au sida : itinéraire de la maladie

Notre objectif dans cette dernière partie sera de montrer en quoi les récits de notre corpus représentent la lutte contre la maladie (et dans une certaine mesure, l'épidémie) du sida et dessinent un « itinéraire » de la maladie retraçant sa progression : selon un ordre chronologique (par exemple chez Guibert *L'ami* décrit son apparition et son œuvre progresse en même temps que sa maladie jusqu'à arriver à *Cytomégalovirus*, journal de l'une de ses dernières hospitalisations) ou non (chez Edmund White, la maladie peut se raconter dans le désordre, à la troisième personne ou sur le mode de la fiction). Nous verrons aussi comment ces récits prennent la forme d'un face-à-face entre l'homme et la maladie, deux récits précurseurs du sida faisant dans le titre écho à cette idée : *Corps à corps* (1987) d'Alain Emmanuel Dreuilhe, *Facing It* (1984) de Paul Reed.

A) La peur de la contamination

Dans le parcours que l'on peut associer à la maladie, la peur précédant la contamination (qui apparaît comme inévitable) est la première étape. Néanmoins, elle est dans les récits parfois précédée d'un temps de déni, d'une impossibilité à accepter la réalité de l'épidémie et sa gravité. Ce temps du déni est très bien représenté dans la série britannique *It's A Sin* (2021), dont l'épisode 2 contient une scène dans laquelle le personnage principal affirme que le sida est une « arnaque des labos » inventée pour « nous [les gays] faire peur et nous dégoûter du sexe » (sous-titres France 2). On trouve quelque chose de similaire chez Edmund White, dans *The Farewell Symphony* : « As for the new disease, I thought that it would never attain epidemic proportions. [...] My own conviction was that it wouldn't touch me or the people I loved. » (366) ; « Quant à la nouvelle maladie, je pensais qu'elle n'atteindrait jamais des proportions épidémiques. [...] Ma conviction propre était qu'elle ne me toucherait jamais ni les personnes que j'aimais. » (ma traduction). Le temps du déni chez Edmund White semble tout de même coexister avec la peur de la contamination, le narrateur racontant à la page précédente, alors qu'on lui propose d'aider à monter une organisation pour lutter contre le « cancer gay », avoir eu peur qu'« y penser trop mènerait à sa propre infection » (ma traduction, dans le texte original : « thinking too much about it might lead to my becoming infected », 365). Chez Guibert, il se retrouve dans cette réplique de Muzil et son éclat de rire dans *L'Ami* : « Un cancer qui toucherait exclusivement les homosexuels, non, ce serait trop beau pour être vrai, c'est à mourir de rire ! » (*Ami*, 21) Avant cela, les premières mentions du

sida chez Guibert sont associées à la fois à la peur et à la conviction d'être contaminé, qui apparaissent plusieurs fois dans *L'Incognito* : « j'étais persuadé d'avoir le sida »¹, « j'ai peur du sida »², « il me coupe les cheveux à minuscules coups de ciseaux, on n'utilise plus ni rasoir ni tondeuse à cause du sida »³. La peur est aussi celle du jugement et des conséquences de la contamination si elle se savait :

J'ai pensé : s'ils prouvent que ma salive est infectée, je suis cuit, ils me chasseront de l'Académie, et Palaiseau portera plainte pour se faire de la publicité.⁴

L'image du malade « chassé » montre bien la contamination par le VIH comme porteuse d'infamie, c'est presque autant d'être malade que d'être su malade qui est craint.

B) Le moment du test

Le test du VIH apparaît comme un moment décisif, c'est presque un passage obligatoire pour le « héros » qu'est le séropositif. Il est mis en valeur chez Guibert en étant isolé dans un chapitre de *l'Ami* lui étant consacré, le chapitre 49 : « Nous avons décidé avec Jules de faire enfin ce fameux test de séropositivité » (151). L'événement gagne d'autant plus en importance que le narrateur précise qu'il l'a maintes fois repoussé : « j'avais accumulé ces dernières années tant d'ordonnances prescrites par le docteur Nacier sans jamais me résoudre à m'y soumettre » (151-52). Le récit en est très précis, avec une description du lieu (« non loin de la statue de Jeanne d'Arc qui s'élève sur le boulevard Saint-Marcel, à l'angle d'une petite rue, la rue du Jura [...] », 153) la date (« samedi matin de janvier [1988] », *ibid.*), et la file d'attente composée d'« une grande quantité d'Africains et d'Africaines, dans une population très mélangée, de tous les âges, de prostituées, d'homosexuels, et de gens atypiques » (*ibid.*). Le moment est encore mis en valeur par sa position dans le livre puisqu'il intervient au chapitre 49 sur 100, soit pratiquement au centre, à 151 pages sur les 284 que comptent le livre. On peut retenir de ce chapitre la vision prémonitrice de ce jeune garçon que les deux personnages voient ressortir « totalement désespéré [...], les jambes coupées par la nouvelle inscrite sur son visage » (153-54), « vision terrifiante qui [les] projet[te] une semaine en avant [...] comme s'[ils] le viv[aient] au même moment » (154). Cette vision agit alors comme un miroir, qui universalise l'expérience de la séropositivité puisqu'elle se répète à l'identique, comme la maladie de Muzil agissait en miroir de celle de Guibert.

1GUIBERT, Hervé, *L'Incognito*, *op. cit.*, p.11.

2*Ibid.*, p.54.

3*Ibid.*, p.114.

4*Ibid.*, p.129.

C) Le statut sérologique et ses implications

Le statut sérologique a différentes implications dans les récits à partir du moment où le personnage en a connaissance : nous avons voulu observer les différentes réactions et regards portés sur le personnage ainsi que ses propres réactions et choix vis-à-vis de sa séropositivité et à qui il choisissait de la révéler.

Emmanuel Langlois dans *L'Épreuve du sida : pour une sociologie du sujet fragile* qualifie « le partage de la séropositivité » de « double aveu autour de la maladie et de la sexualité »¹ avant de poursuivre : « Pour le malade, chaque pôle est source de crainte et peut entraîner un rejet à lui seul. »² On voit ce rejet illustré dans ce récit rapporté dans *L'Incognito* :

Patrick aussi est malade, mais il a la foi. On lui a fait endurer tellement de traitements que son corps, transparent, ne peut plus rien supporter. Il est au-delà de l'AZT, fragile comme un flamant rose soufflé dans le verre. Épuisé, à bout, il est allé avouer sa maladie à ses parents. Son père, un catholique de province, l'a chassé de la maison en le traitant de petit con.³

L'impossibilité de l'aveu est au centre de la pièce de Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, dans laquelle le personnage rend visite à sa famille avec l'intention de leur avouer sa séropositivité avant de mourir sans y parvenir. On remarque que, dans plusieurs récits, la famille, et en particulier les parents, font l'objet d'un traitement particulier, notamment Guibert qui exprime dans *L'ami* sa volonté de mourir « à l'abri du regard de [s]es parents » (161) et s'adresse à eux dans *Le Protocole compassionnel* en ces termes :

Non, mes chers parents, vous ne récupérerez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric. Je ne viendrai pas mourir dans vos bras comme vous l'espérez en disant : « Papa – Maman – je vous aime. » Je vous aime certainement, mais vous m'énervez. Je veux crever tranquille, sans votre hystérie et sans la mienne, celle que vous déclenchez en moi. Vous apprendrez ma mort dans un journal. (63)

A l'inverse, on trouve chez Cyril Collard un récit du malade retournant voir ses parents mais ces derniers refusent de croire à l'éventualité de sa mort, la réponse du père étant : « Et alors ?... Il ne lui arrivera rien. »⁴

1LANGLOIS, Emmanuel, *L'Épreuve du sida: pour une sociologie du sujet fragile*, Presses universitaires de Rennes, 2006, p.195.

2Ibid.

3GUIBERT, Hervé, *L'Incognito, op. cit.*, p.223.

4COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves, op. cit.*, p.116.

La contamination est comme nous l'écrivions porteuse d'infamie, « l'événement contamination » défini par « le sentiment de culpabilité et de faute »¹. Guy Hocquenghem dans *L'Amphithéâtre des morts* exprime l'idée que la maladie serait une conséquence directe de la vie menée par le passé :

(Ou alors la maladie n'était-elle qu'une forme suicidaire de revanche prise par la folie pure, utopique, de mes jeunes années, tapie en moi comme un virus, au fond de mes cellules ?)²

Et plus loin :

(Car j'ai toujours cru au caractère blâmable de mes amours, bien que n'ayant jamais pour autant arrêté les pratiques.)³

([...] Encore que la découverte de la drogue ne fut pas sans rapport avec la vie sardanapalesque que je commençai à mener sur le plan sexuel, et qui, à son tour, entraîna ma maladie et mon malheur.)⁴

A noter que toutes ces interventions du narrateur ont lieu entre parenthèses, peut-être symbole de l'inavouable, l'effet d'aparté donne en tout cas l'idée d'une introspection, comme si le narrateur se parlait à lui-même dans ces lignes. Les récits du sida ne sont cependant pas les premiers à imaginer un lien de cause à effet (non avéré) entre leur mode de vie et leur maladie : le roman du suisse Fritz Zorn, *Mars* (1976) exprime la réflexion de l'auteur sur son cancer, qu'il associe à sa jeunesse frustrée, à son origine bourgeoise, etc. Il développe la théorie selon laquelle l'apparition de la maladie suivrait des facteurs psychologiques, ainsi on lit à la fin du roman :

ma maladie et mon cancer – voilà deux ans, c'est encore de ce nom qu'on affublait mon mal -, je les ai *voulus* ; j'ai souhaité d'être « précipité dans les fosses d'obscurité de l'enfer », pour pouvoir être enfin *ailleurs* que dans l'univers dépressif où j'aurai croupi pendant les trente premières années de ma vie.⁵

On retrouve cette idée chez Guibert dans le discours rapporté d'un « ancien ami psychiatre » :

« N'allez pas me faire croire que vous n'avez pas espéré la mort à un moment ou à un autre parmi ceux qui ont précédé votre maladie ! Les facteurs psychiques sont déterminants dans le déclenchement du sida. Vous avez voulu la mort, eh bien la voici. » (*Ami*, 141)

1LANGLOIS, Emmanuel, *L'Épreuve du sida*, op. cit., p.195.

2HOCQUENGHEM, Guy, *L'Amphithéâtre des morts*, op. cit., p.16.

