

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURE DE L'ENFANCE DANS L'ŒUVRE D'HERVÉ GUIBERT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

LOUIS-DANIEL GODIN-OUMET

AOÛT 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements vont d'abord à Anne Élaïne Cliche, pour ses lectures et relectures attentives, ses conseils judicieux, sa disponibilité exceptionnelle et surtout son enthousiasme, grâce auxquels l'écriture de ce mémoire a été une expérience aussi plaisante que formatrice.

Je tiens également à remercier le Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) pour son soutien financier ainsi que le département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal — ses professeur-e-s et son personnel — qui m'a appuyé dans mes démarches et a rendu ce projet possible. Un merci particulier à Martine Delvaux, qui m'a transmis sa passion de Guibert, et à Jean-Ernest Joos, dont les cours de baccalauréat ont certainement cristallisé mon intérêt pour l'approche psychanalytique.

Sur une note plus personnelle, merci à Emmanuelle, Rachel, Pascale, Céline, Élyse, amies attentionnées et fines lectrices, avec qui il a fait bon être à l'université durant ce long printemps où l'amitié et l'activité intellectuelle seules avaient du sens. Et merci à Guillaume, bien sûr, pour sa présence et ses encouragements de tous les instants.

## TABLE DES MATIÈRES

INDEX DES ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
MORT ET ÉNONCIATION.....	8
L'écriture ne sauve pas.....	8
Une mort anticipée.....	10
La mort comme fantasme — le sadomasochisme.....	18
L'écriture et l'Autre.....	26
CHAPITRE 2	
LA FIGURE DE L'ENFANCE.....	30
La figure.....	30
Une jouissance impossible.....	32
Désirer un enfant.....	40
La filiation.....	46
Être l'enfant.....	54
Un enfant est perdu.....	55
CHAPITRE 3	
L'AUTO-ENGENDREMENT.....	60
Cannibalisme et inceste.....	60

La pulsion orale.....	67
L'écriture comme auto-engendrement.....	75
CONCLUSION.....	82
BIBLIOGRAPHIE.....	87

## INDEX DES ABRÉVIATIONS

A — *Des aveugles*

AA — *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*

C — *Cytomégalovirus*

IF — *L'image fantôme*

LE — *Lettres à Eugène*

LA — *Les lubies d'Arthur*

LC — *Les chiens*

M — *Le mausolée des amants*

MP — *La mort propagande*

P — *Le paradis*

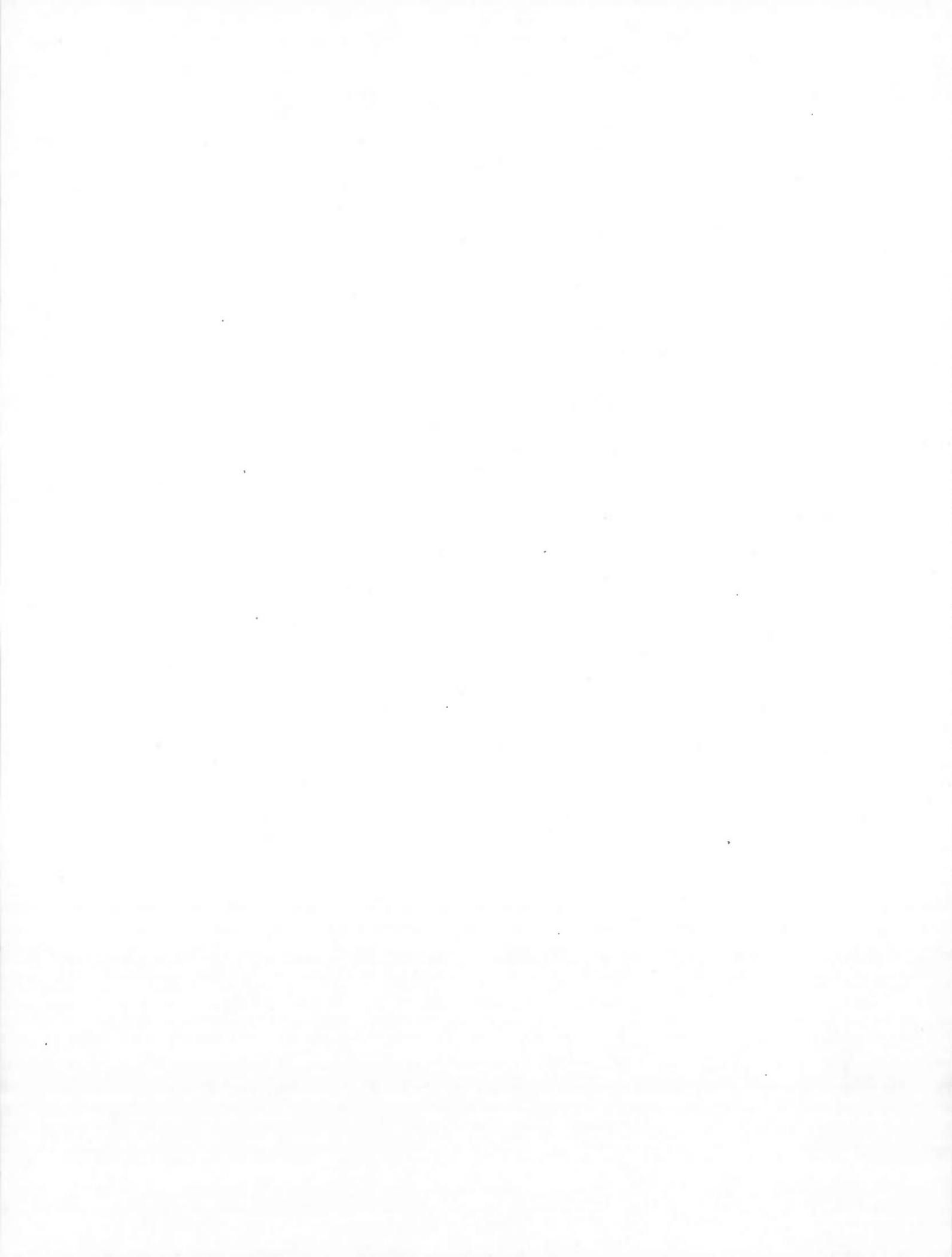
PC — *Le protocole compassionnel*

V — *Vice*

VD — *Vole mon dragon*

VE — *Voyage avec deux enfants*

VF — *Vous m'avez fait former des fantômes*



## RÉSUMÉ

L'œuvre d'Hervé Guibert est marquée par l'enfance. Partout, l'enfance est convoquée : celle toujours perdue, celle qui survit et insiste, celle qu'il désire rejoindre (voir, prendre, toucher, érotiser, incorporer), celle qu'il faudrait dominer, écraser, détruire, celle qui happe, soumet, éblouit. Dans cette constellation du désir, l'œuvre trace des chemins qu'il nous faut reconstruire. Plus qu'un ensemble de représentations, l'inscription de l'enfance dans l'œuvre de Guibert nous invite à dégager une véritable figure textuelle, laquelle éclaire trois scènes : celle de la jouissance, celle du deuil et celle de la filiation. Le repérage de ces trois scènes et l'analyse de leur mise en récit occupe le cœur de notre travail. Comment s'élabore à même le matériau textuel une quête de jouissance jamais résolue; comment s'inscrit dans le texte un travail de deuil dont l'objet de la perte est le sujet lui-même; comment se construit une filiation alternative, mais surtout, comment s'écrit l'enfance, qui fait tenir entre elles toutes ces scènes?

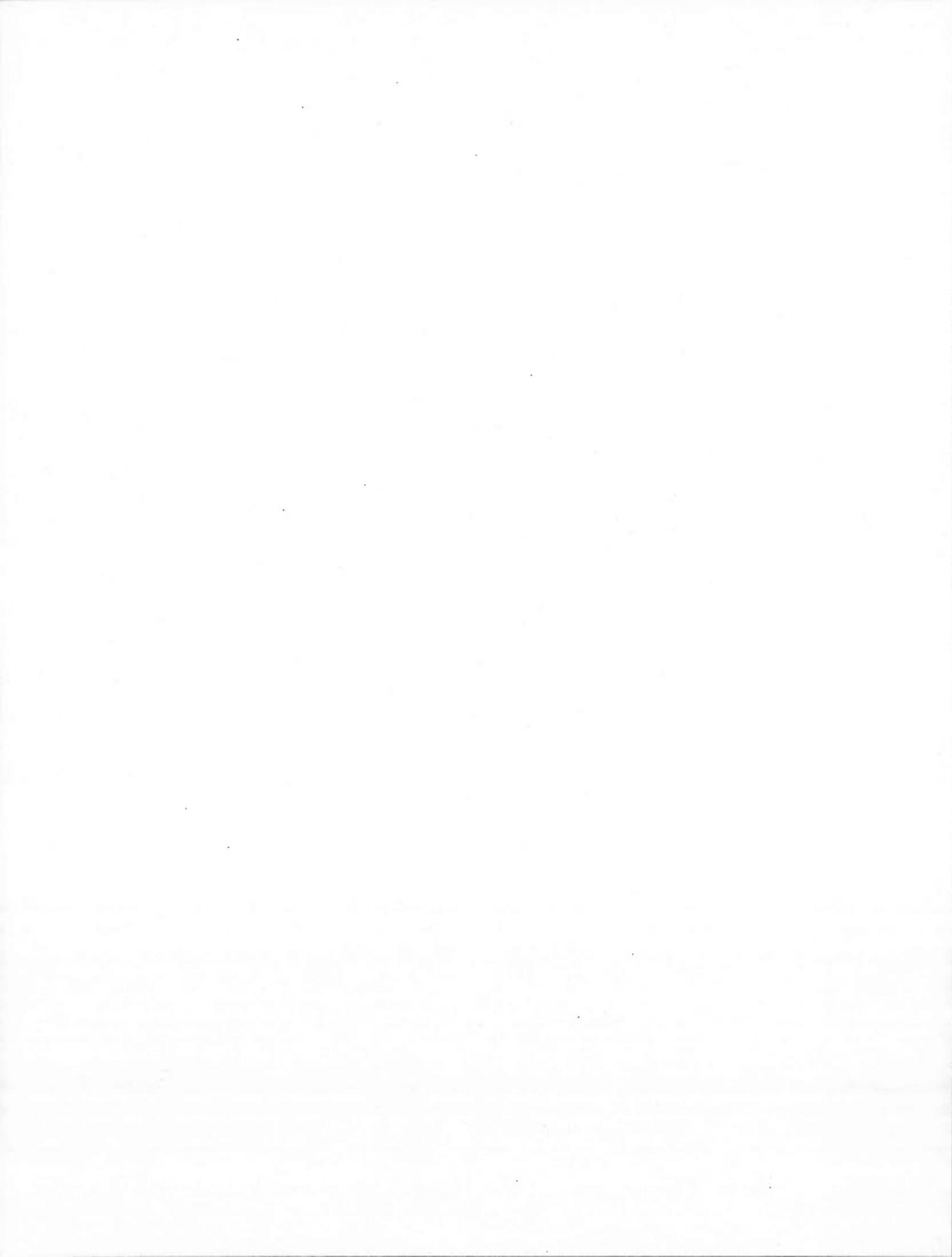
D'abord, nous intéresse l'enjeu narratif. Nous accordons une attention particulière au rôle de la mort dans l'œuvre de Guibert, intrinsèquement liée à l'acte d'écriture. Comment Guibert perçoit-il et subit-il la perspective de sa mort imminente? Quelle trace cherche-t-il à laisser? Ces questions nous mèneront à interroger le statut de l'Autre dans son œuvre.

Pour ce faire, nous convoquons plus d'une dizaine de textes de Guibert. Aucun des ouvrages de l'auteur ne se dérobe à la figure de l'enfance, celle-ci étant absolument omniprésente. Cela dit, trois textes ressortent du lot, chacun exploitant largement cette figure : *Vous m'avez fait former des fantômes*, *Voyage avec deux enfants* et *Le mausolée des amants*.

L'auteur — avant le sida et avec le sida — anticipe sa fin et fait de sa mort imminente un enjeu textuel. Se trame dans son œuvre un fantasme d'auto-engendrement à comprendre comme le point culminant de la figure de l'enfance : l'écriture, pour Guibert, est enfantement d'une œuvre et enfantement de soi. L'inceste et le cannibalisme, en tant que le sujet les conçoit comme des moyens de jouir du même (de son double, de son enfant) et d'ainsi imposer une filiation circulaire rejoignent la notion d'auto-engendrement. De là, l'analyse de la pulsion orale permet de mesurer la portée de ces mises en scène où se croisent des figures d'ogres et de monstres mythiques.

HERVÉ GUIBERT — ENFANCE — FIGURE TEXTUELLE — FANTASME —

AUTO-ENGENDREMENT — DEUIL



## INTRODUCTION

J'ai fait une œuvre barbare et délicate<sup>1</sup>.

Hervé Guibert

Photographies, récits, articles, journaux intimes, pièce de théâtre, scénario de film, contes, romans de toutes sortes : l'œuvre de Guibert est vaste et multiforme. S'il est un mot pour la définir, c'est « impudique ». Elle est portée par une nécessité de tout dire; tout dire de soi, de son corps, de ses envies, en évitant toute censure d'ordre moral. L'auteur revendique une liberté absolue dans l'écriture, inspiré par sa lecture « déterminante<sup>2</sup> » des œuvres de Jean Genet et de Georges Bataille. Cette pratique apparaît à Guibert comme un crime : « Le fait que j'étaie ma vie ne justifie pas forcément que j'accapare la vie des autres. Je le fais. Voilà tout. C'est une sorte de crime<sup>3</sup> », affirme-t-il dans un entretien accordé à Didier Eribon. La « trilogie du sida », forte de cette transgression, lui vaudra son succès populaire le plus important. Ce sont aussi ses trois textes (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le protocole compassionnel*, *L'homme au chapeau rouge*) qui seront les plus étudiés par la critique guibertienne. Le succès de Guibert ne s'explique pas seulement par le voyeurisme de ses lecteurs. Sa pratique du dévoilement s'accompagne d'un souci de transformation (inhérent à l'écriture), qui, en élevant son œuvre au dessus de la simple chronique biographique, lui confère une complexité qui lui est propre.

Atteint du sida, Guibert écrit, durant une bonne partie de sa vie, avec sa mort prématurée comme horizon. On retient généralement de sa riche production textuelle, outre son caractère

---

<sup>1</sup> Hervé Guibert, *Le mausolée des amants*, Paris, Gallimard, 2001, p. 530.

<sup>2</sup> Propos de Guibert dans : Didier Eribon, « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 juillet 1991, p. 88.

<sup>3</sup> *Idem.*

*autofictif*, que la mort et le corps en sont les matériaux essentiels. « Écrire avec son sang<sup>4</sup> », « La mort en face<sup>5</sup> », « Écrire contre la montre<sup>6</sup> », voilà quelques grands titres de journaux annonçant la mort de celui qui est devenu un des plus grands représentants d'une certaine littérature du sida. La critique l'aura souligné à grands traits : Guibert est soumis à un destin tragique dont il se joue. Son passage à l'émission de télévision *Apostrophe*<sup>7</sup> animée par Bernard Pivot — qui recevait plusieurs invités autour du thème « le sexe homicide » — a cristallisé cette image de Guibert. Au banc des *victimes*, on pouvait paradoxalement l'entendre dire ce que la maladie avait de magnifique pour lui :

C'est une expérience incroyable [...] j'ai commencé à accomplir quelque chose sur moi-même [...] c'est une expérience difficile, mais [...] de même que le sida attaque le corps, qu'il le ratatine, qu'il l'agresse, [...] il a aussi un effet sur la conscience forcément, dans le meilleur des cas, d'épanouissement. C'est un bond en avant, j'ai l'impression qu'il y a une progression de la conscience [...]<sup>8</sup>.

L'auteur ne démentait donc pas le portrait qu'on brossait de lui : « Mort du sida : indication superbe d'une biographie » (M, 445), peut-on lire dans son journal. Guibert tenait lui-même, en entrevues, un discours sur sa mort à venir et le dévoilement, les présentant comme ses principaux motifs d'écriture. À propos de l'enfance : pas un mot, ou si peu. Pourtant, personne ne pourra le nier, l'œuvre de Guibert est marquée par l'enfance. Si des chercheurs s'y sont ponctuellement intéressés<sup>9</sup>, nous croyons que l'enfance est *le véritable motif guibertien* de

<sup>4</sup> Michel Braudeau, « Écrire avec son sang », *Le Monde*, 22 février 1991, p. 18.

<sup>5</sup> Jacques Folch-Ribas, « La mort en face », *La Presse*, 14 avril 1990, p. K6.

<sup>6</sup> Michel Braudeau, « Écrire contre la montre », *Le Monde*, 2 mars 1990, p. 30.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Boulé souligne d'ailleurs que l'émission se déroule sous le signe du roman policier, avec photos du coupable (le virus) à l'appui, enquêteur et spécialiste sur place. Pour une analyse comparée des deux passages télévisés de Guibert (l'autre étant à l'émission *Ex Libris* animée par Jean-Pierre Dufreigne), se référer à : Jean-Pierre Boulé, « Hervé Guibert à la télévision : vérité et séduction », *Nottingham French Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring 1995, p. 112-120.