3Ibid., p.80.

4Ibid., p.105-106.

5ZORN, Fritz, *Mars : récit* [1976], Paris : Gallimard, 2023, p.317.

Le discours, introduit comme « un bon truc [...] pour parler aux malades du sida » (*ibid.*), est présenté malgré son apparente cruauté comme positif : Guibert émet la théorie (peut-être en réponse à Zorn) que le fait de s'incomber la responsabilité de sa propre maladie a quelque chose de réconfortant pour le malade, en trouvant dans les « facteurs psychiques » une raison d'être, un sens à la maladie.

D) Les représentants ou « figures » du sida

Se dire malade, en plus, c'est accréditer la maladie, lui donner une réalité, accomplir l'acte politique de l'inscrire dans les relations – ce que Muzil/Michel Foucault n'a pas voulu faire. Cette inscription, peut aussi mener à une tentative de renverser les rapports de pouvoir établis. Dans ce sens prendre la parole peut devenir un acte politique énorme, surtout si cette parole se vend à des milliers d'exemplaires.¹

L'artiste, et en particulier l'écrivain, en prenant la parole sur sa séropositivité, lui « donne une réalité » permettant d'aider à lever le tabou et briser le silence autour du sida au début de l'épidémie. La prise de parole de Guibert dans ses livres à laquelle Fabio Libasci fait référence s'oppose au silence de Michel Foucault, dont la séropositivité est révélée après sa mort par Guibert notamment. L'existence de personnalités publiques dont la séropositivité est connue (de leur fait ou non) rend possible l'identification des malades à un modèle, crée des représentants pour la maladie. L'entretien donné par Jean-Paul Aron au *Nouvel Obs* et publié le 30 octobre 1987, « Mon sida », est présenté comme la première prise de parole d'une personnalité publique sur sa séropositivité en France. Cet article, très intéressant dans sa globalité, constitue déjà un premier récit de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida, et nous retenons à ce titre ce passage qui associe au sida une nouvelle prise de parole concernant l'homosexualité : « Je n'aurais pour rien au monde parlé publiquement comme je le fais aujourd'hui de mon homosexualité. Il a fallu la maladie pour susciter la spontanéité très récente de mon discours. »²

Dans le récit de Guibert, c'est Robert Mapplethorpe, à travers l'annonce de sa mort et la photo l'accompagnant publiée dans *Libération* dont le narrateur se souvient, qui agit comme modèle, modèle d'abord rejeté par le narrateur qui se dit « scandalisé » du choix de la

1LIBASCI, Fabio, « La narration de la maladie entre construction esthétique et déconstruction du discours médical » In : BADIN, Alessandro et al. (éd.), *Littérature et sida, alors et encore, op. cit.*, p.58.

2ARON, Jean-Paul, « Mon sida », propos recueillis par Elisabeth Schemla, *Le Nouvel Obs*, 30 octobre 1987. [Consulté le 20/05/2025]. En ligne (via Europresse) : <https://nouveau-europresse-com.gorgone.univ-toulouse.fr/Search/ResultMobile/0>.

photographie, avant que son amant Jules ne donne son avis et juge la photo « absolument splendide » (*PC*, 135).

Edmund White quant à lui se rappelle d'un article de *Libération* démentant que Michel Foucault soit mort du sida :

Two months later Foucault was dead. An article on the front page of *Libération* denied he'd died of AIDS, as though it would be a calumny against France's leading philosopher to suggest he'd succumb to such an ignominious disease. (*FS*, 383)

Deux mois plus tard Foucault était mort. Un article en première page de *Libération* niait qu'il fût mort du sida, comme si c'eût été calomnier le plus grand philosophe français que de laisser entendre qu'il avait succombé à une maladie ignominieuse. (trad. Cholodenko, 532)

Il cite Guibert quelques pages plus loin :

Other writers I knew who'd been diagnosed flung themselves into feverish activity, determined to write in the two or three years that remained to them all the books they would have written had they been allowed to live to eighty (« Even if I have to write them badly », said the dying Hervé Guibert). (*FS*, 385-86)

D'autres écrivains que je connaissais, qui avaient été diagnostiqués, s'étaient jetés dans une activité frénétique, résolus à écrire dans les deux ou trois ans qu'il leur restait tous les livres qu'ils eussent écrits s'ils avaient pu vivre jusqu'à quatre-vingts ans (« Même si je dois les écrire mal » avait dit Hervé Guibert mourant). (ma traduction)

Ici, Guibert sert d'exemple, c'est lui qui représente tous les écrivains qu'Edmund White a connus qui se sont précipités à écrire leurs livres après leur diagnostic. De la même manière, le secret de la séropositivité de Foucault devient le symbole du tabou de la maladie (qui n'a pas touché que lui).

On pourrait dire que Guibert cherche d'une certaine manière à se faire représentant du sida en donnant pour thème central à au moins trois de ses livres (*L'Ami*, *Le Protocole compassionnel*, *Cytomégalo virus*) sa maladie. Si comme l'écrit Alessandro Badin dans *Littérature et sida*, « les écritures du sida prennent part à l'histoire collective de l'épidémie »¹, l'écrivain qui met en scène son sida décide alors de s'inscrire dans cette histoire en tant que protagoniste. Cette mise en avant de l'individu a pu déranger dans un contexte militant :

1BADIN, Alessandro, « Mourir en enfant au temps du sida » In : BADIN, Alessandro et al. (éd.), *Littérature et sida, alors et encore*, op. cit., p.79.

Act Up a longtemps reproché aux auteurs du sida (Hervé Guibert et Cyril Collard à une époque, Erik Rémès plus récemment) une vision individualiste du virus qui « place au centre les effets (positivement) transformateurs de la maladie, au détriment de la lecture politique que l'association défend et des effets dramatiques sur lesquels elle insiste. »^{1 2}

Pour Act Up, le risque de l'entrée en littérature du sida est la valorisation (ou au moins la dédramatisation) de la maladie contre laquelle l'association lutte. Cette critique révèle une pluralité de discours autour de l'homosexualité masculine et du sida, à l'image du débat ayant opposé Erik Rémès et Didier Lestrade (co-fondateur d'Act Up) sur le plateau de Thierry Ardisson en 2004³.

Enfin, il faut citer la pièce de Christophe Honoré, *Les Idoles* (2018), qui a été à nouveau représentée début 2025, dans laquelle Hervé Guibert figure en tant que personnage aux côtés de Cyril Collard, Bernard-Marie Koltès, Serge Daney, Jacques Demy et Jean-Luc Lagarce. Il s'agit de faire revivre ces personnalités mortes du sida, les remettre en lumière. Cette pièce affirme bien le statut de « figures » du sida de ces auteurs, et le rôle d'« idole » qu'ils peuvent jouer pour un artiste aujourd'hui, qui plus est un artiste comme Christophe Honoré, dont l'un des thèmes de prédilection est l'homosexualité masculine (il a notamment réalisé *Plaire, aimer et courir vite*, 2018).

E) Le malade-patient : séjours hospitaliers, examens, traitements

Une étape obligatoire de l'avancée de la maladie, et de son récit, est l'hospitalisation, souvent répétée. Les soins médicaux en général sont progressivement décrits comme habituels, avec une connaissance croissante du malade sur ses soins, de plus en plus précise et critique. Nous appelons « malade-patient » le personnage malade vu dans son rapport au monde médical.

1. Le registre pathétique ou son absence

Il serait faux de dire que le registre pathétique est complètement absent des récits de notre corpus. Néanmoins, ils se caractérisent souvent par une certaine légèreté de ton, voire

1BROQUA, Christophe, *Agir pour ne pas mourir ! Act up, les homosexuels et le sida*, Paris : Presses de Science Po, 2006, p.112 ; cité par TOTH, Lucille.

2TOTH, Lucille, « La littérature post-sida : entre nostalgie et actualité de la maladie » In : BADIN, Alessandro et al. (éd.), *Littérature et sida, alors et encore*, op. cit., p.128.

3INA, « Débat entre Erik Rémès et Didier Lestrade à propos du sida », archive du 1^{er} mai 2004. [Consulté le 21/05/2025]. En ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i09034592/debat-entre-erik-remes-et-didier-lestrade-a-propos-du-sida>.

l'utilisation de l'humour noir pour aborder la maladie, en particulier chez Guibert, chez qui on lit par exemple dans *L'Incognito* :

J'ai jeté une écharpe angora jaune contre laquelle je me frottais, elle puait, il y avait là-dedans une telle concentration de sida que j'aurais dû en faire don à l'institut Pasteur.¹

Roman dans lequel il écrit d'ailleurs : « C'est parce que je suis désespéré que je m'essaye à des récits cocasses, je suis l'anti-Tchekhov. »²

En effet, on dirait que Guibert s'efforce de rendre « cocasses » des épisodes qui pourraient être pathétiques. On pense notamment à celui du « commando des égorgeurs de cochons » (*PC*, 69) : alors qu'il est décrit comme « atrocement douloureux » (*ibid.*, 66), le surnom donné au personnel médical qui réalise l'examen fait sourire. De la même façon, la doctoresse qui pratique sur le narrateur un lavage alvéolaire « insupportable » (*ibid.*, 92) est qualifiée de « crapaud ». Le recours au *pathos* est plus évident chez Edmund White, dont *The Farewell Symphony* s'ouvre avec le narrateur posant des fleurs sur la tombe de son amant, et dont le titre est déjà évocateur (en français, *La Symphonie des adieux*). Mais les passages relevant du registre pathétique sont toutefois dans ce livre assez succincts, regroupés au début et à la fin, Edmund White cultivant au cœur du livre un goût de l'anecdote, du « *gossip* », donc un ton assez léger.

On remarque aussi que le pathétique est plus assumé chez Guibert dans les passages concernant Muzil que dans ceux concernant sa propre maladie, par exemple, on peut citer en comparaison des passages cités précédemment le chapitre de *L'Ami* dans lequel on refuse au narrateur l'accès à la chambre d'hôpital de Muzil :

Il me refusa la permission de revoir Muzil vivant, il invoqua la loi du sang qui privilégiait les membres de la famille par rapport aux amis, ce n'était pas du tout qu'il remît en cause que j'étais un de ses proches, j'avais envie de lui cracher à la gueule. (111)

Ici, aucun élément d'humour ne vient alléger la situation qui est présentée dans toute son injustice (« revoir Muzil vivant » nous fait bien comprendre qu'il s'agit pour le narrateur de la dernière occasion qu'il a de voir son ami avant sa mort, occasion dont il est privé) et avec toute la colère qu'elle suscite chez le narrateur et dont l'expression clôt le chapitre.

1GUIBERT, Hervé, *L'Incognito*, op. cit., p.76.
2*Ibid.*, p.222.

2. Une description de la condition du malade : vocabulaire scientifique, relevés précis d'examens, description des états et symptômes

Dans son ouvrage *De l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Stéphane Grisi affirme que le texte littéraire peut être un « intermédiaire » pour accéder à la maladie, s'appuyant notamment sur l'ouvrage de François Laplantine, *Anthropologie de la maladie*, qui défend l'idée que les écrits littéraires sont une véritable source de connaissance scientifique¹. A propos du *Protocole compassionnel*, Bruno Blanckeman écrit que les scènes de fibroscopie ou de lavage alvéolaire « se présentent à la fois comme un document sur certaines méthodes d'investigation médicale, dans un pays occidental de la fin du vingtième siècle, et comme un monument dédié à la douleur du corps »². Pour être reçu comme ayant une valeur scientifique, le texte littéraire n'a pas seulement les qualités d'un témoignage sur la maladie vécue, mais celles d'un documentaire sur la maladie en tant que telle :

Le document tourne au documentaire en inférant du cas personnel à l'explication générale, de l'état de soi au contexte historique de la pandémie nouvelle : structures hospitalières, errances thérapeutiques, enjeux commerciaux, réactions des malades et des bien-portants. La maladie s'insère en effet dans un premier cadre, scientifique : les chapitres 59, 60, 69, 70 d'*A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* font ainsi le point sur les travaux des chercheurs. Le narrateur cite dates, circonstances, noms de savants, rapports de faits divers associés à l'historique du mal et diagnostique ainsi l'état de sa relation avec la science en 1989 : connaissance théorique de quelques mécanismes, empirisme des traitements, dérapages en tout genre (p.206).³

En effet, le documentaire semble agir comme un genre modèle, auquel il se réfère notamment dans *l'Ami*, avant de réaliser son propre documentaire, *La Pudeur ou l'Impudeur* :

Le souci n'est plus tant de conserver un regard humain que d'acquérir un regard trop humain, comme celui des prisonniers de *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps de concentration. (14)

Le récit du sida se caractérise par la connaissance experte par le malade de sa propre maladie, comme l'écrit Guibert dans *Le Protocole compassionnel* :

Mon père voulait que je fasse médecine. J'ai l'impression, à travers cette maladie, d'apprendre la médecine et de l'exercer à la fois. (94)

1GRISI, Stéphane, *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Paris : Desclée de Brouwer, « Intelligence du corps », 1996, p.28.

2BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables*, op. cit., p.134.

3Ibid., p.130.

Mais là aussi, la connaissance répond à un idéal de création littéraire, le narrateur précisant :

Dans la littérature, ce sont les récits médicaux, ceux où la maladie entre en jeu, que j'aime par-dessus tout : les nouvelles de Tchekhov où il est question de son art de médecin et de ses relations avec certains de ses patients, qui lui permettent de raconter de curieuses destinées ; les *Récits d'un jeune médecin* de Boulgakov... (*ibid.*)

Chez Guibert, rendre compte de sa maladie passe souvent par la forme du journal, soit au sein des livres déjà cités, soit publié tel quel comme l'est *Cytomégalovirus* (1992) à titre posthume.

Dans l'ouvrage dirigé par Edmund White, *Loss Within Loss : Artists in the Age of AIDS* (2001), Ramsey McPhilips, dans l'article qu'il consacre à Mark Morrisroe, rapporte l'inspiration que peut être la maladie et l'expérience de l'hospitalisation pour l'artiste à travers une anecdote :

Once the doctor showed Mark his X rays revealing that he had pneumonia. Mark's response was, « THAT'S A MASTERPIECE ! » He took it, added some of his concocted color photo chemicals, and made the X rays into beautiful images. Mark made art every hour of every day his entire life. Even on his deathbed.¹

Une fois le médecin montra à Mark ses rayons X révélant sa pneumonie. Sa réponse a été « C'EST UN CHEF-D'ŒUVRE ! » Il les a pris, a ajouté un produit chimique de sa création pour colorer les photos, et transformé les rayons X en images magnifiques. Mark a fait de l'art à chaque heure de la journée, toute sa vie. Jusque sur son lit de mort. (ma traduction)

Le malade a une connaissance parfaite de ses traitements qu'il transmet à travers son récit (on apprend en lisant Guibert, ce qu'est l'AZT, le DDI...), connaissance que relève René de Ceccatty dans *L'Accompagnement* :

Il n'avait plus que des perfusions d'antibiotiques et prenait le reste de ses médicaments par voix buccale. Quels médicaments ? Il en savait très précisément le nom, la fonction, les dosages. Pour moi, ce n'était rien de plus que des noms qui cachaient vaguement son délabrement généralisé.²

1MCPHILLIPS, Ramsey, « Who Turned Out the Limelight ? The Tragi-Comedy of Mark Morrisroe » In : WHITE, Edmund, *Loss within loss: artists in the age of AIDS*, Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2001, p.109.

2CECCATTY (de), René, *L'Accompagnement*, *op. cit.*, p.95-96.

Le narrateur compare ici son manque de connaissance à la connaissance experte de son ami malade. De la même manière, on trouve dans *The Married Man* d'Edmund White un compte-rendu de tous les médicaments que prend le personnage malade de Julien, compte-rendu présenté du point de vue d'Austin, « l'accompagnant » bien-portant, et qui paraît dépassé par les instructions des médecins :

Despite his apparent recovery, Julien's stats were sinking – had, in fact, sunk. His medical appointments now devoured his days and when Austin peeked into Julien's calendar, just the abbreviated notes he carried around with him, Austin read about appointments with the « *pneumologue* » (the lung doctor ?), the « *ophthalmologue* » (he was taking three different drops for his eyes). In addition, he was taking one Bactrim a day (a sort of super-strong antibiotic, wasn't it?), Immodium to control the diarrhea (two in the morning and two at night), two Rifabutine a day, one Malocide every day except Saturday and Sunday, half a sachet of Actapulgit three times a day (but not with the other medicines), two Kaleorid morning, noon and night, five Zovirax pills four times a day (against herpes, Austin remembered), a Zovirax cream for the face, a child's dose of Humagel in sachet form three times a day, one Vivamyne every morning, one Osofolate per week, one Buscopan three times a day maximum... Austin reeled at the thought of keeping it all straight : once a week ; not on weekends ; thrice daily maximum ; not to be taken with the other pills... There were notations about a Neomycine-Bacitracine pomade, about two Ciflox a day for one month only, about two Doliprane a day (a kind of aspirin, Austin thought), about Lexomil and Triflucan. [...] He had suppositories to insert, creams to spread, artificial tears to drop into his eyes, Retin-A to rub into the red skin stretched over his cheekbones. If the Immodium didn't stop the diarrhea he could swallow up to ten drops every four hours of deodorized tincture of opium. The last resort was a skin patch of slowly secreting morphine analogue. (246-47)

Malgré son apparente guérison, les marqueurs de Julien étaient en train de chuter – avaient chuté – avaient chuté, en fait. À présent, ses rendez-vous médicaux absorbaient ses journées, et quand Austin jetait un coup d'œil à son agenda, aux notes abrégées qu'il gardait sur lui, il apprenait qu'il devait voir le pneumologue* (le spécialiste des poumons?), l'ophtalmologue (il mettait trois sortes de gouttes dans ses yeux). En outre, il prenait un Bactrim par jour (un genre d'antibiotique très puissant, sans doute), de l'Immodium pour contrôler la diarrhée (deux le matin et deux le soir), deux Rifabutine par jour, un Malocide chaque jour, sauf le samedi et le dimanche, un demi-sachet d'Actapulgit trois fois par jour (à ne pas prendre en même temps que les autres médicaments), deux Kaleorid matin, midi et soir, cinq comprimés de Zovirax quatre fois par jour (contre l'herpès, se souvenait Austin), une crème Zovirax pour le visage, une dose pour enfants d'Humagel en sachet trois fois par jour, un Vivamyne tous les matins, un

Osfolate par semaine, un Buscopan trois fois par jour au maximum... Austin avait le vertige à l'idée du danger de commettre la moindre erreur : une fois par semaine ; sauf le week-end ; trois fois par jour au maximum ; à ne pas prendre en même temps que les autres médicaments... Il y avait des indications concernant une pommade du nom de Néomycine-Bacitracine, deux Ciflox par jour pendant seulement un mois, deux Doliprane par jour [(une sorte d'aspirine, pensa Austin)], du Lexomil et du Triflucan. [...] Il avait des suppositoires à mettre, des crèmes à appliquer, des larmes artificielles pour les yeux, du Retin-A à poser sur les plaques rouges de ses pommettes. Si l'Immodium n'interrompait pas la diarrhée, il pouvait avaler toutes les quatre heures jusqu'à dix gouttes d'une teinture d'opium désodorisée. Le dernier recours était un patch diffusant lentement un substitut de morphine. (trad. Rabinovitch, 303-04)

On peut relever les noms de spécialistes données en français dans le texte, « pneumologue » et « ophtalmologue », que le personnage d'Austin n'est pas sûr de comprendre (il vient des États-Unis et vit à Paris) ; la barrière de la langue entre le français et l'anglais semble se reproduire avec une « langue » des médecins qu'il faut aussi déchiffrer. Les noms de médicaments nous restent étrangers s'ils ne sont pas accompagnés de leur fonction. Le fait qu'ils restent pour la plupart sans explication et leur accumulation donne une sensation de vertige qui nous permet de s'identifier au personnage d'Austin, dépassé par cette quantité d'informations.