<sup>8</sup> Propos de Guibert dans : « Hervé Guibert "À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie" », *Apostrophes*, 16 mars 1990 [en ligne] <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I07290571/herve-guibert-a-l-ami-qui-ne-m-a-pas-sauve-la-vie.fr.html>>

<sup>9</sup> Nous répertorions deux ouvrages s'intéressant à l'enfance comme élément distinctif de l'œuvre de Guibert. Remarquons que publiées avant 2001, ces études n'ont pu se pencher sur le journal intime de Guibert qui sera au centre de notre travail. Margriet Spikman, « *L'image de l'enfant et de l'ange dans l'œuvre de Hervé Guibert, Marguerite Duras, Thomas Bernhard, Wim Wenders et Hella S. Haase* », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII, 1993, ainsi que : Ralph Sarkonak, *Angelic Echoes, Hervé Guibert and company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

l'écriture, et nous proposons ici une lecture de son œuvre qui met cette figure en évidence.

Il y a beaucoup d'enfants chez Guibert. Partout l'enfance est convoquée : celle toujours perdue, celle qui survit et insiste, celle qu'il désire rejoindre (voir, prendre, toucher, érotiser, incorporer), celle qu'il faudrait dominer, écraser, détruire, celle qui happe, soumet, éblouit. Dans cette constellation du désir, l'œuvre trace des chemins qu'il nous faut reconstruire.

Qu'est-ce à dire? Plus qu'un ensemble de représentations, l'inscription de l'enfance dans l'œuvre de Guibert nous invite à dégager une véritable figure textuelle, laquelle éclaire trois scènes : celle de la jouissance, celle du deuil et celle de la filiation. Le repérage de ces trois scènes et l'analyse de leur mise en récit occupera le cœur de notre travail. Comment s'élabore à même le matériau textuel une quête de jouissance jamais résolue; comment s'inscrit dans le texte un travail de deuil dont l'objet de la perte est le sujet lui-même; comment se construit une filiation alternative, mais surtout, comment s'écrit l'enfance, qui fait tenir entre elles toutes ces scènes? Voilà quelques questions qui se déploieront en nos pages et qui impliquent d'analyser rigoureusement les composantes textuelles de l'œuvre de Guibert.

« [P]erdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de la machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur<sup>10</sup> » écrit Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*. Il y a deux mouvements à prendre en considération : celui par lequel l'auteur crée l'œuvre, et un autre, plus important encore, par lequel l'œuvre elle-même *dit* l'auteur. Il n'est donc pas suffisant de dire que Guibert *se dévoile* ou qu'il *manipule* de la matière textuelle : le désir traverse ses textes, non pas tant dans les énoncés du discours, que dans la texture de l'écrit. Il est aisé de se laisser prendre au discours que Guibert tient dans son journal, ou dans ses textes autodiegétiques. L'auteur semble avoir une pleine compréhension du désir qui se trame dans les productions artistiques et l'exprime à maintes reprises par des mises en abyme de l'écriture<sup>11</sup>. Notre travail consistera à aller plus loin que ce discours, en lui accordant le même statut que ses constructions romanesques. Cette décision est importante, car elle fait de

---

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 45.

<sup>11</sup> *Le mausolée des amants* regorge de réflexions de Guibert sur sa propre production. On peut lire, par exemple, à propos de l'un de ses romans : « Je commence à comprendre ce que j'ai essayé de faire : un livre absolument plat » (M, 454), ou bien à propos de son envie de faire du cinéma : « Mon désir de cinéma n'aura été qu'un désir de mort » (M, 436), etc.

l'ensemble de l'œuvre le dispositif d'une mise en acte du désir à déchiffrer. C'est dire que le texte est chargé de sens qui se déroberont à une lecture sommaire.

Travailler une figure, dans cette perspective — la *figure* se distinguant de la *thématique* —, implique donc de faire surgir un savoir à l'œuvre. Il faut nécessairement pour cela mettre en commun des bribes de textes, mais aussi en repérer le mouvement, les récurrences, les masques.

Toutefois, avant de nous pencher sur la figure de l'enfance, il faudra nous intéresser à l'enjeu narratif. Nous accorderons une attention particulière au rôle de la mort dans l'œuvre de Guibert, qui est intrinsèquement liée à l'acte d'écriture. Comment Guibert perçoit-il et subit-il la perspective de sa mort imminente? Quelle trace cherche-t-il à laisser? Ces questions nous mèneront à interroger le statut de l'Autre dans son œuvre.

« Hervé Guibert, pervers polymorphe<sup>12</sup> », c'est ainsi que l'écrivain est désigné dans *Le Monde* à l'occasion de la publication de ses romans *Mauve le vierge* et *Les gangsters*. À dire vrai, ce sobriquet colle bien à notre auteur. À la simple lecture, on s'aperçoit que le personnage de l'enfant est chez Guibert l'enjeu d'un désir ambivalent et complexe. L'atteinte au corps enfant est omniprésente et il importe d'analyser quel est le sens (sadique? masochiste? pornographique? réparateur?) de cette dimension éminemment sexuelle (on pense entre autres à son court texte pornographique *Les chiens*) qui semble aussi marquer la relation de l'écrivain à l'autre. Cette relation, nous le verrons en détail, n'est pas celle d'un sujet à un autre sujet, mais celle d'un sujet à l'enfant fantasmatique, celui qu'il voudrait être, l'enfant désiré, projeté, intériorisé, qui est aussi la relation d'un sujet à sa propre enfance perdue ou à perdre.

Le désir de l'enfant se déploie donc largement chez Guibert. Il trouve de multiples occasions de se manifester qui vont des constructions romanesques complexes au plus simple récit de rêve. Ce désir prend d'ailleurs plusieurs formes, parmi lesquelles comptent le désir d'avoir un enfant et celui d'en jouir. Si on s'aperçoit rapidement que Guibert cherche à jouir de l'enfant, c'est seulement en relevant un nombre considérable d'occurrences de ce fantasme

---

<sup>12</sup> Bertrand Poirot-Delpech, « Hervé Guibert, pervers polymorphe », *Le Monde*, 7 octobre 1988, p. 11.

que l'on peut déchiffrer la signification du désir qu'il sous-tend. L'enfant que l'écriture de Guibert fait naître ne se situe pas (que) sur le plan corporel; l'auteur cherche *l'enfance*, celle qui, pour plusieurs raisons, disparaît du champ des possibles.

Des enfants meurent et sont torturés dans l'œuvre de Guibert. C'est la fonction de l'énonciation qui est ici en jeu, par laquelle Guibert cherche sans doute à maîtriser symboliquement la perte de l'enfance. Quoi qu'il en soit, on constate que la quête de l'enfance se noue à la scène du deuil. L'enfance et la mort, ces deux versants antagonistes, ne cessent d'interagir dans la production littéraire guibertienne. L'enfant surgit là où la mort insiste, là où la mort n'a d'autre moyen de s'énoncer. Concevoir sa propre mort est une tâche bien ardue, voire impossible. La figure de l'enfance dans l'œuvre de Guibert nous paraît participer directement à un travail de sublimation qui permet à Guibert de (partiellement) faire advenir l'irreprésentable et de conjurer sa mort, en quelque sorte.

Si, comme nous l'enseigne le psychanalyste Serge Leclair, tout le monde doit un jour faire le deuil d'un enfant qu'il ne sera jamais<sup>13</sup>, ce deuil prend des proportions exceptionnelles lorsque l'enfance fuit doublement, lorsqu'une maladie vous empêche d'enfanter et vous fait vieillir prématurément. La dédicace du roman *Les nuits fauves* de Cyril Collard, également sidéen, traduit bien cette préoccupation : « À mes parents, pour les enfants de moi que, sans doute, ils n'auront jamais<sup>14</sup> ». L'écrivain dédie l'œuvre à ses parents, comme si elle se substituait aux enfants qui *normalement* devraient perpétuer leur Nom. L'expérience clinique de Chantal Saint-Jarre, rapportée dans son ouvrage *Du sida — l'anticipation de la mort et sa mise en discours*, éclaire ce motif d'écriture, celui de palier le trouble généré dans la filiation dont sont victimes les sidéens.

L'étude d'un nombre important d'ouvrages de Guibert permettra cependant de mettre en lumière le fait qu'avant même la maladie, l'auteur anticipait sa mort et bricolait une filiation dont il souhaitait définir les modalités. Le sida vient ainsi nommer et amplifier une logique narrative plus qu'il ne l'explique. Tout se passe comme si Guibert ne voulait pas laisser qui ou quoi que ce soit (le virus, ses parents, sa généalogie, la mort, etc.) définir le sens de sa

---

<sup>13</sup> Serge Leclair, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>14</sup> Cyril Collard, *Les nuits fauves*, Paris, Flammarion, 1989.

filiation. Celle-ci, pour emprunter les mots d'Anne Élane Cliche,

est un destin en ce qu'elle désigne d'abord l'ordre généalogique dans lequel prend place un corps, un nom, elle indique une provenance et ouvre sur un devenir qui est perpétuation de la vie, mais de la vie en tant qu'elle est parlée, instituée par des sujets qui, du lieu où ils sont assignés par la lignée, disent, nomment, rêvent, refont et défont les liens qui les rattachent à cette histoire<sup>15</sup>.

L'écriture de Guibert s'affaire manifestement à *nommer*, à *rêver*, à *faire* et à *défaire* cet « ordre » et la figure de l'enfance prend racine dans cette démarche, car elle permet à Guibert d'enfanter symboliquement. Le fantasme d'auto-engendrement nous intéressera en ceci qu'il est le point culminant de cette entreprise : enfantement d'une œuvre, enfantement de soi. L'auto-engendrement désigne le mouvement par lequel l'écrivain engendre une œuvre qui prend le relais de son moi, dont il anticipe la disparition. Ce mouvement, nous le verrons, les écritures posthumes de Guibert le mettent à profit.

L'inceste et le cannibalisme, en tant que le sujet les conçoit comme des moyens de jouir du même (de son double, de son enfant) et d'ainsi imposer une filiation circulaire rejoignent la notion d'auto-engendrement. La relation d'Arthur et de Bichon, deux personnages de l'univers guibertien, en constitue le modèle type : Arthur fait un enfant à son *fils* Bichon pour ensuite les dévorer tous les deux en rêve. Il faudra se pencher sur la question de la pulsion orale pour mesurer la portée de ces mises en scène où se croisent des figures d'ogres et de monstres mythiques.

Nous ferons appel à plus d'une dizaine de textes de Guibert pour effectuer cette vaste « fouille ». Aucun des ouvrages de l'auteur ne se dérobe à la figure de l'enfance, celle-ci étant absolument omniprésente. Cela dit, trois textes ressortiront du lot, chacun exploitant largement cette figure. Puisque les années de l'écriture de ceux-ci précèdent et englobent le temps de la maladie, ils nous permettront d'étudier la fonction de la mort anticipée sur le plan fantasmatique et sur le plan de la réalité imminente. Écrit avec un souci de style évident, *Vous m'avez fait former des fantômes* est de ces trois textes le plus résolument fictif. On dit de ce roman « terrible, magnifique et insoutenable<sup>16</sup> », qu'« on aurait sans doute du mal à [le]

<sup>15</sup> Anne Élane Cliche, « Présentation : filiation », *Protée*, vol. 33, n°3, 2005, p. 5.

<sup>16</sup> Marie Darrieussecq, « Le fantôme Guibert », *Senso*, n° 27, hiver 2009.

publier aujourd'hui<sup>17</sup> ». Guibert y met en scène des enfants victimes de violentes corridas, où s'entremêlent le viol, la torture et la dévoration. Dans cette accumulation de scènes délirantes surgit de la façon la plus crue le désir de Guibert pour l'enfant, qui apparaît dans ce texte à la fois comme une marchandise et un objet précieux. Le désir de jouir de l'enfant et la mise en échec de ce désir (qui en est le pendant inéluctable) atteignent ici leur expression la plus criante. *Voyage avec deux enfants*, quant à lui, navigue entre réalité et fiction, vérité et mensonge. Dans ce désordre de fragments se retrouve le présent d'un voyage dont Guibert note le déroulement au jour le jour. On repère aussi le voyage tel qu'il a été imaginé par l'auteur avant même son commencement et les relents du voyage; les souvenirs de l'enfant qui colle à la peau de Guibert. Il est « un venin, un sortilège qu'il m'était impossible d'extraire, ou même d'affaiblir », écrit l'auteur (VE, 115). *Le mausolée des amants*, pour sa part, est le plus volumineux de ces textes. S'y trouve, éclatant, le désir d'enfance à travers des fantasmes, récits de rêves, scènes du quotidien et débuts de romans avortés. L'enfance domine le journal intime et celui-ci, par son caractère posthume, entre autres, apporte un éclairage indispensable sur l'œuvre de Guibert.

Trois registres d'écriture différents, trois genres, trois temps d'écriture, trois rapports à la fiction, mais un élément qui les transcende : l'enfance, persistant leitmotiv guibertien dont on prendra ici la pleine mesure.

---

<sup>17</sup> *Idem.*

## CHAPITRE 1

### MORT ET ÉNONCIATION

Il y a un temps où la mort est un *événement*, une ad-venture, et à ce titre, mobilise, intéresse, tend, active, tétanise. Et puis un jour, ce n'est plus un événement, c'est une autre durée, tassée, insignifiante, non narrée, morne, sans recours : vrai deuil insusceptible d'aucune dialectique narrative<sup>18</sup>.

Roland Barthes

#### *L'écriture ne sauve pas*

Il est vrai que Guibert a fait preuve d'une sorte de résistance au sida en le présentant, dans certains de ses textes, comme une maladie sublime dont il aurait été l'élé, une maladie « qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie [...] une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d'Afrique » (AA, 181). Alors que la mort est pure perte, Guibert la présente comme un don. Il est vrai également que l'écriture apparaît chez lui comme libératrice d'un certain poids : « Tuer P., aller le tuer [...] et me tuer ensuite [...] (la délivrance pure d'écrire ces mots : quelle souffrance doivent connaître ceux qui ne savent écrire et qui n'ont aucun directeur de conscience) » (M, 292). Une importante partie du travail littéraire guibertien tend indéniablement à renverser en valeur positive l'assujettissement mortifère au virus. Reste

---

<sup>18</sup> Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009, p. 60.

malgré tout que Guibert en est mort, de cette maladie; son suicide<sup>19</sup> rendant bien compte du caractère intolérable de cette « géniale invention ». Il faut toutefois sortir de son œuvre pour trouver un rejet sans équivoque du sida. Ce passage d'une entrevue accordée à la revue *Les règles du jeu*, publiée de manière posthume, en témoigne :

Là j'ai été au Japon pour le réveillon et j'avais laissé en chantier un roman, une histoire qui n'a aucun rapport avec le Sida, une histoire... parce que j'en peux plus du Sida, j'en ai marre, j'en ai vraiment... j'ai envie que ça s'arrête maintenant, c'est-à-dire, si on simplifie les choses, on peut dire que j'ai aimé cette maladie, j'ai bien été forcé de l'aimer, maintenant j'ai envie de la tuer, je n'en peux plus, le Sida ne m'apporte plus rien, le Sida me détruit un point c'est tout, et je ne souhaite pas aller plus loin, comme on dit, dans l'exploration de mes sentiments, de mes pensées, travaillés au corps par ce virus. J'ai envie de passer à autre chose, de penser à autre chose, je n'en peux plus quoi, j'en peux plus du Sida<sup>20</sup>.

Cet extrait nous met en garde contre l'idée d'une écriture salvatrice. Du moins, il nous force à mesurer les limites de l'écriture. Que sauve l'écriture, si ce n'est le sujet écrivant? De quoi sauve-t-elle, si ce n'est de l'intolérable? Le pouvoir de l'écriture, tel que nous le pensons ici, ne se situe pas dans le registre du *réel*, mais dans celui du *symbolique*. Ce qui survit à la mort de l'auteur, ce n'est pas son corps, mais une trace, une parole. À tout le moins demeure le corps du texte, ou le « corps textuel<sup>21</sup> ». Il importe de comprendre comment le sujet se positionne par rapport à sa mort prospective et ce qu'il en est de son désir pour elle. L'extrait de l'entrevue cité précédemment montre bien que l'amour de la maladie est inextricablement lié à la démarche d'écriture, qu'il s'inscrit dans une « exploration de [ses] sentiments, de [ses] pensées travaillées au corps par [elle] ».

La mort, dans presque toutes ses occurrences dans *Le mausolée des amants*, évoque explicitement (la fin de) l'écriture : « C'est la mort qui me pousse (ce serait la fin du livre) » (M, 52); « Seule la mort mettra un point final à ce journal » (M, 210); « Évidemment

---

<sup>19</sup> « Le romancier Hervé Guibert est mort du sida le vendredi 27 décembre [1991], à l'hôpital Antoine-Beclère de Clamart, où il avait été admis le 13 décembre, après une tentative de suicide. » Hector Bianciotti, « La mort d'Hervé Guibert », *Le Monde*, 30 décembre 1991, p. 1.