La description de la condition du malade et du milieu médical est aussi l'occasion pour les écrivains d'apporter un regard critique sur ce dernier. Guy Hocquenghem revient également sur les techniques d'« investigation médicale » et ce qu'elles peuvent avoir de déshumanisant :

C'est une folie scopique : endoscopie, colonoscopie, rectoscopie, je te passe les détails. On se sent transformé en chose, en mannequin, en jouet qu'on éventre et dont les ressorts sautent à la figure de l'explorateur, à subir de telles investigations. L'idéal, pour eux, serait de retourner le corps comme un gant, de rendre entièrement visible le plus intime de chacun, de l'étaler et de le palper tout à loisir. Idéal terrifiant d'inquisiteur.¹

René de Ceccatty souligne plutôt les erreurs des soignants, non sans ironie :

Il avait les côtes brisées. Sa respiration était devenue si difficile à cause de la progression du mal dans ses poumons qu'on lui avait conseillé des manipulations de kinésithérapeute. Il s'y était soumis. Le kinésithérapeute avait été trop violent et, en appuyant sur sa poitrine pour l'aider à expirer, lui avait cassé les os.²

1HOCQUENGHEM, Guy, *Ève, op. cit.*, p.275.

2CECCATTY (de) René, *L'Accompagnement, op. cit.*, p.37.

Pour ne pas être réveillée au milieu de la nuit où elle aurait dû recharger les bouteilles, l'infirmière de garde avait réduit le débit, ce qui lui donnait, à elle, un répit jusqu'à l'aube. Il fit un esclandre. Ce n'était pas le dernier.¹

Là où Hocquenghem valorise le personnel médical et dénonce plutôt un manque de moyens et une inaction politique :

Le service était notoirement trop petit pour le nombre de malades : cent quatorze, à ce jour, et le chiffre des nouveaux arrivants (une bonne douzaine par mois) doublait tous les six mois. On avait beau hospitaliser le moins possible, le seuil de rupture était proche. Paolini le savait, l'Assistance publique le savait, le ministère de la Santé le savait, l'Académie de médecine le savait, tout le monde le savait et personne ne bougeait.²

Les infirmières, les aides soignantes, sont en permanence débordées, malgré leur courage, leurs bras nus et leur volonté de fer. On doit tout leur répéter dix fois ; à peine la porte refermée, elles oublient pour courir vers une autre urgence. Elles sont sans cesse pressées ; Le claquement de leurs compensées imprime un rythme haletant à l'étage ; mais elles ont beau courir, elles n'iront jamais assez vite.³

Enfin, le livre apparaît comme un outil pour mieux faire comprendre la maladie. Guibert souligne la réussite de son livre (*L'Ami*) en ce sens dans *Le Protocole compassionnel*, alors qu'il est en Italie : « Ici mon livre n'est pas encore sorti, il a un peu changé ça, ce regard sur les malades du sida » (141).

F) La personnification du VIH, virus « intelligent »

Nous aimerions maintenant mettre en avant la personnification du VIH, qui apparaît souvent comme sujet ou acteur (dans le sens d'agissant) dans les textes de notre corpus. On peut relever à titre d'exemple cet extrait de *The Married Man*, décrivant le virus responsable du sida comme une forme d'intelligence :

It was easy to forget that there actually was a virus that existed, grew, outwitted its enemies, invested its host, had designs on new hosts, ate nerves and polluted blood. Usually the virus controlled its empire only through intermediaries, through *ukases* relayed along synapses or by orchestrating the slow collapse of immunities as it inched past the inner sanctum if the blood barrier so that it could reorder – simplify in some monstrous, radical way – the chemistry of the

¹*Ibid.*, p.96-97.

²HOCQUENGHEM, Guy, *Ève*, *op. cit.*, p.230.

³*Ibid.*, p.269.

brain. But if the effects of the virus could be felt everywhere, in the dimming of an eye, the whittling down of all the fingers so they couldn't fill out their old rings, which just slid off, or in temporary gusts of deafness that reminded the invalid of the long, reverberant silence to come, the virus itself was seldom referred to and even less often did it make a « personal » appearance. It was the silent partner, the unnamed investor, the power behind the throne. (210-11)

Il était facile d'oublier qu'il y existait réellement un virus qui se développait, semait ses ennemis, investissait son hôte, jetait son dévolu sur d'autres personnes, dévorait les nerfs et polluait le sang. D'ordinaire le virus ne contrôlait son empire que grâce à des intermédiaires, par des *oukases* transmis par des synapses, ou en orchestrant le lent effondrement des immunités tout en pénétrant dans le sanctuaire interne de la barrière sanguine afin de réorganiser – de simplifier d'une façon monstrueuse et radicale – la chimie du cerveau. Mais si les effets du virus se manifestaient ailleurs, diminuant la vision d'un œil, provoquant l'amaigrissement de tous les doigts, sur lesquels flottaient les bagues, devenues trop larges, ou des accès de surdité temporaires qui évoquaient à l'invalidé le long silence à venir, on y faisait rarement référence, et il n'apparaissait « personnellement » presque jamais. C'était le partenaire silencieux, l'investisseur anonyme, le pouvoir derrière le trône. (trad. Rabinovitch, 260-61)

Cette description donne au virus les qualités d'un être vivant, qui se nourrit (« *ate* ») et grandit (« *grew* »). Mais elle lui prête aussi une conscience en le plaçant comme sujet devant des verbes d'action qui suggèrent une intelligence et qui filent la métaphore de l'invasion armée : le virus sème ses ennemis (« *outwitted its enemies* »), contrôle son empire (« *controlled its empire* »), orchestre l'effondrement des bases immunitaires (« *orchestrating the slow collapse of immunities* »). On note aussi l'emploi du terme d'« hôte » (« *host* ») pour décrire l'individu infecté, qui rapproche le virus d'un parasite. Le virus est finalement présenté comme quelque chose d'assez maléfique, qui agit de façon « monstrueuse et radicale », assez sournois aussi dans sa façon de ne jamais apparaître « personnellement ». Le virus est comme le cerveau derrière une opération militaire menée contre le corps : « *the power behind the throne* » (« le pouvoir derrière le trône »).

On peut aussi relever ce passage chez Guibert qui place le sida au-dessus de l'homme dans la chaîne alimentaire, le présentant ainsi comme une forme de vie supérieure :

L'homme mange des animaux, des agneaux, des cochons de lait, des entrailles, des cervelles, des reins et des rognons blancs, des cœurs, des poulpes, des batraciens frits, des organismes palpitants, des huîtres crues. Le sida, microscopique et virulent, mange l'homme, ce géant. (*PC*, 180)

G) Le sida, ailleurs : confronter la perception du sida en France et aux États-Unis

Les récits d'Edmund White et Hervé Guibert confrontent des perceptions et des degrés de connaissance différents sur le sida entre la France et les États-Unis, à l'intérieur même de ces récits dans la mesure où les deux aires culturelles et géographiques jouent un rôle dans chacun d'eux : pour Edmund White, états-unien ayant vécu en France, sa connaissance des deux pays se retrouve chez les narrateurs de *The Farewell Symphony* et *The Married Man* auxquels il prête sa propre expérience, pour Guibert, les États-Unis constituent le point de départ des nouveaux traitements qui sont promis notamment par le personnage de Bill dans *L'Ami*.

Edmund White dans *The Married Man* commente les différentes manières de nommer la maladie :

(*VIH* in French rather than HIV, as if the French version of the disease itself were the reverse mirror image of the American, just as the French acronym *SIDA* was an anagram of AIDS). (*MM*, 35-36)

(*VIH* en français, au lieu de HIV, comme si la version française du fléau lui-même était l'image inversée de l'original américain, de même que l'acronyme SIDA était l'anagramme d'AIDS). (trad. Rabinovitch, 50)

On peut relever le choix de la traductrice d'opposer à l'acronyme français « l'original américain », idée qui n'est a priori pas présente dans le texte original, mais qui est intéressante dans la mesure où dans le récit de Guibert, écrit d'un point de vue français, c'est l'appellation anglophone « HIV » qui est retenue (il fait aussi référence à l'ancienne dénomination « LAV », *Ami*, 18). Ce choix est révélateur d'un imaginaire construit autour du virus, dans la mesure où les premiers cas en ont été recensés aux États-Unis, Guibert se le représente comme virus « américain ». La comparaison faite entre le sida et le jeu *Pac-Man*, popularisé en Amérique du Nord, au chapitre 4 de *L'Ami* est aussi révélatrice de cette construction, Guibert revenant aussi sur des surnoms donnés en anglais aux leucocytes T4 (« the keepers ») et T8 (« the killers »). Il rapporte ensuite au chapitre 8 avoir entendu pour la première fois parler de la maladie par Bill qui « revenait des États-Unis ».

Edmund White, dans *The Farewell Symphony*, oppose les réactions françaises aux réactions états-uniennes à l'épidémie :

In Paris AIDS was dismissed as an American phobia until French people started dying ; then everyone said, « Well, you have to die someday or another. » If Americans were hysterical and

pragmatic, the French were fatalistic, depressed but determined to keep the party going. (*FS*, 375)

À Paris le sida était considéré comme une phobie américaine jusqu'à ce que les gens commencent à mourir ; alors tout le monde dit : « Il faut bien mourir de quelque chose. » Si les Américains étaient hystériques et pragmatiques, les Français étaient fatalistes, déprimés mais résolus à continuer de s'amuser. (trad. Cholodenko, 521)

H) La quête d'un refuge

On observe dans les récits des stades avancés de la maladie un moment où le personnage malade se met en quête d'un refuge pour mieux supporter la maladie (voire en guérir). Cette quête peut prendre deux formes, selon qu'il s'agisse de la recherche d'un refuge physique : elle prend alors la forme d'un récit de voyage ; ou d'un refuge mental : le personnage se tourne alors souvent vers la religion.

La plupart des malades, à leur dernière extrémité, entreprennent comme ça un voyage, le plus loin possible, que leurs médecins leur déconseillent formellement vu leur état, qu'ils font quand même, pour pouvoir ensuite reprocher à leurs médecins de ne pas les avoir empêchés de partir. Ou alors, en s'en tenant au surplace, ils deviennent croyants. Mais c'est le même départ. (*PC*, 107)

1. Le récit de voyage

- L'Italie, terre de retraite

Le premier lieu que nous avons repéré comme apparaissant à la fois dans les récits de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida de Guibert et d'Edmund White est l'Italie. Le pays a un statut particulier chez Guibert, marqué par son séjour à la Villa Médicis, Académie de France à Rome. D'autres lieux en Italie marquent son œuvre littéraire et photographique, comme Santa Caterina et l'île d'Elbe (sur laquelle il est enterré), qui furent pour lui des lieux de vacances, notamment avec son amant Thierry Jouno, et de travail photographique et littéraire avec son ami Hans Georg Berger¹. L'île d'Elbe a notamment son importance dans *Le Protocole compassionnel* :

Claudette [son médecin] m'a donné l'autorisation de partir demain pour l'île d'Elbe, elle me manquera. J'ai immédiatement téléphoné pour faire éditer à l'agence les billets d'avion. Je vais

¹Le documentaire *Hervé Guibert, la mort propagande* (2021) de David Teboul insiste sur l'importance de l'Italie dans la vie de Hervé Guibert.

sur l'île d'Elbe pour me déprendre de la vidéo, et écrire mon histoire d'amour avec Claudette.
(PC, 127)

La hâte du narrateur à l'idée du voyage est représentée par sa précipitation à « immédiatement téléphone[r] » pour prendre ses billets d'avion. Le voyage à l'île d'Elbe est aussi tout de suite associé à la création littéraire, et écarte la création vidéo liée au sida, pour lui préférer l'« histoire d'amour avec Claudette ». En ce sens, l'île d'Elbe tient lieu de refuge vis-à-vis de la maladie. Arrivé sur l'île d'Elbe, le narrateur se décrit « si heureux de [s]e retrouver ici », la possibilité du voyage semble apparaître à ses yeux comme une preuve de sa survie : « j'avais cru que je ne reverrais plus jamais ce paysage » (PC, 137).

Chez Edmund White, l'Italie apparaît comme lieu de vacances dans les deux récits de notre corpus principal : dans *The Farewell Symphony*, avant l'épidémie du sida, le narrateur y trouve refuge alors qu'il attend la réponse d'un éditeur pour la publication de son livre (chapitre trois), et dans *The Married Man*, le personnage d'Austin loue un appartement à Venise et y invite son ami malade Peter, et son amant Julien (chapitre IX).

- *Le Maroc, lieu du dernier espoir*

Le Maroc comme lieu de voyage pour le malade constitue un autre point commun entre les récits d'Edmund White et Guibert, bien que les deux voyages aient des objectifs différents. Le narrateur du *Protocole compassionnel* décide de s'y rendre après avoir reçu la lettre d'un écrivain de Casablanca qui lui propose les services d'un guérisseur, cette proposition apparaît alors comme le dernier espoir du narrateur qui avoue n'avoir « plus aucun espoir que celui-ci » (201). Dans *The Married Man*, le personnage de Julien, alors très affaibli par la maladie, propose le voyage à son amant :

« Let's go to Morocco, » Julien said. « I've always wanted to show you Morocco. And it will be warm. »

Austin couldn't bring himself to say no. It had been so long since Julien had wanted to do anything. (256)

« Allons au Maroc, dit Julien. J'ai toujours voulu te montrer ce pays. Et il fera chaud. »

Austin ne put se résoudre à refuser. Il y avait si longtemps que Julien n'avait émis aucune envie. (trad. Rabinovitch, 316)

Cette proposition de voyage et le temps « chaud » que la destination promet porte l'espoir d'un répit vis-à-vis de la maladie. Le début du voyage est d'ailleurs marqué par l'énergie de

Julien, associée à la chaleur, suggérant qu'elle lui est bénéfique : « Because it was warm, Julien wanted to go out every day, sometimes twice. » (257) Mais la réalité de la maladie vient recouvrir tous les aspects du voyage, à commencer par les sorties pendant lesquelles Austin se sent obligé de « surveiller » Julien (« Austin was constantly monitoring Julien », 260), puis les repas (« Every meal was a torture », 261). Il devient alors évident que ce voyage va mener à la mort de Julien :

He remembered hearing that « toward the end » even if some nourishment got down nothing was absorbed, the digestive system could no longer extract any benefit from food – but could this be the end ? (262)

Il se souvenait d'avoir entendu dire que vers la fin, même si la personne parvenait à absorber de la nourriture, elle n'assimilait plus rien, le système digestif ne tirait plus aucun bénéfice des aliments – était-ce la fin ? (trad. Rabinovitch, 321)

Chez Guibert, le voyage au Maroc est aussi placé comme on l'a vu sous le signe de l'espoir. L'arrivée dans le pays est aussi chez lui synonyme de regain d'énergie : « J'étais fort de nouveau, et de nouveau éternel. » (*PC*, 220) Les capacités du guérisseur ne sont jamais remises en question par le narrateur tandis que le scepticisme de ses proches est rapporté (par exemple la réaction de la grande-tante Suzanne est de lui lancer : « Aucune base scientifique ! », 202). Le narrateur rapporte au contraire l'effet du guérisseur sur son corps pendant leurs « séances », décrivant la « chaleur » de ses mains (plusieurs occurrences dès 225). Mais cet espoir est aussi nuancé par Guibert qui finit par trouver le lieu « totalement en accord avec ce temps si curieux, à la fois paralysé, dilaté et accéléré, d'une fin de vie. » (239)

Il faut relever le traitement différent des deux lieux dans les textes de Guibert et Edmund White : d'un côté, un pays européen, l'Italie, est valorisé pour ses paysages, sa culture et sa gastronomie ; de l'autre côté, le Maroc, pays africain, est assez dévalué dans la description que nos deux auteurs en font, Guibert décrivant son expérience des cafards et du mauvais service de l'hôtel mais c'est surtout la description de l'hôpital marocain (décrit comme un « mouiroir du tiers-monde », « *third-world* mouiroir » *MM*, 282) par Edmund White qui retient notre attention. Le personnel médical semble complètement dépassé par le sida, voire ne sait pas de quoi il s'agit : « A nurse emerged and looked at Julien contemptuously : “What on earth does *he* have ?” » (*MM*, 285) ; « Une infirmière apparut et regarda Julien d'un air de mépris. “Qu'est-ce qu'*il* a donc ?” » (trad. Rabinovitch, 350).

2. Le réconfort de la religion

Il apparaît aussi dans notre corpus plusieurs exemples de personnages développant un intérêt ou une sensibilité nouvelle pour la religion, à commencer par Guibert à la fin du récit de voyage au Maroc que l'on commentait précédemment :

Le Tunisien et Lumière m'ont embrassé très chaleureusement en partant. Lumière m'a dit : « Que Dieu vous protège. » J'avais déjà dû entendre ces mots dans ma vie, mais ils n'avaient jamais eu aucun sens pour moi. Je les comprenais pour la première fois. (PC, 246)

Edmund White mentionne aussi un personnage « devenant » religieux alors qu'il décrit un groupe d'amis au chevet d'un malade du sida dans *The Farewell Symphony* : « Butler was becoming increasingly religious. He brought a pious air to the sickroom » (404) ; « Butler devenait de plus en plus religieux. Il ramenait un air pieux dans la chambre » (ma traduction).

Un passage de *The Married Man* rapproche aussi deux personnages malades par le fait qu'ils ont tous deux possédé un livre religieux qui les a accompagnés :

Just as Julien had had his Koran to hold and look through, puzzling over the different hands and styles of calligraphy as well as the passages penned in red (the Prophet's utterances, no doubt), in the same way Peter had a book of consolation and wisdom his priest had given him. His mind was too clouded to absorb much that he read, but he took comfort from the feel of the little book in his hand while he dozed. (306-07)

De même que Julien avait feuilleté son exemplaire du Coran, s'interrogeant sur les différentes écritures et styles de calligraphie, ainsi que sur les passages inscrits à l'encre rouge (les déclarations du prophète, sans aucun doute), de même Peter possédait un livre de sagesse et de consolation que son prêtre lui avait donné. Son esprit était trop brumeux pour absorber ce qu'il lisait, mais il puisait du réconfort dans le petit ouvrage qu'il gardait dans sa main en sommeillant. (trad. Rabinovitch, 375-76)

On peut noter le pouvoir réconfortant du livre comme objet quand il est tenu par les malades, la lecture apparaissant comme assez secondaire, d'autant plus qu'elle est difficile pour le malade.

Enfin, on peut relever toujours dans *The Married Man* de nombreuses références à des concepts religieux pour décrire le personnage de Julien et la progression de sa maladie. Sa souffrance liée à la maladie est comparée à un « martyr » (« *martyrdom* » dans le texte, 191) puis il est lui-même comparé à un saint à la fin du chapitre XVIII : « Julien laughed faintly, as a saint might who has already moved halfway through transcendence. » (259) ; « Julien rit

faiblement, tel un saint déjà en chemin vers la transcendance. » (trad. Rabinovitch, 318) Il finit par être assimilé à une figure christique à l'approche de sa mort :

Austin had had to strip and lift Julien out of the bathtub in his arms, as if he had been cradling a Flemish Christ, brown and bony, wrists and ankles nerveless, his wet hair dripping into a crown of thorns. (294)

[...] il avait dû se mettre nu et soulever Julien hors de la baignoire, comme s'il avait bercé un Christ flamand, brun et osseux, aux poignets et aux chevilles inertes, sa chevelure trempée formant une couronne d'épines. (trad. Rabinovitch, 360)

Le modèle convoqué du Christ « flamand » est sans doute celui de la peinture flamande de la Renaissance, on peut notamment penser à *La Descente de croix* (environ 1435) de Rogier van der Weyden.

La religion apparaît enfin comme une aide dans le travail de deuil du personnage d'Austin, qui se rend à l'église « plusieurs fois par jour » après la mort de son amant (301) : « Austin hated the Catholic Church [...]. But he needed it » (302) ; « Austin détestait l'Église catholique [...]. Mais il en avait besoin » (ma traduction).

I) De l'idée de dignité au projet du suicide

Le projet du suicide parcourt tous les récits du sida de Guibert et se matérialise par la « Digitaline », produit toxique avec lequel l'auteur a véritablement tenté de se suicider. Guibert expose son projet dans *L'Ami*, qualifiant la Digitaline de « contre-poison radical du virus HIV » (234). Il fait ensuite le récit de son acquisition du produit dans une pharmacie, toujours dans *L'Ami*, au chapitre 87, marqué ironiquement par la « jubilation » de la pharmacienne, qui pense lui offrir un traitement, et le narrateur se réjouissant que « [s]a mort coût[e] moins de dix francs » (261).