<sup>20</sup> Propos d'Hervé Guibert dans : Christophe Donner, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... », *Les règles du jeu*, Paris, mai 1992, vol. 3, n° 7, p. 143.

<sup>21</sup> Nous empruntons cette expression à l'ouvrage du même nom : Ralph Sarkonak (dir.), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Minard, 1997.

l'écrivain doit mourir en train d'écrire? » (M, 445); « (Pas d'écrivain sans la mort de l'écrivain) » (M, 546); « Quand il m'arrive de lire ce journal, j'ai déjà une impression posthume » (M, 86); « Je peux facilement relire ce journal comme quelqu'un qui lit le journal d'un mort » (M, 150); « C'est vers la littérature que je veux aller, ou c'est vers la mort, ou c'est la même chose? » (M, 182); « (Un des rôles de la littérature est l'apprentissage de la mort) » (M, 559); « L'impression que ma vie est un roman [...] de mort » (M, 385); « le fantasme des dernières paroles » (M, 149); « Que l'activité de l'écriture soit un pas à la mort » (M, 149); « (Le livre en chantier a une responsabilité face à la mort?) » (M, 449); « Bizarre que je n'aie rien écrit sur cette mort (je veux dire la mienne) alors que je l'ai sentie venir de si loin » (M, 118-119). L'ampleur de la transcription est volontaire : il s'agit de montrer sur quel mode la mort est évoquée dans le texte. Si *Le mausolée* est « saturé de mort », pour reprendre une expression<sup>22</sup> de Guibert, son évocation a peu de relief. Remarquons d'ailleurs que plusieurs de ces passages sont insérés entre parenthèses, comme pour marquer un changement de registre. Ce n'est donc pas tant l'expression de la mort qui nous intéresse, mais plutôt le fait que la mort *fait écrire*. L'angoisse de mort, nous le verrons, est d'ailleurs bien plus importante lorsqu'elle traverse la figure de l'enfance que lorsqu'elle est explicitement évoquée dans le texte. Il nous faut toutefois passer par la mort pour aboutir à la figure de l'enfance. Il importe de déterminer de quel lieu s'énonce le texte de Guibert (celui d'une mort fantasmée puis réellement anticipée), car ce que figure l'enfance avant tout, c'est ce que Guibert perd en recevant la nouvelle de sa mort prématurée : il perd sa propre enfance et la possibilité de procréer.

### *Une mort anticipée*

Beaucoup de chercheurs et de chercheuses se sont déjà intéressé-e-s à l'anticipation de la mort chez Guibert, la considérant comme inextricablement liée à la maladie. Dans cette multitude de discours, l'ouvrage de Chantal Saint-Jarre *Du sida, l'anticipation de la mort et*

---

<sup>22</sup>« Avant hier j'étais plein de mort, vraiment saturé de mort, et hier j'étais plein de vie, renaissant » (M, 527).

*sa mise en discours* est peut-être celui qui rejoint le plus notre approche. Saint-Jarre rend bien compte des nombreux deuils qu'implique la séropositivité :

[...] deuil de l'enfance, deuil de la sexualité active et gratifiante, deuil de la fertilité, deuil de la maternité, deuil de la paternité, deuil du désir d'enfant, deuil de l'enfant (idéalisé) qu'on n'aura pas, qu'on n'a jamais été ou qu'on n'est plus, deuil d'un grand amour, deuil du rêve et de l'inachevé. Pour certains, deuil de l'âge adulte, deuil de la santé et de la normalité des gens en santé... puis deuil de la vie elle-même<sup>23</sup>.

Nous voyons bien sûr ces deuils à l'œuvre dans l'écriture de Guibert, mais le sida ne nous apparaît pas en être le seul responsable. Guibert était le premier conscient qu'à sa mort, son œuvre allait lui survivre. Nous connaissons ce détail biographique : Guibert, très malade, se marie avec la compagne de son amant Thierry. Grâce à ce mariage, Guibert s'assure que l'argent de ses livres ne reviendra pas à ses parents<sup>24</sup>. Le journal rend bien compte du dégoût ressenti par l'auteur à l'idée d'être pour ses parents un objet de valeur, un legs : « C'est terrible, mes parents sont devenus des collectionneurs de ce qui a trait à Hervé Guibert, à défaut de le garder à la maison. Ils devraient découper leurs organes génitaux, et les mettre dans une vitrine pour pouvoir contempler ce qui a produit l'énergumène » (M, 522). La violence exprimée envers cette filiation renversée (les parents qui survivent au fils) nous annonce le refus de Guibert de devenir une « plus value » pour ses géniteurs. L'auteur cherche constamment à établir les règles du jeu, ce dont nous ferons la démonstration dans ce chapitre.

La possibilité du suicide provoque d'ailleurs beaucoup d'ambivalence chez Guibert. Est-ce que se donner la mort consiste à exercer un contrôle sur sa vie, ou bien s'agit-il davantage de perdre la lutte contre la douleur, de « donner victoire aux médiocres » (M, 142)? Guibert

---

<sup>23</sup> Chantal Saint-Jarre, *Du Sida, l'anticipation de la mort et sa mise en discours*, Paris, Denoël, 1994, p. 225.

<sup>24</sup> Christian Soleil, *Hervé Guibert, biographie*, Saint-Étienne, Actes graphiques, 2002, p. 191. Son ami Mathieu Lindon affirme quant à lui : « [Guibert] allait mourir très bientôt et avait la phobie que quoi que ce soit de son argent, maintenant que le succès lui en avait donné, revienne à ses parents. Il s'était marié avec un contrat particulier dans l'espoir de mieux les spolier et n'était toutefois pas entièrement rassuré. Il voulait, au cas où, si ses parents contestaient le testament, qu'un de ses amis, fort d'une lettre, puisse aller au tribunal après sa mort exprimer clairement sa volonté nette : tout pour Christine l'épousée et les enfants qu'elle avait eus avec l'amoureux d'Hervé, nada pour papa et maman ». Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, Paris, P.O.L., 2011, p. 202.

se tient à la jonction de ces deux conceptions du suicide et arrive à les concilier grâce à l'écriture. Pour dire la mort dans le récit, encore faut-il qu'elle ne se produise pas. C'est même là la fonction de l'écriture, selon Guibert, que de repousser la mort : « Trois livres en chantier, c'est un peu trop. Mais tant qu'ils resteront en chantier, ils seront un prétexte pour ne pas me tuer » (M, 560); « Il faudra choisir : entre le suicide et le livre » (M, 474). Ainsi, au début du journal se trouve cette phrase : « Ici s'arrête le journal d'H.G. qui s'est suicidé le 10 août 19... en se jetant par la fenêtre » (M, 46). Guibert va jusqu'à mettre son suicide en scène dans son film *La pudeur et l'impudeur*, expérience qu'il relate également dans son journal :

Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur-le-champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres (j'avais un repère, invisible à l'image, qui les différenciait [un des verres contient une dose mortelle de digitaline], mais peur en même temps d'un faux mouvement au moment de choisir le verre). J'ai inventé la suite, par mon jeu. Je suis sorti épuisé de cette expérience, et comme modifié. Je crois que filmer a changé mon rapport à l'idée du suicide, et que le film a opéré la transformation, peut-être comme une catharsis (M, 532).

Cet extrait révèle à quel point Guibert arrive, grâce à la fiction, à se jouer de l'altérité. Durant les neuf années qui ont séparé la diffusion du film sur TF1 et la publication du journal posthume, le spectateur pouvait croire à une tentative de suicide assumée.

Aux inventions explicites du journal s'ajoutent celles qui demeurent voilés. Comme cela est indiqué en exergue du *Mausolée*<sup>25</sup>, Guibert retranscrit lui-même, à la fin de sa vie, le contenu de ses carnets pour produire le journal. Si *Le mausolée des amants* se présente comme recouvrant les années 1976 à 1991, il s'avère retravaillé, « contaminé » par l'imaginaire des derniers mois de la vie de l'auteur. Le fait qu'aucune date ne rythme les fragments du journal voile et révèle en même temps le travail de transformation effectué sur le texte. Contrairement à *Voyage avec deux enfants* où les dates apparaissent dans le désordre<sup>26</sup>, des pensées rédigées durant l'année 1991 peuvent, par exemple, avoir été insérées

---

<sup>25</sup> « Ce texte a été entièrement dactylographié par Hervé Guibert lui-même jusqu'à la page 503, à partir des carnets sur lesquels il écrivait son journal. J'ai [Christine Guibert] tapé les cinquante huit dernières pages [...] » (M, 6).

<sup>26</sup> Guibert se joue toutefois d'établir et de respecter un seul pacte de lecture. Se référer au travail d'Arnaud Genon pour une analyse détaillée de la question : Arnaud Genon, *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

n'importe où. Comme Guibert le mentionne lui-même en entrevue, il « tien[t] à la vérité dans la mesure où elle permet de greffer des particules de fiction comme des collages de pellicule<sup>27</sup> », ou, pour le dire autrement, il aime dans l'écriture « le moment où [elle] décolle imperceptiblement vers la fiction après avoir pris son élan sur la piste de la véracité » (M, 528). Guibert voulait que subsiste de lui une image précise, trafiquée ou fictionnalisée. Il s'est « fabriqué un corps de mort » (M, 12), pour le citer encore une fois. L'écriture permet cette forme de transcendance, puisque le livre immortalise le sujet, toujours impliqué dans une relation à l'Autre, même au-delà de la mort<sup>28</sup>. « Marcel n'est pas Proust, et rien ne l'oblige à mourir avec lui<sup>29</sup> », écrit Genette. L'image produite par l'écriture et la photographie de Guibert demeure et demeurera tant qu'il y aura quelqu'un pour interagir avec le texte, d'où l'intérêt pour l'écrivain d'exercer certains trucages. Et plus que truquée, l'écriture de Guibert touche à la logique de l'image du corps. L'auteur essaie (mais c'est impossible) de se représenter sa propre finitude en mettant à plat la conscience qu'il a de la dualité entre son corps vivant et son image. Cette « mise à plat » touche autant l'écriture : « Mon écriture est morte[, elle] se publie maintenant à l'envers, comme une œuvre posthume dont je serais le spectateur vivant » (M, 232), que la photographie : « [...] je me laisse photographier, non pas comme quelqu'un qui est encore vivant, mais comme quelqu'un qui était encore vivant au moment de la photographie » (M, 169).

Si notre intuition est que toute l'œuvre de Guibert manifeste une anticipation de la mort, l'étude seule du *Mausolée* ne suffit pas à le montrer. Même si la mort s'y trouve de la première page : « Je peux facilement m'imaginer mort » (M, 9), à la dernière page : « Toutes les nuits je veux mourir » (M, 560), on ne peut savoir à quel point Guibert a modifié l'ordre des fragments. Il y a donc deux moments à prendre en considération relatifs à cette mort perçue comme horizon de finitude. Un premier où l'anticipation de la mort ne fait partie que du fantasme et un second où la mort s'annonce réellement. *Le mausolée des amants* entremêle indistinctement ces deux moments. Lorsqu'au début du journal on lit : « Rêvai que les

---

<sup>27</sup> Propos de Guibert dans : Antoine de Gaudemar « La maladie d'amour », *Libération*, 1<sup>er</sup> mars 1990.

<sup>28</sup> Guibert écrit d'ailleurs : « Impression que mes livres sont vivants tandis que je suis mort j'y ai fait passer toute ma vie » (M, 502).

<sup>29</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1973, p. 236.

couilles étaient des petites têtes de mort » (M, 74), il est impossible de savoir si Guibert se savait atteint d'une maladie mortelle transmissible sexuellement au moment de l'écrire. Nécessairement, la falsification et le jeu textuel peuvent également découler d'un fantasme de mort. Nous nous tournerons tout de même du côté d'un des textes de jeunesse de Guibert pour étudier ce fantasme. Ce texte nous permettra plus que tout autre de constater que lorsque la mort est abordée comme fantasme — ou comme fatalité retardée que l'on pourrait maîtriser — elle en appelle toujours à l'enfance.

*Voyage avec deux enfants* est publié en 1982, six ans avant que Guibert ne soit atteint du sida et quelques mois à peine après l'apparition en France de la maladie<sup>30</sup>. La mort et les allusions au sang y sont pourtant omniprésentes. « C'était la première fois que je partais sans emporter un sentiment de mort », nous dit Guibert; « j'avais la certitude de revenir, et c'est peut-être cette certitude, justement, qui me ferait éventrer » (VE, 54). Cet extrait inséré entre des fragments datés du 8 et du 9 avril est pourtant daté du 31 mars, soit quatre jours avant le début du voyage. Il s'agit de l'un des extraits du « journal prospectif » (VE, 49), comme Guibert le nomme, qu'il se plaît à insérer pêle-mêle dans le texte. Guibert, donc, anticipe sa fin avant même d'entamer le voyage, puisqu'il fait le souhait de ne pas y apporter un « sentiment de mort », sentiment qu'il apporterait avec lui à chaque voyage, selon la citation. Cette anticipation se traduit comme une sorte de jeu dans lequel les enfants<sup>31</sup> font, tour à tour, figures de victimes et de bourreaux. Le terme « éventrer » dans la citation précédente renferme à lui seul cette dualité. D'emblée, il n'est pas exagéré de dire que le terme « éventrer » impose l'image de l'enfant mort, extirpé du ventre maternel. Guibert exprime la peur de *se faire* éventrer par l'enfant (version masculine de l'accouchement?); il sera pourtant celui qui, par l'entremise du texte, l'éventrera. En effet, dans son journal Guibert évoque l'idée

---

<sup>30</sup> Selon *Sidaction*, vingt-deux cas auraient été diagnostiqués en France et aux États-Unis en 1981, mais ce n'est qu'en 1983 que l'on identifie le virus du VIH et que sont mis au point des tests de dépistage. « Les dates clés de la recherche du Sida », *Sidaction*, [en ligne] <[http://www.sidaction.org/ewb\\_pages/d/dates\\_clés\\_recherche\\_sida.php](http://www.sidaction.org/ewb_pages/d/dates_clés_recherche_sida.php)> Consulté le 20 décembre 2012.

<sup>31</sup> Bien qu'il y ait deux *enfants* impliqués dans le voyage, rapidement, Guibert se prend de désir pour un seul d'entre eux : « [...] il est l'enfant le moins immédiatement gracieux [...] et c'est bien sûr sur lui que j'ai décidé de porter mon désir [...] » (VE, 27). Il sera aussi celui des deux le plus immédiatement impliqué dans la dynamique amoureuse qui nous intéresse ici. Guibert lui dédie d'ailleurs son livre suivant, *Fou de Vincent*.

d'un récit<sup>32</sup> où l'enfant se ferait éventrer : « Martinique avec Vincent. Un début de récit? Vincent éventré, l'abruti, sur la barrière de corail au large des Salines » (M, 547-548). Nous sommes en droit de penser que la menace (de mort), même si elle est adressée à l'autre, peut constituer le retournement d'une menace ressentie contre soi. Ainsi, la figure de l'enfant dominant recèle plusieurs significations dont il nous faut déchiffrer le sens.

Comme nous le verrons en détail plus loin dans le mémoire, Guibert se fait bourreau des enfants en s'imaginant ogre, les dévorant « à la nuit dans des bouillies de dattes confites » (VE, 34). Cela dit, il ne garde jamais longtemps cette position dominante. Celle-ci est réversible, à l'image de l'enfant qui, lors d'un voyage précédent, lui dit d'un « sourire mauvais » : « Tu as vu le crocodile, comme il dévore les ordures, eh bien sache que bientôt ce sera nous le crocodile, et ce sera toi les ordures... » (VE, 25-26). Pour ajouter au caractère réversible de la relation de pouvoir, Guibert spécifie que l'enfant en question porte le même prénom que lui : « Hervé » est à la fois les ordures et le crocodile qui les dévore. Un autre passage de *Voyage avec deux enfants* illustre joliment cette symétrie : « Moi je n'ai rien dans mes poches. L'enfant me demande un miroir, et je lui tends ma paume, qui réfléchit son visage » (VE, 74). Se trame un fort rapport de réciprocité entre Guibert et les enfants, même si leur relation est marquée par la domination. À deux reprises, Guibert évoque le danger qu'il ressent au fait de se retrouver dans une voiture conduite par un des enfants. Il appréhende ce danger comme une sorte de fantasme : « (Enfant chaste qui conduit la voiture, dans les virages du haut Atlas, je suis entre tes mains, tu peux me tuer si cela te fait plaisir.) » (VE, 92). Même chose dans l'extrait suivant : « L'enfant chaste conduit, de nouveau il tient ma vie entre ses mains, et le fil de conscience qui nous lie, dans le silence du paysage traversé, ressemble à une conversation » (VE, 100). Il n'en faut pas plus pour comprendre que la mort est une préoccupation constante chez Guibert avant même qu'il contracte le VIH. Très tôt, Guibert entretient de lui l'image d'un condamné à mort. « Image » au sens photographique, même. Dans son texte *L'image fantôme*, alors qu'il assemble un album photo de lui, Guibert se dit « attentif aux transformations de [s]on visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort » (IF, 67). D'ailleurs, dans son

---

<sup>32</sup> Le récit en question est *Le paradis*, dont les premiers mots sont d'ailleurs : « Jayne éventrée, l'andouille, [...] sur la barrière de corail au large des Salines » (P, 11).

premier roman *La mort propagande*, Guibert invente le récit de sa mort et la coupure de presse qui suivrait. On aurait retrouvé Guibert « découpé en lanières et en peaux dont on avait fait une exposition, clouées sur les murs de sa chambre » (MP, 196). Les suspects du crime, selon l'entrefilet élaboré par Guibert : son amant, où H.G. lui-même, qui aurait conçu une machine « auto-massacreuse [...] robot narcissique, certains disent ailé, qui se serait envolé par la première fenêtre ouverte » (MP, 197).