De la même façon, le personnage de Julien dans *The Married Man* se procure des « pilules » prévues pour son suicide, après avoir essuyé le refus d'une « société d'euthanasie » (« *euthanasia society* ») hollandaise (243). Après avoir appris le suicide d'un certain Vladimir, Julien défend ainsi l'idée du suicide :

« [...] And it's a question of dignity. [...] I don't want to be a victim just waiting for this virus to have its way with me. » [...] Dying slowly from this disease, Austin told himself, is done by

losing more and more control, day by day, whereas the act of suicide is a way of taking charge again. (245)

« C'est une question de dignité. [...] Je refuse d'être une victime et d'attendre simplement que ce virus m'emporte. » [...] Cette maladie vous détruit peu à peu [, songea Austin,] en vous privant jour après jour de votre contrôle sur vous-même, tandis que l'acte du suicide est une manière de reprendre son destin en main. (trad. Rabinovitch, 301)

Guibert décrit quant à lui la nécessité du suicide devenant « à chaque seconde plus évident, plus nécessaire » (PC, 24). L'idée du suicide revient systématiquement dans chaque moment de souffrance, comme la fibroscopie dont « la violence [...] fait immédiatement surgir la nécessité du suicide » (PC, 67). Elle apparaît d'ailleurs pour la première fois dans *L'Incognito*, l'un des premiers livres de Guibert à aborder le sida : le suicide est ainsi présenté comme la première solution face au sida.

Rencontrer un réanimateur est une aubaine pour moi, je le bombarde de questions. Il y a un consensus social qui pèse sur le suicidant, dès qu'il se renseigne, pour le dégoûter de sa pulsion, et la menacer de ratage : si on se pend, le cœur met trois quarts d'heure avant de s'arrêter de battre, comme dans le film *De sang-froid*. Les veines tranchées dans la baignoire d'eau chaude ne sont pas du tout indolores. On risque de rester paralysé à vie si on se jette d'une fenêtre. Il faut prendre garde aux doses de Digitaline, différentes en gouttes ou en comprimés, et gérer habilement le temps qui sépare leur absorption d'une injection de chlorure de potassium, c'est ce qu'on offre aux cancéreux en phase terminale, et c'est un peu compliqué pour moi si le docteur Doudja me refuse un coup de main. Le réanimateur me rassure. La plupart des suicides réussissent, l'échec est une légende analogue au braquemart des pendus, dont on prélève à peine une goutte de liquide séminal dans leur dernier caleçon. Et il me livre un petit tuyau épatant : rien de plus sûr pour se supprimer qu'une bonne infusion de laurier-rose, c'est un poison mortel.¹

Cependant il ne faut pas croire que l'idée du suicide n'intéresse Guibert qu'à partir du sida, elle est déjà présente en 1977 dans *La Mort propagande*, son premier livre, dans lequel il imagine donner le « spectacle » de sa mort (on pense forcément ici à Mishima, qui est sûrement le modèle de Guibert pour ce texte) :

Ne pas laisser perdre cette source de spectaculaire immédiat, viscéral. Me donner la mort sur une scène, devant les caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. En choisir les termes, le déroulement, les accessoires.²

¹GUIBERT, Hervé, *L'Incognito*, op. cit., p.138.

²GUIBERT, Hervé, *La Mort propagande: et autres textes de jeunesse* [1991], Paris : Librairie générale française, 1992, p.172.

Qui produira mon suicide, ce best-seller ?³

3Ibid., p.173.

Conclusion

Quels étaient nos objectifs en commençant ce travail de recherche en 2023 ?

Il s'agissait de remettre en lumière des récits de l'homosexualité masculine en contexte d'épidémie du VIH, en France et aux États-Unis, comprendre ce qui avait changé pour l'homosexualité masculine et les hommes homosexuels, et pour la littérature qu'ils produisent avec l'apparition du virus et de la maladie du sida. Ces *récits de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida* devaient nous montrer un « avant » et un « après » l'épidémie (ou plutôt un « pendant », le VIH n'ayant pas disparu). Cet attendu supposait de s'intéresser à l'« avant » de l'épidémie pour la communauté homosexuelle, soit de revenir jusqu'aux émeutes de Stonewall pour les États-Unis, et jusqu'aux événements de mai 68 pour la France, ce qui a ponctuellement été le cas dans notre travail.

Notre première partie nous a permis de poser les caractéristiques et les fonctions de nos récits, notamment marqués par un travail sur la mémoire et l'hommage aux victimes du sida, et par l'importance de leur part autobiographique. Cette réflexion sur le « matériau biographique » nous a mené à comprendre que, comme le sida faisait irruption dans la vie d'écrivains homosexuels, elle s'intégrait à leur littérature et s'inscrivait dans le prolongement d'une œuvre en cours (Edmund White et Hervé Guibert, qui écrivent déjà avant l'apparition du sida, en sont de parfaits exemples : ils ne se mettent pas à écrire pour parler du sida, le sida s'impose à leur œuvre).

Nous avons décidé, en deuxième partie, de nous concentrer sur l'image du corps masculin, avec un intérêt spécifique pour la photographie, deuxième partie qui fut l'occasion de nous intéresser à des artistes états-unien comme Robert Mapplethorpe et David Wojnarowicz, là où notre corpus littéraire était plutôt français. Cette partie nous a permis de définir aussi les critères de beauté propres à une esthétique homoérotique dans les récits comme dans les images, de voir comment ces critères étaient bousculés par l'apparition du sida et à quelles nouvelles représentations du corps masculin la maladie pouvait donner lieu. L'étude des textes et des images du corpus nous a amené à nuancer l'idée que le corps homo-masculin perd toute charge érotique avec la maladie : des artistes comme Mark Morrisroe ou des écrivains comme Guillaume Dustan et Erik Rémès défendent à travers leur œuvre la possibilité d'une sexualité malgré l'épidémie.

Notre troisième partie avait pour objectif de tracer un « itinéraire » de la maladie, c'est-à-dire retrouver dans le récit sa progression, de la découverte de l'infection à la mort, et de faire

la liste de tous les lieux communs de ces récits du sida. Nous y avons notamment relevés le traitement fait dans ces récits du milieu hospitalier, à l'égard duquel ils sont souvent critiques. Le travail de cette partie nous a aidé à confirmer la valeur de témoignage que peuvent avoir ces récits qui documentent le quotidien du malade jusqu'à en acquérir une valeur quasi-scientifique.

Pour rappel, nous nous demandions en introduction comment ces récits éclairaient l'histoire de l'épidémie du VIH en faisant du séropositif un personnage littéraire. Nous pouvons désormais répondre que ces récits, en se plaçant souvent comme contre-discours (des discours médiatiques, politiques, scientifiques...), replacent le sida dans un cadre individuel, personnel mais public en partageant une expérience vécue, un témoignage autobiographique de la maladie (Guibert dit avoir « écrit une lettre qui a été directement téléfaxée dans le cœur de cent mille personnes » *Ami*, 141). Les *récits de l'homosexualité masculine à l'épreuve du sida* contiennent aussi presque toujours des récits de l'homosexualité masculine avant le sida, qui nous donnent le contexte et les conditions dans lesquels la maladie a pu se propager, soulignant très souvent la promiscuité de la sexualité entre hommes. Grâce à la description minutieuse (qui emprunte parfois à la forme du journal intime) qu'ils font de la maladie et de la condition du malade, nos récits font du séropositif un personnage littéraire car reconnaissable par ses caractéristiques communes à ces récits, qui fonctionnent comme ses « attributs » : la maigreur, les taches rouges sur la peau (sarcome de Kaposi)...

La mort d'Edmund White, survenue le 3 juin dernier, donne un tout autre sens à notre travail de recherche et pose de nouvelles questions pour l'étude de son œuvre, œuvre désormais « finie », avec une dernière publication en janvier 2025, *The Loves of My Life : A Sex Memoir*, publication qui réaffirme sa qualité d'écrivain de la sexualité, avec ce sous-titre « mémoires de sexe ». Sa mort pose la question de l'avenir de son œuvre, notamment en France, œuvre qui compte encore un bon nombre de livres non traduits, et autant de textes traduits mais indisponibles car en attente de réédition (c'est le cas des œuvres de notre corpus). Faut-il espérer que sa mort inspire ce travail sur son œuvre, faut-il déplorer le fait que cela arriverait quand même trop tard ? Nous renvoyons à l'article de Baptiste Thery-Guilbert : « Faut-il que les pédés meurent pour qu'ils soient réédités ?¹ ». En tout cas, la mort d'Edmund White sonne l'heure d'en faire le bilan, et d'essayer de mesurer son impact. Un article du

1 THERY-GUILBERT, Baptiste, « Faut-il que les pédés meurent pour qu'ils soient réédités ? - À propos d'Edmund White », *lundimatin*, 10 juin 2025, [Consulté le 13 juin 2025.] En ligne : <https://lundi.am/Faut-il-que-les-pedes-meurent-pour-qu-ils-soient-reedites>.

New York Times de juin 2018 nous donne déjà des réponses en donnant la parole à plusieurs écrivains contemporains, dont Édouard Louis, qui y témoigne de sa lecture d'Edmund White :

When I moved to Paris and started to live life as a gay man, my friends told me, “You can’t be gay without reading Bernard-Marie Koltès, Jean Genet, James Baldwin and Edmund White.” In France, White’s books are not just considered important on a literary level — they’re also a fundamental step in the construction of the gay self. His memoir “My Lives” was particularly formative for me in that sense.¹

Quand j’ai emménagé à Paris et commencé à vivre ma vie en tant qu’homme gay, mes amis me disaient « Tu ne peux pas être gay sans avoir lu Bernard-Marie Koltès, Jean Genet, James Baldwin et Edmund White. » En France, les livres de White ne sont pas seulement considérés comme importants sur le plan littéraire – ils sont aussi une étape fondamentale pour se construire en tant qu’homme gay. Ses mémoires *My Lives* ont été particulièrement formateurs pour moi en ce sens. (ma traduction)

Parallèlement, Edmund White mentionne Édouard Louis dans son dernier livre, *The Loves of My Life* : « Now it seems to me all the most talented new novelists are gay - [...] in France, Édouard Louis »² ; « Maintenant j’ai l’impression que tous les nouveaux romanciers les plus talentueux sont gays – [...] en France, Édouard Louis » (ma traduction). Il revient aussi sur l’existence d’une récompense littéraire pour la « meilleure nouvelle fiction gay » nommée après lui « Edmund White award ». En plus de rappeler ses 19 ans de carrière à l’université de Princeton où il a enseigné l’écriture, l’article du *New York Times* insiste sur le rôle de mentor de White pour la nouvelle génération d’écrivains queer (l’article ayant pour titre « Edmund White’s Unerring Influence on Queer Writing »).

Si l’on peut parler aujourd’hui d’« écriture queer » et que ses écrivains se réclament de l’héritage d’Edmund White, c’est qu’Edmund White a contribué à valoriser l’idée de communauté en représentant dans ses récits l’amitié entre hommes gays (et écrivains gays), en particulier dans *The Farewell Symphony* (c’est aussi le cas chez Guibert). Ce que les récits du sida apportent dans la représentation de l’homosexualité masculine, c’est un nouveau type de relation entre hommes gays, désintéressé de la sexualité et solidaire dans la maladie, qui se promettent de « prendre soin l’un de l’autre » quand ils tomberont malades (on trouve cela dans *The Married Man*, entre les amants Austin et Julien mais aussi entre Austin et son ami Peter). On peut aussi prendre l’exemple en France d’un des récits de Guillaume Dustan dans

¹WEINSTOCK, Matt, « Edmund White’s Unerring Influence on Queer Writing », *The New York Times*, 26 juin 2018. [Consulté le 16/06/2025]. En ligne : <https://www.nytimes.com/2018/06/26/t-magazine/edmund-white-queer-writing-book-influence.html>.

²WHITE, Edmund, *The Loves of My life: A Sex Memoir*, Bloomsbury Publishing, 2025, p.204.

lequel la boîte de nuit est valorisée en tant qu'espace où les hommes gays peuvent se retrouver entre eux :

Il y a déjà un peu plus de monde. Je mate en me disant que c'est cool d'être là à nouveau, parmi mes frères du ghetto. Que des pédés. Que des mecs que je peux regarder sans aucun risque de me faire casser la gueule. Même si c'est dans les yeux. Que des mecs à qui ça fait a priori plaisir que je puisse avoir envie d'eux. Un endroit où je n'ai plus à être sur la défensive. Un endroit où je ne suis plus un animal qui attend qu'on l'attaque. Le paradis.¹

Ainsi, des récits contemporains de l'homosexualité masculine peuvent appréhender l'homosexualité de manière collective, comme en atteste l'ouvrage collectif *Pédés* (2023), recueil de récits par plusieurs écrivains gays français (un ouvrage collectif consacré à l'homosexualité féminine a vu le jour en 2024, *Gouines*, toujours aux éditions Points). Peut-être est-ce là encore la force de la littérature, la communication des écrivains et leur capacité à se réunir dont Edmund White peut être un modèle, Édouard Louis racontant dans son hommage à l'écrivain, le 4 juin 2025 sur Instagram, que « le salon d'Edmund et son mari étaient l'un des derniers salons littéraires sur terre ».

¹DUSTAN, Guillaume, *Je sors ce soir* [1997] In : *Œuvres*, Paris : POL, 2013, p.152.

Annexes

Annexe 1 : photographies en couleur



Figure 7: *Gotscho Kissing Gilles*, Nan Goldin, 1993.
Tirage en cibachrome. Image : 68,58 x 101,6 cm.
Feuille : 71,76 x 104,14 cm. Localisation inconnue.



Figure 8: *Peter Hujar Dreaming-Yukio Mishima-St. Sebastian*, David Wojnarowicz, 1982, peinture à la bombe sur bois, dimensions 121,92 x 121,92 cm.

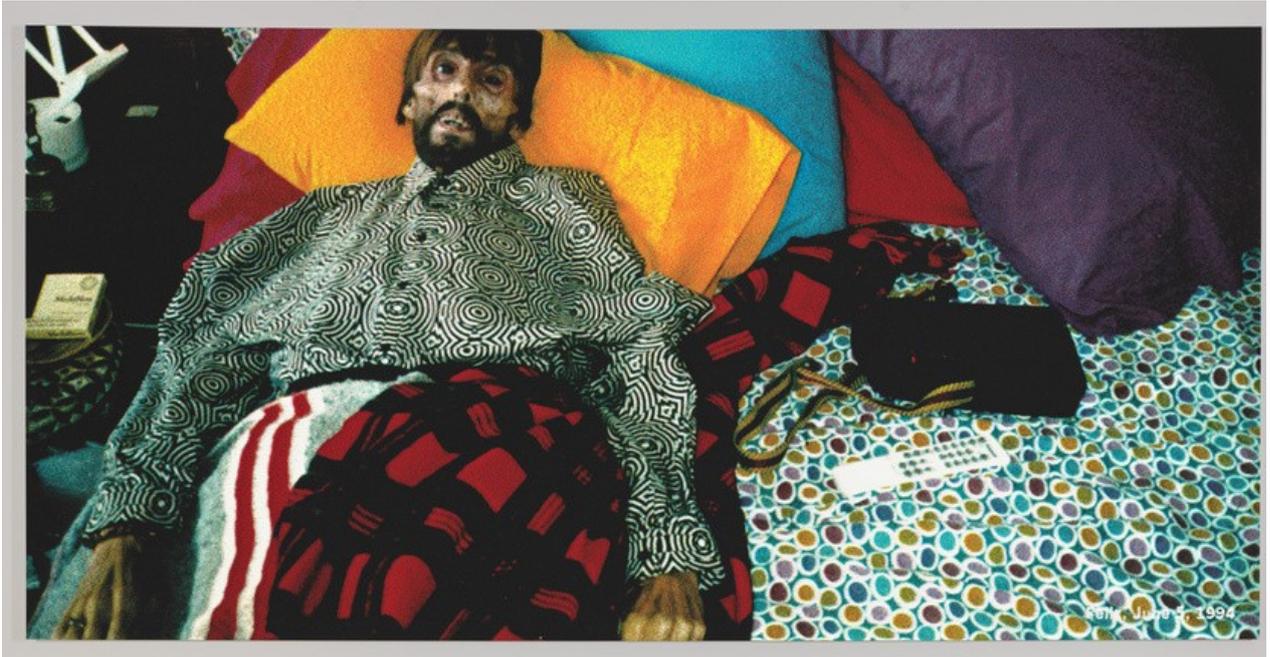


Figure 9: *Felix Partz, June 5, 1994, AA Bronson, 1994*, photographie imprimée au jet d'encre sur vinyle, dimensions 213,4 cm x 426,7cm, Whitney Museum of American Art, New York.

Bibliographie

Sources primaires

1. Récits et fictions

BALDWIN, James, *Giovanni's Room* [1956], New York : Dell Publishing, 2000.

BERNHARD, Thomas, *L'origine ; La cave ; Le souffle ; Le froid ; Un enfant*, Paris : Gallimard, 1990.

CECCATTY, René de, *L'Accompagnement*, Paris : Gallimard, 1994.

COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves* [1989], Paris : Éd. J'ai lu, 1994.

DREUILHE, Alain-Emmanuel, *Corps à corps: journal de sida*, Paris : Gallimard, 1987.

DREYFUS, Arthur, *Journal sexuel d'un garçon d'aujourd'hui*, Paris : POL, 2021.

DUSTAN, Guillaume, *Œuvres*, Paris : POL, 2013.

ERNAUX, Annie, *L'Événement*, Paris : Gallimard, 2001.

GENET, Jean, *Querelle de Brest* [1947], Paris : Gallimard, 1981.

GENET, Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs* [1948], Paris : Gallimard, 1998.

GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* [1990], Paris : Gallimard, « Folio », 2019.

GUIBERT, Hervé, *Fou de Vincent* [1989], Paris : Éd. de Minuit, 1992.

GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme* [1981], Paris : Éd. de Minuit, 1996.

GUIBERT, Hervé, *L'Incognito: roman*, Paris : Gallimard, 1993, 226 p.

GUIBERT, Hervé, *La Mort propagande: et autres textes de jeunesse* [1991], Paris : Librairie générale française, 1992.

GUIBERT, Hervé, *Le Paradis: roman* [1992], Paris : Gallimard, 1993.

GUIBERT, Hervé, *Le Protocole compassionnel* [1991], Paris : Gallimard, « Folio », 1993.

GUIBERT, Hervé, *Les Chiens* [1982], Paris : Éd. de Minuit, 2000.

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

- GUIBERT, Hervé, *Mon Valet et moi: roman cocasse* [1991], Paris : Ed. du Seuil, 2007.
- GUIBERT, Hervé, *The Compassion Protocol*, traduit par James Kirkup, New York, G. Braziller, 1994. [Consulté le 11/06/2025]. En ligne : <http://archive.org/details/compassionprotoc00guib>.
- GUIBERT, Hervé, *To the Friend Who Did Not Save My Life* [1993], traduit par Linda Coverdale, Londres : Serpent's Tail, 2022.
- HOCQUENGHEM, Guy, *Ève: roman*, Paris : Albin Michel, 1987.
- HOCQUENGHEM, Guy, *L' Amphithéâtre des morts: mémoires anticipées* [1994], Paris : Gallimard, 1994.
- LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde* [1999], Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- LINDON, Mathieu, *Hervelino*, Paris : P.O.L., 2021.
- LOUIS, Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule: roman*, Paris : Éd. du Seuil, 2014.
- THERY-GUILBERT, Baptiste, *Là où les trottoirs s'arrêtent*, Toulouse : Blast, 2022.
- WHITE, Edmund, *A Boy's Own Story* [1982], New York : New American Library, 1990.
- WHITE, Edmund, *La Symphonie des adieux* [1998], traduit par Marc Cholodenko, Paris : 10-18, 2003.
- WHITE, Edmund, *La Tendresse sur la peau* [1988], traduit par Bernard Hœpffner, Paris : 10-18, 2005.
- WHITE, Edmund, *L'Homme marié* [2000], traduit par Anne Rabinovitch, Paris : Plon, 2002.
- WHITE, Edmund, *Mes vies: une autobiographie* [2006], traduit par Philippe Delamare, Paris : 10-18, 2010.
- WHITE, Edmund, *My Lives : a memoir* [2005], New York : Harper Perennial, 2007. [Consulté le 19 juin 2024]. En ligne : <http://archive.org/details/mylivesmemoir0000whit>.
- WHITE, Edmund, *Skinned Alive* [1995], Londres : Picador, 1996.
- WHITE, Edmund, *States of Desire: travels in gay America* [1980], Londres : Picador, 1986.

WHITE, Edmund, *The Beautiful Room Is Empty*, Londres : Picador, 1988.

WHITE, Edmund, *The Farewell Symphony* [1997], New York : Random House, « Vintage International », 2016.