Parallèlement, *Voyage avec deux enfants* présente plusieurs allusions au sang, ce qui implique indirectement la mort. Guibert raconte que les enfants lui apprennent à nager en le gardant en l'air, au-dessus de l'eau, grâce à un système de cordes : « [...] l'enfant malin a fixé au bout de sa badine une petite aiguille avec laquelle il s'est mis à piquer la plante de mes pieds, il a dû s'y reprendre en plusieurs endroits pour que le sang finisse par goutter dans l'eau » (VE, 37). Entretenant la même dialectique évoquée plus haut, Guibert devient aussi, dans une moindre mesure, celui qui met le sang de l'enfant en danger :

Je donne le corps ensommeillé de l'enfant comme pâture aux buveurs de sang, aux dards et aux trompes des insectes, des tarentules. Le sang vermeil de l'enfant, son odeur crue protègent mon sommeil. Ou au contraire c'est moi qui sacrifie mon sang pour sauver celui de l'enfant [...] et j'expose mes bras nus découverts, mes veines comme des pistes d'atterrissage, au moyen de petites scarifications [...] (VE, 22<sup>33</sup>)

Ces passages annoncent l'obsession que Guibert entretiendra des années plus tard pour ses veines dans son journal d'hospitalisation *Cytomégalo*virus. Un nombre important de fragments est consacré à cette fixation, dont nous pouvons fournir ici un aperçu : « des infirmiers me disent "Tu as de belles veines" » (C, 9); « Installation de la perfusion. On me colle un vieux clou qui ne roule même pas » (C, 13); « j'entortille je ne sais pas comment le fil de la perfusion autour de mes pieds » (C, 14); « J'attends qu'on vienne me faire la perf (j'adore adopter le langage pro) » (C, 15); « À huit heures, cinq tubes de sang pris au cathéter de la perfusion » (C, 21), etc.

Alors que le sida impose à Guibert ce deuil singulier de l'enfance, tel que le reconnaît Saint-Jarre, il conçoit déjà (avant le sida) l'enfance comme un poison qui passe dans le sang :

---

<sup>33</sup> Bien qu'on puisse facilement présumer du caractère romanesque de cet extrait, à noter qu'il est rédigé en date du 24 mars, soit dix jours avant le début du voyage.

« Je ne revis pas l'enfant, je m'empêchai de le revoir, mais il était dans le sang qui continuait de passer par le cœur un poison, un venin, un sortilège qu'il m'était impossible d'extraire, ou même d'affaiblir » (VE, 100). Il serait tentant d'avancer que *Voyage avec deux enfants* constitue une sorte de « présage » ou de « préfiguration » de la maladie. La coïncidence est effectivement étonnante. Mais une fois celle-ci soulignée, il faut se demander comment la mort, la douleur, le sang, se présentent comme des objets de désir dans ses écrits. Comme le souligne Mathieu Lindon, « on a bien célébré sa voyance, alors qu'il n'y a pas grand risque de se tromper à prévoir sa propre mort<sup>34</sup> ». D'ailleurs, un passage de *La mort propagande* laisse entendre que le sang faisait partie du paysage de Guibert, enfant :

Mon père travaille aux abattoirs. Il rapporte à la maison des blouses tachées de sang que ma mère est chargée de nettoyer [...] Un matin il me réveille à l'aube pour m'emmener, pour me faire voir. Nous croisons des bêtes qu'on traîne aux yeux bandés, nous entendons les beuglements, les bruits des corps qui s'affaissent, les jambes coupées, le crâne fracassé sur le carrelage [...] seul coule, rouge noir, le sang des bêtes dans les caniveaux, ce torrent fluent, mais dense le long duquel nous marchons (MP, 215-216).

Guibert entretenait déjà un rapport érotique avec le sang, bien avant d'être atteint du sida (au risque d'insister), comme le prouve une de ses « fantaisies » dans ce même ouvrage :

Je retourne le matin seul aux abattoirs me faire dilater le trognon par les équarisseurs, les abatteurs [...] Ils me pétrissent le cul et sortent de leurs blouses tachées de sang leurs pafs vinasseux qu'ils me font sucer [...] un bœuf happe mon ventre et de sa langue chaude, énorme, baveuse, le bouffe en s'arrachant à la mort (MP, 216).

En somme, le sida contient certainement un ensemble de représentations qui correspondent aux désirs exprimés auparavant par Guibert. Il est arrivé à l'auteur rien de moins qu'une forme radicale, irréversible de ce qu'il fantasmait depuis des années, dans sa pratique d'écriture du moins. La réaction de Guibert à l'annonce de son sida, tel que mis en fiction dans son roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, abonde dans ce sens :

En sortant du centre de la rue du Jurra où nous venions, Jules<sup>35</sup> et moi, de faire le

---

<sup>34</sup> Mathieu Lindon, « Hervé Guibert », *Je vous écris*, Paris, P.O.L, 2004, p. 7-8.

<sup>35</sup> Jules est le nom du personnage inspiré de Thierry, son amant, qui dans le journal devient

test, j'avais été contraint à l'honnêteté d'une pensée inavouable : que je tirais une sorte de jubilation de la souffrance et de la dureté de l'expérience [...] Depuis que j'ai douze ans, et depuis qu'elle est une terreur, la mort est une marotte (AA, 158).

Le sida, dit-il en entrevue, « a permis de radicaliser un peu plus encore certains systèmes de narration, de rapport à la vérité, de mise en jeu de moi-même au-delà même de ce que je pensais possible<sup>36</sup> ». Guibert, atteint d'un cytomégalovirus<sup>37</sup>, semble se surprendre d'avoir écrit dans le passé un roman où il était question de cécité : « Cette obsession pour les yeux, comme une prémonition à l'envers, depuis l'enfance. Et puis le roman écrit en 83 et 84 : *Des Aveugles!* » (C, 27). À l'image des crocodiles et des ordures (d'Hervé l'adulte et d'Hervé l'enfant), le personnage principal des *Aveugles*, une petite fille non voyante nommée Josette, prend plaisir à torturer une souris. Elle lui dit : « Quand je t'aurai crevé les deux [yeux], tu deviendras la Reine, toi aussi, tu t'appelleras Josette, comme moi, tu aimes? » (A, 52). La domination se poursuit; Josette — et ce sont là les derniers mots du texte — meurt dans le ventre d'une créature monstrueuse mi-ogre mi-poisson qui « la labourait, mais en même temps l'aimait et la mangeait. Le lagodon, en effet, l'avalait tout entière » (Nous soulignons. A, 127). Au rapport de domination qui encadre l'évocation de la mort se superpose un rapport de réciprocité où l'enfance joue constamment un rôle. La démonstration pourrait se poursuivre longuement. À titre de dernier exemple, mentionnons le cas de *Vous m'avez fait former des fantômes*, où l'un des personnages, un ravisseur et violeur d'enfant, n'a d'autre nom que *Bébé*.

#### *La mort comme fantasme — le sadomasochisme*

Tous ces passages où Guibert se projette dans la mort ont en commun d'exprimer une

---

simplement « T. ».

<sup>36</sup> Propos de Guibert dans : Antoine de Gaudemar, « La maladie d'amour », *op. cit.*

<sup>37</sup> Le cytomégalovirus est une infection virale s'apparentant à l'herpès, dont étaient atteints plusieurs sidéens avant l'apparition de médicaments anti-VIH efficaces. À noter que ce virus atteint les personnes avec de faibles systèmes immunitaires et touche précisément les sidéens et... les nouveau-nés! (source : « cytomégalovirus », *Agence de santé publique du Canada*, [en ligne] < <http://www.phac-aspc.gc.ca/lab-bio/res/psds-ftss/cytomegalovirus-fra.php> > Consulté le 13 janvier 2013).

forme ou une autre de désir. Le lagodon *aime* Josette, même s'il la détruit<sup>38</sup>. Josette, en crevant les yeux de la souris, fait d'elle une Reine. La peur de mourir dans la voiture devient un don de vie (« tu peux me tuer si cela te fait plaisir »). Même Hervé, l'enfant qui dit à Guibert qu'il sera dévoré comme un sac d'ordures par un crocodile, devient un objet de désir dans un récit de rêve se trouvant dans *Le mausolée*. La réciprocité dans la douleur se transforme en réciprocité amoureuse : « Cette nuit je rêvai que Hervé, l'enfant blond et mince rencontré en Afrique, me disait : "Je t'ai aimé", je lui répondais : "Moi aussi je t'ai aimé", et aujourd'hui je suis nostalgique de l'amour que m'aurait porté cet enfant, il me manque » (M, 57<sup>39</sup>). Il apparaît évident que l'idée de la mort dans l'œuvre guibertienne est solidement enracinée dans une logique de désir : « quand le désir de mort devient le désir » (M, 505), écrit Guibert à juste titre dans son journal. Les exemples ne manquent pas : « je crois que la mort, au moment où elle vient, le corps la désire ardemment » (M, 181); « [...] l'envie d'être battu, battu à mort » (M, 212); « Mort égale jouissance du cerveau. Mort égale bonheur » (M, 371), etc. Nous pouvons associer cette logique de désir au sadomasochisme tant il est toujours question de jeux de pouvoir. Les premiers mots du premier texte publié de Guibert sont d'ailleurs les suivants : « 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 » (MP, 171). Non seulement l'œuvre de Guibert aura mené à bien ce projet, mais elle aura constamment imbriqué jouissance et douleur sur un même plan.

Pour Freud, à un moment de son élaboration, le masochisme constitue « un retournement du sadisme sur la personne propre<sup>40</sup> ». Il concevra plus tard la primauté du masochisme sur le sadisme. Pour Gilles Deleuze, qui reprend la théorie freudienne dans *Présentation de Sacher-*

---

<sup>38</sup> Une scène des *Lubies d'Arthur* reprend presque tel quel cette configuration d'amour, de mise à mort, d'animalité et d'oralité. Il est dit qu'Arthur et Bichon « se jetèrent sur [un jeune homme], comme sur une bête pour le mettre à mort, mais c'était pour l'aimer, ou pour s'aimer, dans une communion de bave » (LA, 65).

<sup>39</sup> À noter que dans plusieurs exemples cités, le rapport amour/haine est représenté par la dévoration. La pulsion orale originaire est là presque à nu. Nous verrons plus largement comment cela se déploie dans notre troisième chapitre.

<sup>40</sup> Sigmund Freud, « Un enfant est battu », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1990 [1894-1924], p. 233..

*Masoch*, le sadique « ne peut prendre plaisir aux douleurs qu'il fait subir à autrui que dans la mesure où il a, pour lui-même, vécu "masochiquement" le lien douleur-plaisir<sup>41</sup> ». C'est en observant, chez plusieurs analysant-e-s, des fantasmes infantiles de fustigation que Freud avance dans l'élaboration de sa théorie sur le masochisme. Ce fantasme, celui où « un enfant est battu », aurait comme fondement l'amour pour le père. La première phase du fantasme pourrait être formulée de cette manière : « Il (le père) n'aime que moi, et pas l'autre enfant, car c'est ce dernier qu'il bat<sup>42</sup> ». La deuxième phase consiste en un retournement masochiste (par la *conscience de culpabilité*) en fantasme (inconscient) d'être soi-même battu. Si son étude du masochisme se complexifie par la suite, Freud propose tout de même une première interprétation du fantasme s'appuyant sur l'idée que « le masochiste veut être traité comme un petit enfant en détresse et dépendant<sup>43</sup> ». Guibert ne manque pas d'instaurer textuellement une telle dynamique avec autrui. D'abord, avec ses parents : « Un marché, un chantage à mes parents : il faut maintenant que vous achetiez ma vie, jour après jour, car j'ai envie d'être un enfant infirme » (M, 198). Ensuite, avec son amant, que Guibert présente explicitement comme un substitut du père : « T. me baigne dans la mer : je m'accroche à lui comme un enfant infirme aux bras de son père » (M, 343). Puis, finalement, avec son médecin (alors que la détresse ressentie par Guibert n'est plus seulement un jeu érotique, mais bien une conséquence manifeste de la maladie) : « L'autre jour à l'hôpital j'ai dû m'agripper au cou de mon médecin pour me relever de la table où il m'avait examiné, c'était déchirant, je riaais comme un enfant » (M, 522). Le masochiste, précise Freud, veut surtout être « traité comme un enfant méchant<sup>44</sup> », il cherche en quelque sorte la punition qui viendra alléger son sentiment de culpabilité. Nous pourrions commenter longuement cette tendance propre à Guibert de se présenter comme un « fils ingrat et malveillant » (M, 269<sup>45</sup>). Or, Freud

---

<sup>41</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967, p. 91.

<sup>42</sup> Sigmund Freud, « Un enfant est battu », *op. cit.*, p. 228. Lacan précise quant à lui que « ce fantasme apparaît plus ou moins lié dans l'histoire du sujet à l'introduction d'un frère ou d'une sœur, d'un rival qui se trouve à un moment tant par sa présence que par les soins qui lui sont donnés ». Jacques Lacan, « *On bat un enfant et la jeune homosexuelle* », *Le séminaire IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, 1994, p. 115.

<sup>43</sup> Sigmund Freud, « Le problème économique du masochisme », *Névrose, psychose et perversion*, *op. cit.* p. 290.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> « Début d'un roman qui s'appellerait *Mes parents* (un peu à la manière d'Emmanuel Bove) et

comprend par la suite que le désir inconscient que sous-tend le fantasme d'être battu par le père est celui d'avoir des rapports sexuels passifs avec lui<sup>46</sup>, ce qui se manifeste également dans un récit de rêve de Guibert rapporté dans *Le mausolée* :

Je rêve que, dans un marché deux malfaiteurs m'accostent [...] Mon père me vient en aide. Je suis étendu à plat ventre sur un lit et j'ai envie qu'il m'encule, il vient derrière moi et en me pénétrant il me dit : « celui qui se fait remplir le cul est un damné ». [...] Puis ma mère frappe à la porte et se fâche, mon père a mis le verrou de sécurité, comme il le mettait quand j'étais petit, et qu'il baisait ma mère (M, 191-192)<sup>47</sup>.

Le sadomasochisme prend place dans le texte autrement que par la représentation explicite de relations sexuelles sadomasochistes. Le fantasme se transforme et l'écriture occasionne un renforcement de la mise en scène inhérente à la relation. Il s'agit bien d'une mise en scène, puisque le masochiste *choisit* de reconnaître à l'autre son autorité, il « se fait l'objet d'une volonté autre<sup>48</sup> », pour emprunter les mots de Jacques Lacan. Le masochiste *sait* qu'il n'est pas réellement soumis à l'autre, mais il nie ce savoir pour obtenir son plaisir. Cette dénégation<sup>49</sup> est l'affaire de toute perversion, mais dans le cas du masochisme, elle implique la projection, à l'extérieur, d'un représentant du surmoi. Difficile de ne pas remarquer dans le passage précédent, provenant du *Mausolée*, la représentation (renversée) de la scène primitive œdipienne : le petit garçon cherche à écarter la mère pour entretenir un rapport sexuel avec le père. Cela dit, le surmoi se substituant progressivement aux parents comme instance autoritaire, punitive, le sujet peut également remplacer le père par d'autres représentations d'autorité dans la construction de ses fantasmes sadomasochistes. La manœuvre constitue en

---

qui commencerait ainsi : " Maintenant que mes parents sont morts, enfin (mais je mens), je peux bien écrire tout le mal que j'ai pensé d'eux, en priant seulement le ciel de ne me jamais donner un fils aussi ingrat et malveillant." » (M, 269)

<sup>46</sup> Sigmund Freud, « Le problème économique du masochisme (1924) », *op. cit.*, p. 296.

<sup>47</sup> Nous verrons également comment ce déni de la scène primitive, son déplacement, en plus d'avoir partie liée avec le fantasme masochiste, prend part à celui de l'auto-engendrement.