WHITE, Edmund, *The Married Man* [2000], Londres : Random House, « Vintage », 2001.

WHITE, Edmund, *The Loves of My Life: A Sex Memoir*, Bloomsbury Publishing, 2025.

ZORN, Fritz, *Mars: récit* [1976], traduit par Olivier Le Lay, Paris : Gallimard, 2023.

2. Essais

BADINTER, Élisabeth, *XY, de l'identité masculine*, Paris : Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2013.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* [2005], traduit par Cynthia Kraus, Paris : La Découverte, « La Découverte-poche », 2006.

COURDURIÈS, Jérôme, *Être en couple (gay)*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2011. [Consulté le 11/06/2025]. En ligne : <https://books.openedition.org/pul/11945>.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. 1 : La volonté de savoir* [1976], Paris : Gallimard, « Collection Tel », 2014.

HOCQUENGHEM, Guy, *La Dérive homosexuelle*, Paris : J.-P. Delarge, 1977.

HOCQUENGHEM, Guy, *Le Désir homosexuel* [1972], Paris : Fayard, 2000.

HOCQUENGHEM, Guy, *Un journal de rêve: articles de presse, 1970-1987*, Paris : Verticales, 2017.

NIEDERGANG, Pierre, *Vers la normativité queer*, Toulouse : Blast, 2023.

NIEDERGANG, Pierre et PITERBRAUT-MERX, Tal, « Violence sexuelle ou « initiation » ? », *GLAD!. Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, Association Genres, sexualités, langage, juillet 2021. [Consulté le 11/06/2025]. En ligne : <https://journals.openedition.org/glad/2734>.

PREARO, Massimo, *Moment politique de l'homosexualité. Mouvements, identités et communautés en France*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2014.

SONTAG, Susan, *Le Sida et ses métaphores* [1989], traduit par Brice Matthieussent, Paris : C. Bourgois, 1993.

WHITE, Edmund, *La Bibliothèque qui brûle: essais*, traduit par Philippe Delamare, Paris : Plon, 1997.

WHITE, Edmund (éd.), *Loss Within Loss: artists in the age of AIDS*, Madison : University of Wisconsin Press, 2001.

WITTIG, Monique, *La pensée straight* [1992], Paris : Éditions Amsterdam, 2013.

3. Sources iconographiques

« AA Bronson | Felix Partz, June 5, 1994 » [Consulté le 14/03/2025]. En ligne : <https://whitney.org/collection/works/16348>.

BORHAN, Pierre, *Hommes pour hommes: homoérotisme et homosexualité masculine dans l'histoire de la photographie depuis 1840*, Paris : Éd. des 2 Terres, 2007.

BOULVAIN, Thibault, *L'art en sida: 1981-1997*, Dijon : Les Presses du Réel, 2021.

DEL AMO, Jean-Baptiste, *Hervé Guibert, photographe*, Paris : Gallimard, 2011.

« Explore Art | The David Wojnarowicz Foundation » [Consulté le 4/04/2025]. En ligne : <https://wojfound.org/art/explore-art/>.

TERPAK, Frances et al., *Robert Mapplethorpe: the archive*, Los Angeles : The Getty Research Institute, 2016.

« Mark Morrisroe, Untitled (Self Portrait in Hospital Gown) » [Consulté le 14/03/2025]. En ligne : https://clampart.com/2017/06/untitled-self-portrait-in-hospital-gown/morrisroe_selfportraitinhospitalgown-980/#main.

MARTINEAU, Paul et SALVESEN, Britt, *Robert Mapplethorpe: photographies [exposition, Los Angeles, J. Paul Getty museum, Getty center, 15 mars-31 juillet 2016, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 10 septembre 2016-22 janvier 2017, Sydney, Art gallery of New South Wales, 28 octobre 2017-4 février 2018]*, Musée des beaux-arts de Montréal, 2016.

« Restaging Rosalind Fox Solomon's project Portraits in the Time of AIDS. Interview with Julian Sander », *The Classic*, 2022, [Consulté le 14/03/2025]. En ligne :

<https://theclassicphotomag.com/restaging-roosalind-fox-solomons-project-portraits-in-the-time-of-aidsinterview-with-julian-sander/>.

STILL, Judith, *Men's Bodies: Paragraph Volume 26 Issue 1-2*, Édimbourg : Edinburgh University Press, 2022.

4. Filmographie

BIDGOOD, James, *Pink Narcissus*, 1971.

CHÉREAU, Patrice, *L'homme blessé*, 1982.

COLLARD, Cyril, *Les Nuits fauves*, 1992.

GUIBERT, Hervé, *La Pudeur ou l'impudeur*, 1992.

TEBOUL, David, *Hervé Guibert, la mort propagande*, ARTE, 2021.

5. Émissions de télévision

HOAR, Peter, *It's a Sin*, 2021. [Consulté le 16/06/2025]. En ligne : <https://www.france.tv/france-2/it-s-a-sin/>.

Sources secondaires

BADIN, Alessandro (éd) et al., *Littérature et sida, alors et encore*, Leiden ; Boston : Brill Rodopi, « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », volume 62, 2016.

BALUTET, Nicolas, *Écrire le sida*, Lyon : J. André, 2010.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000.

BORDAS, Éric, « Style gay ? », *Littérature*, vol. 147 / 3, Paris : Armand Colin, 2007, p. 115-129.

BROOKES, Les, *Gay male fiction since Stonewall: ideology, conflict, and aesthetics*, New York : Routledge, 2009.

CARDON, Patrick, « Le million de Giscard », *Chimères*, vol. 69 / 1, érès, 2009, p. 97-101.

CHAMBERS, Ross, *Facing It: AIDS Diaries and the Death of the Author*, University of Michigan Press, 1998, [Consulté le 16 juin 2025]. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.14463>.

CHAMBERS, Ross, *Untimely Interventions: AIDS writing, testimonial and the rhetoric of haunting*, Ann Arbor : University of Michigan press, 2004.

COILLOT, Yann (éd.), *Scènes de mort : mourir en littérature*, Paris : Gallimard, « Folio classique », 2023.

« Entretien avec Marie Darrieussecq », propos recueillis par Bruno Blanckeman, *Roman 20-50*, vol. 59 / 1, Lille : Société Roman 20-50, 2015, p. 93-102.

COUROUVE, Claude, *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*, Paris : Payot, 1985.

DUMET, Nathalie, *De la maladie à la création*, Toulouse : érès, 2013.

ERIBON, Didier et LERCH, Arnaud, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris : Larousse, 2003.

FANCHETTE, Frédérique, « Les ils d'Elbe », *Libération*, 13 décembre 2019. [Consulté le 01/06/2025]. En ligne : https://www.liberation.fr/livres/2019/12/13/les-ils-d-elbe_1769102/.

GENON, Arnaud, *Fous d'Hervé : correspondance autour d'Hervé Guibert*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Autofictions, etc », 2022.

GRISI, Stéphane, *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Paris : Desclée de Brouwer, « Intelligence du corps », 1996,

HICKLIN, Aaron, « Reading AIDS: A Literary Canon. », *Out*, vol. 26 / 3, Equal Entertainment LLC, 2017, p. 53-55.

LANGLOIS, Emmanuel, *L'épreuve du sida: pour une sociologie du sujet fragile*, Presses universitaires de Rennes, 2006.

MARTEL, Frédéric, « COUP DE SONDE : Guibert, Koltès, Copi : littérature et sida », *Esprit (1940-)*, Editions Esprit, 1994, p. 165-173.

MURPHY, Timothy F. (éd.), *Writing AIDS : gay literature, language, and analysis*, New York : Columbia Univ. Press, « Between men - between women », 1993.

NICOLAS, Jonathan, « La pudeur ou l'impudeur . Le sida, la mort et le regard chez Hervé Guibert: », *Études sur la mort*, n° 154, janvier 2021, p. 137-151.

PEARL, Monica B., *AIDS Literature and Gay Identity: the literature of loss*, New York : Routledge, 2013.

PIETRZYK, Estelle, *Aux temps du sida: œuvres, récits et entrelacs*, Strasbourg : France, Musées de la ville de Strasbourg, 2023.

PORUMB, Anca, « La mise à nu du moi malade chez Hervé Guibert », *Anales de Filología Francesa*, vol. 27 / 1, novembre 2019, p. 277-289. [Consulté le 19 juin 2024.] En ligne : <https://revistas.um.es/analesff/article/view/380511>.

POZORSKI, Aimee Lynn, *AIDS-trauma and Politics: American literature and the search for a witness*, Lanham : Lexington books, 2019.

RADEL, Nicholas F., *Understanding Edmund White*, Columbia : University of South Carolina Press, « Understanding contemporary American literature », 2013.

SARKONAK, Ralph (dir.), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris : Lettres modernes, « Au jour le siècle », 2, 1997.

SIBALIS, Michael, « Mai 68 : le Comité d'Action Pédérastique Révolutionnaire occupe la Sorbonne », *Genre, sexualité & société*, IRIS-EHESS, décembre 2013, [Consulté le 16/06/2025]. En ligne : <https://journals.openedition.org/gss/3009>.

SPOIDEN, Stéphane, *La Littérature et le sida: archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2001.

THERY-GUILBERT, Baptiste, « Faut-il que les pédés meurent pour qu'ils soient réédités? - À propos d'Edmund White », *lundimatin*, 10 juin 2025, [En ligne : <https://lundi.am/Faut-il-que-les-pedes-meurent-pour-qu-ils-soient-reedités>].

THERY-GUILBERT, Baptiste, « Les Idoles, de Christophe Honoré : Ce que le sida nous a fait », *DIACRITIK*, 27 janvier 2025, [Consulté le 16/06/2025]. En ligne : <https://diacritik.com/2025/01/27/les-idoles-de-christophe-honore-ce-que-le-sida-nous-a-fait/>.

TRUAX, Alice, « An Ideal Husband », *New York Times (Archives)*, 2 juillet 2000. [Consulté le 16/06/2025]. En ligne : <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/07/02/reviews/000702.02truaxt.html>

VIART, Dominique et *al.*, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris : Bordas, « La bibliothèque Bordas », 2005.

WEINSTOCK, Matt, « Edmund White's Unerring Influence on Queer Writing », *The New York Times*, 26 juin 2018. [Consulté le 16/06/2025]. En ligne : <https://www.nytimes.com/2018/06/26/t-magazine/edmund-white-queer-writing-book-influence.html>.