<sup>48</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 168.

<sup>49</sup> Le terme allemand *Verleugnung* a d'abord été traduit par *déni* dans les textes de Freud. Dans son texte « Je sais bien, mais quand même », Octave Mannoni préfère plutôt *désaveu* ou *répudiation*. Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même », *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 10.

quelque sorte une destruction du surmoi, puisque l'autorité conférée à l'Autre est contractuelle et mise en scène. Le masochiste a mainmise sur le pouvoir du surmoi. C'est bien là la posture de Guibert, qui attribue constamment un pouvoir à l'Autre (l'enfant, l'amant, le sida, etc.), traçant lui-même les limites de son pouvoir, traçant même le contour de cet Autre. Nous verrons d'ailleurs que c'est Guibert qui construit l'identité des deux protagonistes de *Voyage avec deux enfants*, qui en fait des « enfants », puisque cela coïncide avec son fantasme. Pour le dire autrement, l'enfant de la relation sadomasochiste est un pur signifiant, vidé de sa subjectivité. Le fait que le protagoniste soit désigné par le syntagme « l'enfant » plutôt que par le prénom « Vincent » contribue à sa désubjectivation. En effet, nous ne retrouvons le prénom « Vincent » qu'à un seul endroit dans *Voyage*, dans un fragment (VE, 98) que Guibert prend la peine d'encadrer de guillemets, manœuvre généralement utilisée par l'auteur pour inclure une parole prononcée par quelqu'un d'autre ou simplement parce qu'il s'agit d'une note éparse qui ne se fond pas intégralement dans la logique du texte. Il faut comprendre là que l'objet de désir est interchangeable, que c'est la logique du fantasme qui jette les bases de la relation, comme le suggère encore une fois Lacan : « Le sujet se situe lui-même comme déterminé par le fantasme. Le fantasme est le soutien du désir, ce n'est pas l'objet qui est le soutien du désir. Le sujet se soutient comme désirant par rapport à un ensemble signifiant toujours beaucoup plus complexe<sup>50</sup> », ce qui explique que l'objet de désir change constamment, mais que les règles du jeu restent les mêmes<sup>51</sup>. En effet, si la relation de Guibert aux *enfants* est textuellement encadrée de la sorte, il en est de même de sa dynamique amoureuse, voire sexuelle, avec T. :

Une fois de plus T. m'invite à faire de la gymnastique, et je lui dis : c'est plutôt vers la destruction de mon corps, ou vers ses formes symboliques, que *j'ai envie* d'aller. Et le soir, sans qu'il s'y attende, je lui tends la réplique du martinet avec lequel mon père me battait, je lui dis : je veux que tu extrayes tout ce qu'il est possible, de toute ta force, et jusqu'au sang, de ces lanières. Tu ne peux pas savoir comme j'ai attendu ces coups, avidement, toute la journée, comme ils expiraient de tes regards, de ton amour, et comme ils me faisaient bander sans que tu ne le saches... (dialogue imaginaire) (Nous soulignons, M, 199-200).

---

<sup>50</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 168.

<sup>51</sup> Nous verrons toutefois que l'enfance, en sa qualité de figure textuelle, est en quelque sorte *figée* comme objet de désir.

La mention « dialogue imaginaire » à la fin de l'énoncé accentue l'idée que Guibert crée lui-même la dialectique. Il n'est pas soumis à elle. Même que le masochiste, en quelque sorte, peut soumettre l'autre à sa demande. Dans *Voyage avec deux enfants*, lorsque Guibert est de retour chez lui et que T. fait irruption dans le récit, se présente une telle scène : « Avant de jouir, comme dans un rêve, comme une supplication d'éveil, un effacement d'aberration, je lui demandai de me délivrer des gifles, et d'emblée il eut l'art de donner à ses coups la gravité, la tendresse des caresses » (VE, 116). Guibert tire du plaisir de cette position, tel qu'il l'annonce dans *Le mausolée* : « J'aime le sadomasochisme concret, parce qu'il est une transcription brutale qui mène vers le plaisir, un exorcisme aux douleurs du cœur » (M, 176). Dans son recueil de photographies *Vice*, Guibert décrit d'ailleurs un martinet en ces termes : « Il porte en lui, dans ses lanières immobiles, la plainte des enfants battus, il exhale le plaisir des amants dévoyés » (V, 19).

On ne pourrait mieux illustrer le caractère réversible de la relation sadomasochiste qu'en convoquant le roman pornographique de Guibert, *Les chiens*, où le contrat est annoncé d'emblée par un des personnages : « Veux-tu être ma victime ou mon bourreau ? » (LC, 13-14). Ou encore, en soulignant la relation d'Hervé et de Jayne (personnage inspiré de Vincent, l'enfant) dans *Le paradis* : « J'étais son esclave, [...] elle aussi, de son côté, aurait pu dire qu'elle était mon esclave » (P, 82). Dans *Les lubies d'Arthur*, il est question d'un professeur qui veut se faire taper sur le ventre par son étudiant, « [il] n'était pas masochiste, mais il rêvait d'un rapport d'égalité avec ses élèves » (LA, 22). Puis, dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, lorsqu'il est question de nains qui « n'avaient pas encore décidé si dans l'arène ils apprendraient la science des victimes ou celle des bourreaux » (VF, 74). S'élabore également dans ce roman un parallélisme entre les enfants et leurs ravisseurs : « On ne distinguait plus, à cause de l'habit de lumière dans lequel flottait le garçonnet, et de la nudité du géant, lequel était le maître du combat, lequel la victime » (VF, 193). Ce roman regorge de manifestations de la réversibilité des rôles sadiques et masochistes. Un des enfants, en s'échappant de ses ravisseurs, songe à bâtir un jour un pénitencier « dont il serait lui-même le promoteur, le gouverneur, et peut-être le détenu [...] » (VF, 46). L'enfance, véritable figure kaléidoscopique, s'instaure donc comme objet de désir et comme support extérieur du surmoi, elle incarne les deux pôles sadique et masochiste. Dans *Le mausolée* se trouve d'ailleurs une telle note : « Imagination d'un enfant qui d'emblée serait mon maître. À

cet enfant j'ai envie de faire un cadeau » (M, 185). Ce n'est jamais la peur qui est associée à la représentation de l'enfant dominant, mais bien l'érotisme, comme en témoigne quelques fantasmes de Guibert relatés dans son journal : « Rêve du bonheur que me donne le spectacle d'un très petit enfant qui viole un homme » (M, 317); « En l'observant en contrebas (la position idéale pour moi : être aux pieds d'un jeune homme), je me demande quelle est la pratique qui me donnerait le plus de plaisir avec ce garçon » (M, 534). Et même dans *Voyage avec deux enfants*, Guibert construit son fantasme autour de la soumission à l'enfant. Alors qu'il se laisse aller à une rêverie, on peut lire cette pensée à son égard : « Il avait la splendeur d'un jeune mâle qui prenait sa bite à pleine main pour me la faire adorer, sans arrogance, mais d'une façon à la fois *impérieuse* et tendre, comme un *ordre* dit à l'oreille » (Nous soulignons. VE, 118). Dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, Mickie, l'apprenti *infantero*, énonce à maintes reprises son envie, sa soif, de tuer des enfants. Et pourtant, on peut lire un passage où il souhaite « que l'enfant soit plus fort que [lui], qu'un battement de cils [l']agenouille » (VF, 147). Guibert imagine toutes sortes de situations où l'enfance, tout en faisant figure de menace, ne provoque jamais l'anéantissement. Elle est « le poison, puis l'eau qui le délaye et qui l'absout » (VE, 100). La plus violente de ces mises en scène est un dialogue échangé avec un garçon rencontré dans un autobus, que Guibert suit jusque dans un magasin d'armes :

- Vous voulez acheter une arme?
- Oui...
- Un couteau?
- Oui...
- Lequel?
- Celui-ci...
- Pourquoi un couteau?
- Pour vous ouvrir la gorge. Et vous pourquoi me suivez-vous?
- Pour vous sucer.
- Alors vous me sucerez et je vous ouvrirai la gorge, je pourrai peut-être même y mettre ma bite, si l'estafilade est assez large, et vous vous écroulerez. Mais moi je partirai.
- Allons-y (M, 175-176).

Il s'agit là, à l'extrême, d'une illustration du contrat sadomasochiste. Extrême en ceci que Guibert accepte un contrat duquel résulterait une mort à laquelle il aurait acquiescé. La mort a pour Guibert un attrait érotique évident : « La honte d'être du côté de la vie et de se surprendre à bander en regardant vers la mort » (M, 114), écrit-il d'ailleurs.

Guibert entretient passablement la même relation à sa maladie, si ce n'est que vient un moment où il y est *réellement* soumis. Comme nous l'avons vu, dans une première partie de son œuvre, Guibert sait qu'il n'est pas soumis à une mort proche, mais choisit d'ignorer ce savoir pour construire de lui l'image d'un condamné à mort. Il présente sa mort comme un fantasme, *son fantasme*<sup>52</sup>. Dans une seconde partie, au contraire, Guibert est réellement condamné, mais il continue d'imaginer une relation réversible et fait de la maladie son objet de désir : « J'aime aussi cette maladie parce qu'elle me rappelle à une sorte d'ordre organique, de mise en demeure permanente (alors vraiment prendre des médicaments pour l'éviter? Ne va-t-elle pas s'en venger, puisqu'elle a élu mon corps, *puisque mon corps l'a élu?*) » (Nous soulignons. M, 185). L'incipit de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* a cristallisé ce motif d'écriture<sup>53</sup> :

J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie qu'on appelle le sida [...] je n'avouai à personne, sauf à quelques amis, que j'allais m'en tirer, que je serais, par ce hasard extraordinaire, un des premiers survivants au monde de cette maladie inexorable (AA, 9).

C'est aussi en faisant *comme si* la maladie était un objet d'amour que Guibert maintient la relation. Souvenons-nous que Guibert écrit dans son journal que « Mort du sida » serait une « indication superbe d'une biographie » (M, 445). Mais encore faut-il un tiers pour donner sens à cette mise en scène, et c'est là la position du lecteur :

---

<sup>52</sup> Dans une lettre à T. retranscrite dans le journal, on peut lire : « Et si je venais à mourir (tu connais mon fantasme) [...] » (M, 158).

<sup>53</sup> Bien sûr, le roman ne nie pas la maladie jusqu'au bout, mais il est pour le moins parlant qu'il en soit ainsi dans l'incipit, où se forme le pacte de lecture. Le pouvoir de cet incipit est indéniable : on le mesure déjà lorsqu'en entrevue à *Apostrophe*, Guibert mentionne avoir reçu un coup de téléphone de sa grand-tante Louise qui lui dit : « ah c'est formidable! Alors tu es guéri, c'est écrit dans *Le Figaro* cette semaine! » (Propos de Guibert dans : « Hervé Guibert "À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie" », *Apostrophes*, *op. cit.*). S'ajoutent les propos de Mathieu Lindon dans *Ce qu'aimer veut dire*, affirmant qu'après avoir refusé de publier *À l'ami* aux éditions de Minuit, son père Jérôme Lindon « n'éta[nt] pas allé biographiquement plus loin » que la première phrase du texte, était « décontenancé » d'apprendre que Guibert allait mourir (Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, *op. cit.*, p. 192.). Enfin, l'utilisation intertextuelle de cet incipit par Christine Angot dans *L'inceste* (« J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois mois, j'ai cru que j'y étais condamnée. J'étais réellement atteinte, je ne me faisais pas d'illusions. Le test s'avérait positif [...] ») en inscrit durablement le sens dans l'histoire littéraire (Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999, p. 7.).

Une déclaration d'amour est un acte réussi lorsque l'autre a entendu, ce qui, de vive voix, est loin d'être garanti. L'écriture au contraire a le pouvoir d'imposer l'écoute, puisque lorsque la lecture a lieu les conditions de la relation sont déjà possibles. La lecture actualise donc la relation amoureuse. Mais le lecteur est décentré, ce n'est pas lui qui est aimé. Il est plutôt appelé à reconnaître le sida comme objet et sujet d'amour, et c'est à ce titre qu'il est impliqué<sup>54</sup>.

Cette relation étant *contractuelle*, elle ne fonctionne qu'un temps. L'entrevue donnée à la revue *Les règles du jeu* montre bien qu'en dehors de l'écriture, sans un tiers pour cautionner la relation, le contrat se brise : « [...] le sida me détruit un point c'est tout et je ne souhaite pas aller plus loin, comme on dit, dans l'exploration de mes sentiments, de mes pensées, travaillés au corps par ce virus<sup>55</sup> ».

#### *L'écriture et l'Autre*

Dans *Voyage avec deux enfants*, la présence du fantasme dépend du maintien de l'enfance dans la dialectique sadomasochiste. C'est au prix d'une construction complexe et fragile que l'écriture arrive à soutenir le fantasme et à lui donner forme : « J'hésite à écrire : voyage de merde, enfants de merde. Le début du mensonge : l'écrire, ce serait renoncer au roman » (VE, 97). Cette citation illustre bien qu'en plus d'être masochiste, le fantasme est purement littéraire. La *dénégation*, qui permet la jouissance, est un maillon dans la construction symbolique du fantasme. Si l'écriture cessait de nier, le fantasme cesserait aussi, ce serait un « renoncement au roman ». Les voleurs d'enfants de *Vous m'avez fait former des fantômes* sont soumis à une loi analogue : « La loi des jeux était qu'on s'en éveille amnésique

---

<sup>54</sup> Si Guibert va très loin dans l'élaboration de cette dialectique, certains sont d'avis que c'est une construction propre aux écrits de sidéens. Jean-Ernest Joos cite en exemple le roman *Cargo-vie* de Pascal De Duve, où l'on retrouve plusieurs traces de cet amour (« Sida, mon amour, toi au moins tu me resteras fidèle jusqu'à la Mort » : Pascal De Duve, *Cargo vie*, Paris, J.-C. Lattès, 1993, p. 128). Jean-Ernest Joos, *op. cit.*, p. 251. Nous pensons également à Alain Emmanuel Dreuilhe, dont le journal intime exprime également cet affect : « Je m'adresse au sida lui-même, je l'interpelle avec toute la véhémence dont je suis capable pour lui faire savoir d'une voix encore timorée que je ne me — et ne le — laisserai pas faire, même si j'en suis amoureux, grisé par les nouvelles possibilités que m'offre cette lutte ». Alain Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps: journal du sida*, Paris, Gallimard, 1987, p. 117.

<sup>55</sup> Propos d'Hervé Guibert dans : Christophe Donner, *op. cit.*, p. 143.

le lendemain, et qu'ils ne soient jamais sujets de discussions ou de souvenirs, celui qui aurait pris une plume pour témoigner de leur existence se serait condamné par son récit [...] » (VF, 73). Dans les deux cas, il ne faut pas dire l'expérience : cela y mettrait fin. Et pourtant, si on ne la dit pas, elle n'existe pas non plus. C'est donc en plaçant l'acte d'écriture au centre du dire que Guibert arrive à énoncer à la fois le fantasme et son impossibilité. La présence d'un narrateur omniscient dans *Les fantômes*<sup>56</sup> accomplit déjà ce travail : il tient la plume à la place des malfrats pour « témoigner » de leurs « jeux »<sup>57</sup>. C'est davantage dans les récits et journaux intimes, où il n'y a pas de distance entre l'instance énonciatrice et le sujet de l'énonciation, qu'est utilisé le subterfuge en question. Dans *Voyage*, Guibert mentionne qu'en l'invitant à partir avec lui et les deux enfants, son compagnon de voyage lui offrait un cadeau, « un livre, qui n'était pas écrit, et qui avait failli ne jamais être écrit » (VE, 23<sup>58</sup>). L'écriture s'immisce effectivement entre lui et les enfants : « Le carnet, à ce point de nos rapports, est devenu l'objet visible, sans cesse sorti, érigé entre nous, énigmatique, mon seul recours, qu'il va maintenant vous falloir faire disparaître, anéantir. Plus que jamais ce carnet me colle à la peau » (VE, 98). Si la note précédente<sup>59</sup> nous indique que le « nous » renvoie à Guibert et à l'un des enfants (Vincent), difficile de savoir à qui s'adresse le « vous ». Peut-être au lecteur, immanquablement impliqué dans la relation, puisque c'est lui qui donne sens au mensonge de cette construction. Ce carnet « colle à la peau » de Guibert, le dérange de sa présence brûlante, mais s'en débarrasser serait impossible, puisque le récit disparaîtrait avec lui. Le voyage, le désir et le récit sont à ce point soudés qu'un simple regard de désir échangé avec un autre homme, avant le voyage, manque de faire mourir le projet d'écriture : « sur ce seul regard et sur ce trouble, j'ai senti s'effondrer tout l'échafaudage du voyage, et par là l'échafaudage romanesque » (VE, 31). Par cet habituel procédé de mise en abyme (l'écriture qui annonce l'écriture), Guibert énonce l'équilibre fragile qui a permis à son histoire de

---

<sup>56</sup> Pour alléger la lecture, nous utiliserons parfois ce diminutif, celui-là même utilisé par Guibert dans son journal pour désigner *Vous m'avez fait former des fantômes*.

<sup>57</sup> On remarquera d'ailleurs que ce narrateur raconte l'histoire des voleurs en utilisant le pronom « on » pour les désigner, ce qui le place de leur côté.

<sup>58</sup> Si l'on s'intéresse à la chronologie éclatée du texte, on remarque que cette note est écrite le 14 mars, deux semaines avant le début du voyage et donc avant même que la majeure partie du texte ne soit rédigée.

<sup>59</sup> « "Vincent, si tu ne renies pas ce langage qui nous a unis l'autre soir, je te sacrerai fils unique, et ta parure de sacre sera cette robe rose à volants que j'ai repérée pour toi au souk." » (VE, 98)

prendre forme : « Me voyant écrire, B. me prévient que ce carnet sera volé avant notre retour, mais je dormirai dessus, je le cacherais sous mon oreiller, je coudrai une poche dans un de mes caleçons pour le protéger » (VE, 73).

Il en va de même dans *Le mausolée*. La place du lecteur est d'emblée annoncée en exergue, dans une note qui précède le début du journal :

(J'écrivais des lettres à T., sous la douleur les mots sortaient, je ne les lui envoyais pas, plaçais l'enveloppe cachetée à son nom dans une boîte de bois blanc, et il venait les lire, elles étaient à sa disposition, dans la boîte, je les relisais contre lui, je les échangeais contre son corps, sa bave, et il m'interdisait de les déchirer, elles s'empilaient, je lui disais : « Je t'ai écrit, là », en désignant la boîte, qu'il allait ouvrir, pour laquelle il laissait mon corps. Les lettres ont cessé, le cahier a pris le relais, est devenu l'endroit où il pouvait venir lire, à tout moment, dans mon absence. Je lui laissais mes clefs pour qu'il soit plus libre de le consulter. Maintenant j'ouvre la boîte en public, j'ouvre le cahier et le laisse ouvert, exposé : *je peux facilement m'imaginer mort.*) (Nous soulignons. M, 9)

Ce passage réitère la place constitutive du lecteur dans le texte, mais il souligne encore plus clairement le lien entre mort et énonciation. « Sans cette évacuation quotidienne [...] je serais désespéré, peut-être déjà mort » écrit Guibert, plus loin dans le journal (M, 160). La seule autre mention qu'il fait de ses lecteurs dans *Le mausolée* renvoie également à la mort : « En t'écrivant, sans doute, je n'écris pas seulement à toi, mais au personnage du roman général (T.) [...] s'interposent entre toi et moi à ces moments-là des lecteurs de mes lettres, et nous sommes déjà enterrés... » (M, 130). Guibert cherche à nous dire qu'il est pleinement conscient qu'après sa mort aura toujours lieu l'acte de lecture. « Aimer la littérature est aussi une façon d'aimer les morts, de vivre avec eux » (M, 236), affirme-t-il d'ailleurs. C'est encore plus évident dans le cas du *Mausolée* qui est publié (selon sa volonté) dix ans après sa mort. Mort et écriture sont également abordées conjointement lorsque Guibert écrit que « l'idée de ne pas être publié dépasse l'idée de [s]on corps rongé par les vers » (M, 161), ou lorsqu'il rapproche « la peur de ne plus être publié » à celle d'avoir « la corde au cou » (M, 342). À la suite d'une note<sup>60</sup> adressée, dans son journal, à celui qu'on devine être l'« ami qui ne lui a pas sauvé la

<sup>60</sup> « D'où vient une telle épouvante? Se faire vider de son sang, à la seconde. Je crois que c'est au-delà du flux de la haine, de la dette irréparable, de la lâcheté : c'est qu'entre nous tu as perpétré une mort, qui a fait de nous deux revenants, qui se croient ordinairement tout à fait vivants, mais qui redeviennent à la vue de l'autre (à cet éclairage du corps de l'autre) ce qu'ils ont profondément, et qu'ils

vie », se retrouve un post scriptum qui va également en ce sens : « Ceci n'est pas un geste fait vers toi, mais un signe d'outre-tombe » (M, 384). La mort *fait écrire*, donc. D'ailleurs, écrit Guibert, « chez Gallimard [...], ils sont plus à l'aise avec les auteurs morts ou en passe de l'être qu'avec les auteurs vivants » (M, 499).

---

avaient oublié qu'ils étaient tout à fait morts, l'un face à l'autre, deux tristes cadavres, sinon de leur jeunesse, sinon de cette chose malgré tout unique que fut leur amitié » (M, 384).

## CHAPITRE 2

### LA FIGURE DE L'ENFANCE

Quoique j'aie devant moi la plaine la plus industrielle et la plus lumineuse et, plus loin, la mer la plus chargée de mythes, la seule réalité, c'est, pour moi, la page où j'écris, plus réelle encore que le monde, les objets, les espaces fermés ou extérieurs, la lumière où je fais bouger mes figures<sup>61</sup>.

Pierre Guyotat

#### *La figure*

Nous aurons remarqué que pour éclairer les liens entre la mort et l'énonciation chez Guibert, nous n'avons pu faire autrement que de fréquemment convoquer la figure de l'enfance, laquelle hante indéniablement l'œuvre dans son ensemble. L'enfance surgit de toutes parts, elle habite le « je » guibertien, celui du journal intime, celui des récits, mais aussi celui des romans. L'obsession de Mickie, apprenti *infantero* dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, rend bien compte du statut de l'enfance dans l'œuvre de Guibert; elle insiste, elle apparaît de tous bords tous côtés :

Je vois des enfants partout, entremêlés, qui me tombent dessus du ciel, des toits, pour m'assommer, pour m'éblouir; quand il neige ce sont des flocons d'enfant qui se délitent en crissant sur mes joues; quand il tonne ce sont des souffles d'enfant;

---

<sup>61</sup> Pierre Guyotat, *Coma*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 89.

quand il pleut c'est de leur urine et de leurs larmes qu'ils m'arrosent. Ils sont aussi innombrables que des pucerons, mais plus splendides que des lucioles, ils volent en l'air et ils voltigent sous mes yeux [...] (VF, 116).

Si dans le premier chapitre de ce mémoire nous citons beaucoup les propos de Guibert sur sa propre écriture (et qui appartiennent à l'écriture), il sera maintenant surtout question de l'enfance en tant qu'elle échappe au discours et s'inscrit comme une nécessité. De la figure, « [...] c'est son déploiement irréversible, sa démonstration "syntaxique" qui importe, et non l'énoncé de sa finalité. C'est en cela d'ailleurs que l'écriture éclaire la scène du désir, de son principe et de son objet dont le statut est de se dérober justement à la maîtrise<sup>62</sup> ». La figure n'existe pas en soi, il faut extraire ses composantes d'éléments disparates pour en rendre compte. Contrairement à une thématique, donc, elle ne se construit pas dans l'abstrait, n'est pas qu'un ensemble de représentations. Certains critiques de Guibert ont déjà attribué ces caractéristiques (sans toutefois parler de « figure ») au « corps », tel que son œuvre le donne à lire. Le corps « n'est pas simplement un thème, mais le principe générateur de l'œuvre<sup>63</sup> » écrit Ralph Sarkonak, appuyé par Arnaud Genon qui avance que Guibert *dit* son corps « puisque son corps lui échappe, puisque son corps lui est volé<sup>64</sup> ». Ce dernier souligne que Guibert a fait lui-même ce constat en entrevue peu avant sa mort :

J'ai eu l'impression par la force des choses [...] d'être aussi un corps mis en jeu dans des narrations, dans des situations, dans des rapports, j'ai aussi l'impression que c'est l'histoire d'un corps qui vieillit, d'un corps qui est malade, d'un corps qui est abîmé, d'un corps ceci, d'un corps cela, d'un corps qui renaît un peu, tu vois, d'un corps monstrueux, d'un corps difforme, et j'ai l'impression que c'est l'histoire de ce corps<sup>65</sup>.

Le corps est tout à fait présent dans son œuvre. Cela dit, nous croyons que l'enfance traverse ce corps, se cache dans ses replis et est porteuse de sens encore plus singuliers. L'enfance « lui est volée », elle tombe de ce « corps qui vieillit », revient dans l'écriture où ce corps

---

<sup>62</sup> Anne Éleine Cliche, *Dire le livre*, Montréal, XYZ, 1998, p. 51.

<sup>63</sup> Ralph Sarkonak, « Une histoire de corps », *Le corps textuel de Hervé Guibert*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>64</sup> Arnaud Genon, « Du corps monstrueux au fantôme du corps : pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert », *Analyses, revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 8, n° 2, printemps-été 2013, p. 399.

<sup>65</sup> Propos de Guibert dans : Christophe Donner, *op. cit.*, p. 145.

« renaît un peu ». Il va sans dire qu'il y a chez Guibert des enfants « malades », « abîmés », « monstrueux », « difformes »... Des enfants lumineux aussi, « chevalier[s] soleil » (VF, 87), « prêt[s] à exploser de lumière » (VF, 79). L'enfant est à la fois ombre et lumière; « c'est une éclipse » (VF, 79).

La figure de l'enfance impose son propre langage, à la manière de la langue sabir que Guibert veut enseigner aux enfants dans *Voyage* : « [...] je suis à la recherche, pour l'enseigner à l'enfant, d'une langue qui n'est répertoriée dans aucun fichier de bibliothèque et qui n'a même pas un dictionnaire [...] » (VE, 38). Puisque c'est la syntaxe de la figure qui importe et non ses occurrences, il faudra pour la faire surgir s'intéresser aux scènes sur lesquelles elle s'actualise (et à leurs interactions), soit celle de la jouissance, celle du deuil et de la perte, et celle de la filiation

### *Une jouissance impossible*

*Vous m'avez fait former des fantômes* est le texte de Guibert où le désir pour l'enfant est le plus violemment et explicitement exprimé. Dans la première partie de ce « roman sadien<sup>66</sup> », quatre personnages lugubres volent, séquestrent et torturent des enfants, les entraînent pour des combats clandestins auxquels assistent des spectateurs. Les raptés répétés qui parsèment le récit visent à faire jouir les bandits, qui font *littéralement* de leurs proies des enfants-phallus, comme le souligne Owen Heathcote, en les épilant, les édentant, les rasant et les enfermant dans des sacs, ne les délivrant que pour en jouir ou les faire jouir : de véritables « fontaines de jouvence<sup>67</sup> » pour les brigands pédérastes. Cependant, la jouissance ne dure pas. Elle achoppe constamment. Contrairement aux écrits de Sade — de qui Guibert tient le

---

<sup>66</sup> C'est ainsi qu'il est désigné par la critique, notamment dans le texte de Mathieu Lindon précédemment cité.

<sup>67</sup> Owen Heathcote, « L'érotisme et la violence du jeu dans *Vous m'avez fait former des fantômes* », *Le corps textuel d'Hervé Guibert* (dir. Ralph Sarkonak), Paris, Minard, 1997, p. 201

titre du roman<sup>68</sup> —, et plus précisément à sa maxime commentée<sup>69</sup> par Lacan (« j'ai le droit de jouir de ton corps, dirai-je à qui me plaît, et ce droit, je l'exercerai sans qu'aucune limite ne m'arrête dans le caprice des exactions que j'aie le goût d'y assouvir<sup>70</sup> »), les protagonistes du roman de Guibert — alors que rien ne l'annonce — se verront moralement condamnés à la fin du roman. En effet, il est mentionné dans les dernières lignes que « l'acte immonde de souiller un enfant est perpétré par des hommes infâmes » (VF, 204). Le roman se termine sur la promesse de démanteler la « bande de voleurs d'enfants » (VF, 204) et d'en chasser les têtes. N'est pas libre d'assouvir son désir qui veut. L'enfant, s'il apparaît comme source de toutes les jouissances, échappe toujours aux brigands qui ne peuvent jamais en jouir librement. D'abord, on avertit Mickie que les enfants ne peuvent être regardés dans les yeux<sup>71</sup>; « il y a dans ce regard une mélancolie qui rend fou, c'est là qu'est le vrai poison [...] ne regarde jamais un enfant dans les yeux quand il meurt! ». Ceux-ci crachent également « un venin dont tous reconnaiss[ent] le péril » (VF, 120). Le drame de Mickie, dont l'histoire occupe la deuxième partie de *Vous m'avez fait former des fantômes*, est d'ailleurs de ne jamais avoir accès aux enfants qu'il veut combattre : « Il était assoiffé d'enfants, et les enfants étaient cachés dans les maisons, inaccessibles; avant de les capturer, pour avoir la main, il fallait les remplacer par des simulacres » (VF, 142). Ainsi, il prévoit d'abord s'exercer sur des chiens, des chats, des poules « que je déguiserai vaguement en enfant, ou que je nommerai du nom d'enfants, jusqu'à ce que leur ossature enfle et se déploie sous mes coups [...] » (VF, 117), dit Mickie. Il s'exécute ensuite sur un « enfant postiche » (VF, 142), lequel a été finement élaboré, bricolé, et qui comporte même une « cartographie glandulaire »; des tuyaux passés

---

<sup>68</sup> Il s'agit d'un extrait d'une lettre de Sade rédigée à sa femme alors qu'il était en prison : « Par exemple, vous avez imaginé faire merveille, je le parierais, en me réduisant à une abstinence atroce sur le *péché de la chair*. Eh bien, vous vous êtes trompée : vous avez échauffé ma tête, vous m'avez fait former des fantômes qu'il faudra que je réalise ». Marquis de Sade, « Lettre CLXII, juillet 1783 », *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Cercle du livre précieux, 1967, p. 397. Cité par Owen Heathcote, *op. cit.*, p. 190.

<sup>69</sup> Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 765-790.

<sup>70</sup> Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux* [1795], *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre précieux, 1966, p. 295.

<sup>71</sup> Dans *Les lubies d'Arthur*, Bichon s'aventure à regarder le visage d'un « jeune homme » au moment de la jouissance, ce qui provoque l'« épouvante »; « cette belle face juvénile était devenue une tête de mort, sa bouche s'édentait sur un cratère blême et sec qui dans un râle semblait s'asphyxier [...] » (LA, 65).

sous sa fausse chair pour expulser un « venin factice » (VF, 144). Lorsque Mickie se trouve finalement dans l'arène de combat face à un vrai enfant se produit un déluge et tout son corps est avalé « par la terre bouillante » (VF, 196). Le chapitre se termine sur ce coït interrompu. Mickie n'aura jamais assouvi son désir de « percer les enfants avec [ses] lances » (VF, 145), métaphore on ne peut plus évidente de l'acte sexuel. La première partie du roman se clôt également sur l'échec de la jouissance : en compagnie d'un enfant, Pirate — un des voleurs qui veut ne faire qu'un avec l'enfant<sup>72</sup> — se met à rêver de « refaire le monde à l'image de leur inceste, un monde d'hommes et de garçons qui ne serait plus jamais occupé que par la sodomie et la fellation » (VF, 102). Malheureusement pour lui, une fois ce souhait dévoilé par le narrateur, l'enfant tombe « comme un monticule de billes qui s'effondre [...] le corps sous lui avait disparu dans une fissure, et lui s'évanouit dans son désespoir » (VF, 103).

Une des raisons pour lesquelles Mickie n'atteint pas les enfants est qu'ils sont dans des « maisons inaccessibles ». Guibert brosse un tableau semblable dans *Le mausolée* en nous livrant un récit de rêve. Des enfants jouissent dans une salle inaccessible à Guibert :

Rêvai, dans les chiottes publiques d'une ville étrangère, où j'entre par hasard avec T., d'une partouze d'enfants [...] des grappes de garçons nus se branlent les uns contre les autres, tassés par dizaines; dans une salle communicante [...] trois ou quatre très vieux hommes se branlent [...] j'ai beau essayer de me glisser dans la salle des enfants, je sens bien dans mon rêve que ma place n'est dans aucune de ces deux salles mais dans une salle intermédiaire qui n'existe pas (M, 477).

La rencontre avec l'enfant, la symbiose espérée, n'a jamais lieu. Heureusement, dirons-nous. Comme le souligne Régnier Pirard, « un enfant ne peut être, sans risque mortel ou de folie, objet de jouissance tel un appendice narcissique<sup>73</sup> ». Le troisième et dernier chapitre de *Vous m'avez fait former des fantômes* s'intitule d'ailleurs : « Le jeu finit lorsque tous les animaux ont été pris par le diable et sont devenus ses chiens » (VF, 199). Heathcote se demande même si nous pouvons considérer Guibert comme « un grand moraliste<sup>74</sup> », si la perversité dans ce

---

<sup>72</sup> On peut lire son désir exprimé ainsi : « [Pirate] n'avait qu'une hâte, s'enfoncer dans l'enfant, s'épuiser dans lui, s'endormir et mourir en lui » (VF, 102).

<sup>73</sup> Régnier Pirard, *Le sujet postmoderne entre jouissance et symptôme*, Toulouse, Eres, 2010, p. 57.

<sup>74</sup> Owen Heathcote, *op. cit.* p. 191.

texte n'est que « rhétorique ». Nous croyons plutôt que l'aboutissement du récit est corollaire de cette impossibilité fondamentale, structurale, de jouir de l'enfant, dont Pirard donne une explication tout à fait éclairante :

[...] l'enfant, plus exactement l'infantile [...] apparaît comme le pôle d'une jouissance aussi impossible qu'inéliminable, l'irréductible du symptôme qu'il est par excellence (l'inconscient, c'est l'infantile, disait Freud). *Cet enfant qui n'existe pas, mais dont il faudrait plutôt dire qu'il insiste*, nous ne cessons cependant de vouloir l'objectiver. Comment et pourquoi? Par son dire énonciateur, le Sujet s'absente du dit qu'il dépose. En cela, à tout instant, il ouvre et récapitule l'histoire qu'il est. Ce n'est pas facile à supporter. On voudrait arrêter le temps, le découper, le ranger, le figer. Le dérouler linéairement et en bon ordre. La clinique nous rappelle que c'est peine perdue, qu'il fait retour et que l'origine est au présent, comme l'ombre portée imaginaire de la question de notre être. Cette ombre portée est la force du mythe et aussi sa limite. Il touche au réel mais ne le saisit pas. Notre acte d'exister est, pour ainsi dire, toujours en avance ou en retard de lui-même et c'est le fantasme qui tente vainement de corriger l'écart. Peut-être — sûrement, pensons-nous — notre enfant y réussira-t-il mieux. Identification projective<sup>75</sup>.

L'auteur met du même coup en lumière que l'enfance est particulièrement susceptible de faire partie des fantasmes de tout sujet parlant. Chez Guibert, l'enfance est radicalement confinée au rang de fantasme, puisqu'elle échappe aux possibles. Le fantasme est si important qu'il se dissémine dans l'œuvre et contribue par ses éclats à former une figure. Sur la scène de la jouissance, nous venons de le voir, l'enfant ne satisfait jamais complètement le désir qu'il inspire. Pirard souligne que cet impossible est celui du fantasme même (nous dirons aussi : de la figure, puisqu'elle est son actualisation dans l'écriture). Se recourent ici la scène de la jouissance et celle de la filiation (sur laquelle nous reviendrons longuement), puisque le fantasme et son élaboration textuelle ne permettent rien de plus que de toucher à « l'ombre portée imaginaire de l'être ». Le fantasme qui consiste à jouir de l'enfant, chez tout sujet, chercherait peut-être à « corriger l'écart » entre l'imaginaire et le réel des origines. Inévitablement, l'enfant ne peut que manquer. Selon Pirard, l'enfant « présentifie jusqu'à saturation le moi idéal qui fondamentalement est une image objet<sup>76</sup> », ce que le journal intime

---

<sup>75</sup> Nous soulignons. Régnier Pirard, *op. cit.*, p. 54.

<sup>76</sup> Pirard ne fait pas spécifiquement allusion à Guibert, mais plus largement au statut de l'enfant à notre époque, qui, selon lui, vire littéralement sous nos yeux de phallus imaginaire à objet de jouissance réel. *Ibid.*, p. 46.

de Guibert exprime dès sa première ligne.

Coin de la fenêtre : emplacement vide où je vais mettre ce mannequin d'enfant si je l'achète. Mais il me semble déjà le voir, à cet emplacement vide, puisque je le désire. Je pourrais ainsi vivre dans un décor dénué, contrairement au mien, entouré seulement de désirs et de suggestions d'objets (M, 11).

Le fantasme de l'enfant (ici : fantasme d'être regardé par lui, de le posséder) prend une nouvelle forme lorsque Guibert a *réellement* devant lui le mannequin en question et que celui-ci ne coïncide pas avec l'image qu'en avait Guibert :

Enfin je l'ai ce mannequin, B.F.<sup>77</sup> l'a livré hier soir, et immédiatement, je ne l'ai pas supporté. Je l'ai tourné dans tous les sens, je l'ai changé de place, je l'ai longtemps observé, j'ai bougé ses bras et ses doigts de bois crochus, maigres, phalange par phalange, enfin je lui ai retiré la tête [...] et je l'ai posée ailleurs sur une étagère, puni, le visage vers le mur. [...] Il va falloir que je m'habitue à sa présence, sinon je m'en débarrasserai (M, 13-14).

Ce portrait culmine quelques pages plus loin : « J'ai commencé à arracher par plaques la peau maquillée du petit mannequin, et cela lui fait une lèpre en laissant sur les joues la cire blanche à nue, lui donne un visage albinos plus supportable » (M, 17). Une scène semblable se produit à la réception d'une autre tête d'enfant en moulage de cire; l'objet « [le] paralyse », « je voudrais le photographier. Il m'envahit. Je pense le donner » (M, 55), écrit Guibert. Dans les deux cas, il y a construction d'un objet fantasmé dont Guibert s'attend à jouir, suivie de la rencontre avec l'objet réel, inadéquat (par définition).

Une scène reprise trois fois par Guibert dans différents ouvrages nous indique bien l'importance qu'il accorde à cette inadéquation du désir à l'enfance. L'extrait d'abord écrit pour le journal se lit comme suit : « Claire me demande à midi, dans mon marasme, quelle est la chose qui pourrait me faire le plus plaisir (je pense: me sauver). Je lui dit : "Toucher le corps d'un enfant, mais ce ne serait que par rapport au dégoût que m'inspire mon corps"<sup>78</sup> » (M, 75). Dans *Voyage avec deux enfants*, la question est transformée. Il ne s'agit plus de

---

<sup>77</sup> Il s'agit de Bernard Faucon, son ami photographe et compagnon de voyage dans *Voyage avec deux enfants*.

<sup>78</sup> L'importance accordée par Guibert à ce passage est en quelque sorte confirmée par les lignes qui suivent immédiatement, dans le journal : « Il y a des choses dans ce journal que réellement je déteste (pas en tout cas la note précédente) » (M, 75).

savoir ce qui pourrait lui *faire plaisir*, mais plutôt ce qui pourrait *le sauver* : « "Qu'est-ce qui pourrait te sauver?" "Toucher le corps d'un enfant, mais ce ne serait que par rapport au dégoût que m'inspire mon propre corps" » (VE, 113<sup>79</sup>). Cette scène est si importante que Guibert a tenu à la mettre en image, dans sa pièce *Vole mon dragon*. Un enfant se retrouve devant un photographe publicitaire :

L'homme, à lui-même, presque incompréhensible : Toucher le corps d'un enfant, pour me sauver... (*Il le touche*)

L'enfant : Ouh la! Vous êtes bouillant. Faut pas vous mettre dans des états comme ça. C'est pas sain. Si c'est moi qui vous mets dans cet état, et ça m'en a tout l'air, il faut que vous preniez du bromure, mon vieux... Ça vous baissera votre petite tension, qui m'a pas l'air nette du tout. J'ai joué les niais, mais je vous ai vu venir...

L'homme, de plus en plus fiévreux, et consterné : Te toucher, pour me sauver...

L'enfant : Et vous dites ça à moi qui veux fonder une famille, avoir des enfants... Vous êtes mal tombé! Si vous croyez que je vais laisser passer ça... Vous êtes un danger... Si vous n'êtes pas d'accord pour la cure de bromure, faites-vous prisonnier, moi je suis prêt à témoigner, tant pis pour le cachet, je vous emmène au poste si vous voulez... Je leur raconterai que vous m'avez fait des avances... (VD, 63-64)

La manière dont la pièce est construite nous permet d'ailleurs de penser que chaque personnage a été conçu comme une facette de Guibert : l'homme (trente ans), le jeune homme (seize, dix-huit ans) et l'enfant (dix ans)<sup>80</sup>. La dernière réplique de l'enfant oppose clairement le désir *pour* l'enfant à celui d'*avoir* des enfants, les deux semblant inconciliables pour le personnage<sup>81</sup>. Est toutefois important dans cette mise en scène le refus que Guibert met dans la bouche de l'enfant. Il en va de même dans *Voyage*, entre autres, lorsque Guibert dit vouloir donner un baiser à l'enfant : « [...] l'enfant me dit avec douceur la phrase de Bartleby : "je préférerais pas" » (VE, 92). L'inadéquation se manifeste également lorsqu'il écrit « qu'un adulte ne pourra jamais se mêler à un enfant. L'enfance est un âge si narcissique qu'il ne voit

---

<sup>79</sup> Remarquons que dans cette reprise — glissée sans explication entre deux chapitres du livre — *me sauver* au sens de *m'enfuir* devient *me sauver*, au sens de *me protéger*.

<sup>80</sup> L'âge de chacun des personnages est inscrit dans les indications qui précèdent la pièce. Remarquons d'ailleurs que l'enfant est ici — exceptionnellement — sujet de la parole *et* du savoir, alors qu'il est généralement l'enjeu d'une jouissance qui n'est pas la sienne.

<sup>81</sup> Nous reviendrons sur cette opposition importante dans notre sous-chapitre « Désirer un enfant ».

pas l'adulte, ou qu'il ne voit que l'adulte dans l'adulte : un corps à jamais dissemblable » (VE, 21). L'adéquation n'apparaît dans le texte que si elle résulte de plusieurs couches de symbolisation. Lorsque Guibert revient du voyage, il se résout à appeler à lui de multiples symboles de l'enfant, cherchant « la preuve de sa présence » (VE, 117), en faisant tirer les photos du voyage, en vénérant discrètement une « palme tressée en forme d'oiseau » (VE, 117) offerte par l'enfant ou en portant la nuit, écrit Guibert, « le petit collier en dents de poisson que j'avais ramassé dans la rue et qu'il aurait pu m'offrir, détacher de son cou pour le passer au mien [...] » (VE, 120). Dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, alors que l'on est déjà dans le domaine du fantastique, de l'invraisemblable, c'est dans l'espace du délire et du rêve éveillé<sup>82</sup> que Mickie peut s'imaginer ne faire qu'un avec l'enfant : « Je suis un voleur en cape qui valse avec sa proie, masqué sous son chapeau, qui l'épouse dans l'assaut au point de mélanger nos formes d'enfant et d'homme [...] » (VF, 147).

L'enfance est toujours projetée à l'extérieur, comme l'objet d'un désir inatteignable qui pourrait sauver Guibert. Ce dernier ne mentionne jamais de quoi l'enfant pourrait le protéger. Ne demeure que cette impression viscérale qu'un enfant serait en mesure de le tirer d'un danger abstrait, mise en scène de façon évidente dans ce passage tiré du *Mausolée des amants* :

Hier soir, seul avec un enfant, Camille, douze ans, je dois le raccompagner chez lui, nous sommes en retard, nous marchons sur un mince interstice entre les voitures qui nous rasent sans vouloir s'arrêter [...] l'enfant marche loin derrière moi et de temps à autre fonce sur mon dos en s'agrippant à mon cou, j'ai envie de sangloter, de me coucher par terre, de supplier l'enfant de me protéger et c'est horrible de savoir, malgré sa gentillesse, qu'il ne pourrait pas comprendre (M, 362).

Guibert semble cruellement affligé d'un manque innommable (puisque l'on ne pourrait « le comprendre ») que seul l'enfant saurait apaiser. Son souffle, ses fluides, sa chair sont autant de potions et de remèdes à un mal inconnu. Dans *Les fantômes*, Mickie projette de porter à sa ceinture « des fioles incassables pour recueillir le souffle de l'enfant quand il expire » (VF, 149), souffle dont un des voleurs *prétend* qu'il excite la folie des femmes au moment de l'amour, lorsqu'on leur recrache dans la bouche (VF, 17). Il est également dit que des prêtres

---

<sup>82</sup> « Dans la cave humide une mauvaise fièvre attrapa Mickie. Il délira. Son frère dut le veiller et écouter ses paroles insanes [...] » (VF, 145)

arrachent les ongles des enfants pour arroser de leurs larmes le versant des montagnes (VF, 201). On sacrifie également leur cœur et leur sang pour « réénergétiser » le soleil qui, sans ça, menace de s'éteindre (VF, 204). Le narrateur avance lui-même que ce sont là des « lubies » (VF, 204). D'ailleurs, c'est « sans pensée particulière » (VF, 23) que Pirate répand le sang des enfants dans les bénitiers des églises, ce sang convoité « comme une délivrance » (VF, 183). Le texte, donc, n'identifie jamais de quel mal devrait guérir l'enfant<sup>83</sup>. Sur les trois scènes où s'actualise la figure, l'enfance *opère* (ce qui est non négligeable) quelque chose qui ne s'accomplit jamais : il n'y a d'enfantement que symbolique, de deuil qu'inabouti et de jouissance qu'incomplète ou interrompue.

Un extrait d'un entretien avec Bernard Faucon, inséré dans *Voyage avec deux enfants*, pose cette même question, sans toutefois y répondre clairement. De quoi sauve l'enfant?

À partir d'un certain moment, tu ne peux pas rester lié à l'enfance sans aboutir à l'égoïsme. La seule chose qui peut *te sauver* d'un arrêt du temps, d'un centrement sur soi, d'une pétrification de tous les centres d'intérêt, est une certaine folie, non pas une folie destructrice, non pas une folie d'en bas, mais une folie d'en haut, une extrapolation de soi-même au lieu d'un arrêt sur soi. Comme si à un moment donné, au lieu de chercher l'enfance derrière soi, il fallait la chercher devant soi<sup>84</sup>.

L'enfance semble salvatrice dans la mesure où le sujet arrive à « extrapoler » son désir, à chercher l'enfance à l'extérieur de lui plutôt qu'en lui-même. Ce serait le projet qu'élabore Guibert avec la figure textuelle de l'enfance et celui que Faucon met en image par la photographie. Si le sens de l'énoncé de Faucon nous échappe en partie (que seraient une « folie d'en bas » et une « folie d'en haut »?), il n'en demeure pas moins que *Voyage* apparaît comme une « recherche de l'enfance devant soi ». Alors que Guibert anticipe son voyage, sa « recherche de l'enfance » s'y inscrit comme une corvée rédemptrice, un entraînement à mener à bien, qui lui donne même la nausée :

[...] je me force à jouir en pensant à un enfant. Mais comme une encre molle qui accroche mal le sable, qui le frôle seulement et glisse en emportant le bateau ailleurs, dans son vent (mon propre vent de jouissance est une image adulte), ma

---

<sup>83</sup> Dans les deux sens de l'équivoque.

<sup>84</sup> Nous soulignons. Propos de Bernard Faucon, « Entretien avec Bernard Faucon », *Le Monde*, 14 janvier 1981. Cité par Guibert (VE, 67).

divagation ne cesse de dessiller l'enfant que je m'impose, elle m'éloigne de lui au lieu de m'en approcher, elle me le vole, et me ramène au pied de cette architecture d'obscénité, grouillante de corps mûrs, que j'ai patiemment élaborée depuis que je manie le plaisir. Revenir à l'enfant malgré les vents contraires, lutter dans le courant inverse [...] je suis repris d'une sensation première de vomissement, et je crache enfin une tache trop longtemps contenue, presque verte, maladroite, idéalement enfantine (VE, 18).

Puisque Guibert n'atteint jamais l'enfant représentant de l'enfance, il se résout parfois à déplacer le fantasme, à *phalliciser* d'autres objets. Mais l'enfance n'est jamais bien loin; Guibert présente cette transition comme provoquée par sa résignation à trouver en l'enfant un objet de jouissance :

Imagination d'un enfant qui d'emblée serait mon maître. À cet enfant j'ai envie de faire un cadeau, pour célébrer sa rencontre, mais l'enfant n'est plus là, et je reporte cette envie sur T., à qui je ne fais jamais de cadeau, et l'idée de l'enfant disparaît après lui-même. Il ne reste que T., à son tour souverain (M, 185).

L'écriture appelle l'enfance; la jouissance achoppe, l'écriture rappelle l'enfance... la jouissance achoppe de nouveau. Guibert n'est pas dupe. Dans *Voyage avec deux enfants*, il sait pertinemment qu'il n'arrivera pas à jouir de la présence des enfants : « Comme mes notes avaient programmé un empêchement de jouissance, qui se révèle effectif, je m'astreins à un empêchement de photo, qui est peut-être la même chose » (VE, 77). Guibert désire l'enfant et jamais n'en jouit, il est condamné à la répétition, ce dont, encore une fois, il a une intuition aiguë : « Je savais que la jouissance ne serait jamais plus que la réminiscence de la jouissance à lui donnée » (VE, 119). Cette phrase, se trouvant à la toute fin de l'ouvrage est emblématique de l'œuvre et, selon nous, de son projet d'écriture tout entier. La figure de l'enfance constitue la réminiscence d'une jouissance jamais encore advenue.

### *Désirer un enfant*

Il est intéressant de remarquer les différentes mises en discours du désir d'enfant dans la fiction et dans la pratique diaristique. Si ce désir peut se transposer aisément dans la fiction, il

en va autrement dans le journal. *Le mausolée* est en grande partie constitué d'événements du quotidien; l'enfant n'apparaît que de loin. Ainsi, c'est sur le mode de « l'envie de » et du « rêve de » que le désir se déploie dans le journal intime : « Ce soir le fils de B. dans le train : l'envie de baiser sa peau malgré sa blancheur boutonneuse; l'envie de baiser ses lèvres, malgré leurs craquelures; l'envie de mettre ma langue dans sa bouche, malgré ses dents mal lavées » (M, 64); « J'ai envie d'être l'ami indigne qui s'absente pour aller passer en douce une main dans la culotte de pyjama du fils endormi » (M, 287); « Rêve de bonheur physique avec le petit Étienne » (M, 398); « Rêve [...] d'une partouze d'enfants » (M, 477); « Rêvai que je faisais l'amour à un enfant déluré » (M, 13), etc.

Le statut de *Voyage avec deux enfants* est à ce niveau aussi complexe qu'intéressant. S'il ne présente aucun genre littéraire sur sa couverture, sa forme (une suite de fragments datés) suggère celui du journal intime. Les fragments sont disposés pêle-mêle, sans égard à la chronologie. La mise en récit du désir noue ensemble deux temporalités : le journal du voyage imaginaire et anticipé, considéré comme « le récit du plaisir » (VE, 33), et le journal du prétendu « vrai voyage » qui permet la rencontre avec les enfants, désigné comme « le récit de la souffrance » (VE, 33).

Quel est le statut des enfants de ce voyage? Disons d'abord qu'ils n'ont pas de nom et sont désignés par des adjectifs : l'enfant jaloux, l'enfant chaste, l'enfant maussade, rieur, fiévreux, vertueux, joli, gracieux... leur identité tient toute dans ce qu'ils incarnent au regard du désir. Dans *Les fantômes*, les enfants sont même tatoués au fer chaud d'un chiffre déterminé aléatoirement, « l'enfant fera corps avec ce chiffre, il deviendra son nom, son identité [...] » (VF, 23). Ces enfants ont donc l'existence que le texte ou le fantasme leur octroie. À l'exception de « 2 » qui est nommé, les jeunes prisonniers sont désignés par leur emplacement, leur taille, leurs vertus, etc. Il est question de « machine à jus » (VF, 19), de « l'enfant du sac de gauche » (VF, 20), etc.

Dans *Voyage*, leur désignation en tant qu'enfants relève de la fiction et du signifiant. Les deux protagonistes auraient 17 ans, si l'on en croit — entre autres — une mention de Guibert dans *Le protocole compassionnel* où il est dit que Vincent a seulement dix ans de moins que lui (PC, 49). Guibert prend toutefois la peine, dans *Voyage avec deux enfants*, de distinguer

son désir pour l'adolescence de celui pour l'enfance : « L'âge qui m'enflamme, en effet, c'est l'adolescence, ce n'est pas l'enfance [...] Je pourrais aussi imaginer que les deux enfants sont des faux enfants, des adolescents dont la croissance a été stoppée [...], voilà un truchement bien plaisant » (VE, 31-32). Si les adolescents deviennent des « enfants » dans le texte, Guibert prétend l'inverse dans cette note; ce serait des enfants dont l'écriture pourrait donner le caractère d'adolescent. Alors qu'il raconte un « fait divers terrible » (celui d'un homme qui viole et tue un garçon, puis cache son cadavre à l'aide des membres de sa famille), Guibert insère, entre parenthèses, ses commentaires sur l'un des protagonistes de l'histoire, changeant encore une fois l'âge de l'enfant en question : « (j'imagine qu'il a quatorze ans, mais en réalité il en a dix-huit) » (VE, 14-15).

Alors que l'érotisme qui unit Guibert à l'enfant du « vrai voyage » se manifeste généralement dans les jeux de regards, dans la transcription de pensées éparées, on trouve deux scènes clefs où *semble* culminer leur union. Dans l'une d'elles, Guibert paraît atteindre la jouissance — « Pendant des heures la verge de l'enfant restait dans ma bouche, aspirée, sucée, léchée, jusqu'à me prendre tout souffle, tout jus » (VE, 119) — qui se révèle être éprouvée à l'occasion d'une rêverie<sup>85</sup>. Comme dans *Les fantômes*, ou bien l'union est brusquement interrompue, ou bien elle a lieu dans l'espace du songe, du délire ou de l'hallucination. La seconde scène se lit comme suit :

J'espère que les enfants vont venir nous rejoindre. Ils viennent, ils se couchent entre nous, têtes-bêche, sans le vouloir entre nous nous avons juste laissé une place pour eux. Je me lève et relève l'enfant chaste, le saisi au vol alors qu'il court, le fait tourner, l'embrasse. Il m'appelle papa, je l'appelle tantôt mon fils adoré tantôt ma chère petite fille. Je bande dans mon froc et en l'étreignant, plaqué contre un mur, je me frotte à lui, en ondulant contre lui, de coup de reins en coup de reins, *je cherche une jouissance*, je lui dis : « apprends comme on fait l'amour ». Il replie ses jambes autour de mon dos, *nous simulons nos plaisirs*. Puis c'est moi qui prends la place de la fille, je me creuse pour lui une fente au bas de mon ventre et il me recouvre, il me baise, l'enfant chaste me dit : « tu aimes ça, hein salope? » Puis je me couche contre lui et je caresse son ventre [...] L'enfant gracieux tourne autour [...] et mon amoureux le chasse, comme un animal menacé sur son territoire [...] Furieux, l'enfant joli me prend à bras le corps et me menace, puis il s'enfuit. Sitôt disparu,

---

<sup>85</sup> « Le vrai sommeil après la rêverie était entrecoupé d'épouvante, je m'éveillais le cœur battant, en nage, agité, tourmenté, écrasé par son absence, j'avais peur qu'il coule avec moi dans mon cauchemar » (VE, 119).

l'enfant chaste veut le retrouver, *il refuse de m'accorder la jouissance, comme s'il en allait d'une souillure, il refuse de coucher avec moi* [...] J'attends que l'enfant revienne, mais je sais qu'il ne reviendra pas [...] Mais l'enfant revient [...] il me dit qu'il ne jouira pas, j'éjacule en prononçant son nom. Plus tard il revient encore, une dernière fois [...] je le rebranle, couché en saillie sur son dos, comme un voleur, jusqu'à ce que mes mains soient mouillées, et que son plaisir m'offre son rire, car à la place d'un gémissement c'est un rire qu'il me donne [...] (Nous soulignons. VE, 106-109)

Encore une fois, cette scène affirme et met en scène l'interdit : l'enfant disparaît, revient, lui « refuse » la jouissance, celle-ci apparaissant à l'enfant comme une « souillure ». Alors que Guibert « cherche une jouissance », il se fait appeler « papa », faisant de son jeune amant « son fils adoré », « sa chère petite fille », prenant « la place de la fille » pour mimer la procréation. Finalement, il éjacule en *nommant* l'enfant, en « prononçant son nom ». Cette scène construite comme un inceste semble permettre à celui qui fantasme de s'insérer dans une filiation dont il établit la structure. Aussi, lorsqu'il veut donner un baiser à l'enfant de *Voyage* et que celui-ci refuse, on peut lire : « [...] il me dit qu'il est encore chaste et qu'il ne veut pas sacrifier sa virginité dans les bras d'un homme, alors je vénère sa pureté et *je le sacre fils* » (Nous soulignons. VE, 92). Dans *Les fantômes*, le narrateur annonce dès l'ouverture que les enfants considèrent leur ravisseur comme leur père<sup>86</sup>. L'un d'eux, qui rêve de s'enfuir avec un des enfants (« 2 »), s' imagine d'ailleurs le faire passer pour son fils et aller avec lui à l'opéra en tenue de gala (VF, 49). Le fantasme de paternité est donc au cœur du désir érotique de l'enfant.

Un autre fait divers relaté par Guibert dans *Voyage* traduit cette articulation entre érotisme et paternité. Ce fait divers qui « alerte » (VE, 28) Guibert est celui d'un homme qui aurait enlevé un garçon dans une cour d'école aux États-Unis :

La loi venait de retirer à cet homme qui était marié, la charge de son propre enfant : l'homme, quelques semaines plus tôt, était sorti de prison, arrêté et jugé pour le viol d'un enfant. Si on remontait dans son histoire, on trouvait que lui-même enfant avait été violé un jour par un plus grand. Mais voilà l'homme enfin heureux avec son fils

---

<sup>86</sup> « Ils avaient adopté un système de nutrition, observé au zoo, qui consistait à une heure dite à ouvrir les sacs les uns après les autres, au plus vite pour qu'aucun ne puisse s'échapper ou assaillir son père — c'est ainsi que chaque enfant considérait son ravisseur —, en y jetant une tranche de barbaque, et des déchets de salade comme on donne aux tortues » (VF, 14).

d'élection [...] (VE, 29).

L'homme vit une relation platonique avec ce garçon durant quatre ans, jusqu'à ce que celui-ci ait « dépassé l'âge de préférence de l'adulte » (VE, 30) et que l'adulte — le « pauvre type » (VE, 30) — enlève un autre garçon plus jeune dans une autre cour d'école. Cette parenthèse dans *Voyage* est datée « Mars d'une année précédente » (VE, 28). Son insertion dans le corps du journal n'est donc pas justifiée par la chronologie. D'ailleurs, Guibert explique le premier saut chronologique de *Voyage avec deux enfants* par son envie de retrouver le fil de son désir; à côté de la date de ce saut se trouve la mention « car je recherche les antécédents » (VE, 14). Guibert reconnaît forcément dans ce fait divers le même sens du « désir d'enfant » qui encadre son jeu textuel. Le pédophile serait celui qui fantasme d'occuper à lui seul toutes les scènes de sa conception<sup>87</sup>. C'est (comme nous le verrons) ce qui est en jeu dans le fantasme d'auto-engendrement. Si, dans le réel, cette posture est fondamentalement destructrice et destructurante pour l'objet et le sujet du désir en question, l'élaboration fantasmatique sur le plan littéraire — où ce sont les signifiants qui président à la scène de la jouissance — fonctionne apparemment comme un antidote à la filiation refusée en aval comme en amont.

Cette logique nous intéresse chez Guibert en tant que dispositif signifiant. Chez lui, le désir d'enfant est doublement symbolique. Guibert consomme des portraits et des mannequins d'enfants échangeables, détruits. Dans *Les fantômes* cette logique est poussée à son comble; « les enfants valaient de l'or, après les avoir pesés [Pirate] les revendaient au grand boss » (VF, 13), qui lui, n'aimait pas les enfants; « il les traitait comme des marchandises » (VF, 65). L'auteur dit même ressentir « un certain dégoût » face à la sexualisation de l'enfance, lorsque celle-ci ne passe pas par le filtre de la symbolisation. En se comparant à son ami Gilles, Guibert écrit :

À son retour de Thaïlande, avec la petite visionneuse, Gilles nous montre à dîner

---

<sup>87</sup> Selon Gérard Szewec, « le pédophile est à la fois une mère incestueuse, un père du type "père de la horde" sexuellement dévoyé et un enfant roi dans la toute-puissance. Il est à lui seul tous les acteurs d'une scène primitive très distordue, une scène narcissique sans immixtion extérieure ». Gérard Szewec, « Faudra mieux surveiller les petits », *Revue française de psychanalyse*, 1993, vol. 55, p. 595. Le pédophile refuse également la filiation et la « transmission transgénérationnelle », comme le souligne André Ciavaldini : « Le pédophile, figure de la dépression primaire », *Revue française de psychanalyse*, 2006, vol. 70, p. 178.

ses photos de voyage : des grappes d'enfants nus dans des bordels. [...] Je ressens un certain dégoût pour ces photos, seulement elles sont « blanchies » par Gilles, dont rien je crois ne saurait me dégoûter [...] (M, 423).

Quelques pages plus loin, il est fait mention une seconde fois de ces images de Gilles. Guibert compare alors la vidéo en question à une œuvre de musée d'art moderne et il précise que l'image devant lui est altérée, déformée, donc supportable : « ce sont des copies de copies, des repiquages de repiquages, très dénaturés, à peine visibles [...] » (M, 438). Parallèlement, un des ravisseurs dans *Les fantômes*, Plume, exprime son besoin de brouiller la nudité des enfants. Il désire parer un de ceux-ci de costumes de combat flamboyants qu'il décrit dans les moindres détails, costumes d'aquarelles, de soie et de pellicule, qui couvriraient le corps de l'enfant tout en le donnant à voir :

Sur papier et sur tissu, Plume dessine et redessine un uniforme, le surcharge et l'épure, uniquement bleu, il imagine un panache de combat, des œillères de soie, des épaulettes escamotables, un simple tissu gaufré qu'on jettera mouillé sur le corps de l'enfant et qui l'ajustera au plus près en le moulant d'une seconde peau bleue, un bain de saphir qui enveloppera d'une pellicule étincelante la coque du ventre et la rondeur de l'épaule, une sinuosité de topaze qui ondulera l'échine, Plume gomme les fronces et barbouille ses dessins de bleu, le délayage de ses aquarelles suffirait à habiller les enfants, il n'y a pas une semaine où il ne veut imposer un nouvel uniforme, une armure plus complexe ou un justaucorps plus invisible [...] (VF, 32).

Le désir de Plume n'est pas celui des autres ravisseurs : il n'a rien à faire du corps sexué de l'enfant. Ce corps doit être recouvert, tapissé, *personnalisé*, ce qui lui vaut des railleries de la part des autres brigands : « ses acolytes [...] lui répondent toujours la même chose : tu n'es qu'un connard jeté et buté, les gens ne continuent de venir au spectacle que parce que les gosses sont à poil, habille-les donc et il te faudra trouver un autre métier [...] » (VF, 32). Une des règles d'or enseignées aux *infanteros* du roman consiste d'ailleurs à appliquer un filtre imaginaire à leur regard sur les enfants : « [...] tu ne devras pas les regarder tels qu'ils t'apparaîtront, dit[ Homard] en se retournant vers Mickie, tu ne dois pas les regarder comme des êtres réels, mais comme des statues que pour toi j'ai mises au garde-à-vous, ou qui depuis des siècles ont été sidérées par un baiser... » (VF, 175). Même si les *infanteros* ont un violent désir pour les enfants, qui les mènent à combattre ces derniers lors de corridas, ils n'ont jamais accompli avec eux « l'acte de chair » :

[...] nos orgies à la cocaïne [sont] un même leurre que celui que nous agitions au

nez de l'enfant pour le dérouter; aucun infantero n'a commis l'acte de chair, avec aucune femme, ni aucun homme; nous restons vierges [...] j'aurais beau vouloir porter ma main sur ton corps, comme j'en ai un peu envie, elle ne t'atteindrait pas, tu ne la sentirais pas, ma caresse n'aurait aucun poids ni aucun effet de souillure, nous sommes des élus, tu comprends?

Ainsi, l'érotisation de l'enfant n'intéresse Guibert que si elle est consubstantielle à son propre fantasme, qui s'arrime à son tour à une démarche d'écriture. Sa démarche, comme celle de Plume, se situe sur une frontière bien mince où se chevauchent différents motifs du désir d'enfant, que seule l'écriture peut concilier, comme un « justaucorps invisible » pourrait concilier les désirs de Plume.

### *La filiation*

Le désir érotique de jouir de l'enfant questionne inévitablement le statut d'enfant du sujet lui-même. « Les laisser juste me voir, et toujours vivant est le plus grand don — le seul — que je puisse leur faire » (M, 18), écrit Guibert dans son journal, à propos de ses parents. L'auteur n'accepte pas d'être le produit d'une filiation, d'avoir des comptes à rendre, une dette. Ce rejet prend de l'ampleur dans *Le protocole compassionnel* :

Ma mère m'a pleurniché dans l'oreille ce matin, je l'ai rabrouée. Elle devait sentir ma mort venir, elle a craqué. Non, mes chers parents, vous ne récupérez 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 (PC, 53).

La dédicace de son livre *Mes parents* (« À personne ») est peut-être l'exemple le plus flagrant de son inclination à la désaffiliation. L'auteur fait parfois montre de violence envers ses parents, d'une « dureté effroyable » pour reprendre ses propres mots<sup>88</sup>, cherchant non pas à

---

<sup>88</sup> « [...] ce n'est pas ton droit de t'identifier à mon système nerveux, si ce corps je veux le laisser tomber demain, mais d'une fenêtre, tu n'auras rien à dire..." Je m'aperçois de la *dureté effroyable* de ces mots. Puis Je dis à ma mère : "Je n'imagine rien de plus cruel que d'avoir un enfant. Si j'avais un

renverser la dialectique qui les unit, mais à lui résister.

L'auteur refuse que son sort soit déterminé par autrui, mis à part lorsqu'il confère lui-même à autrui ce privilège. Son amant peut le battre; c'est Guibert qui lui tend le martinet. Le sida peut le tuer; son corps « l'a élu ». Décider de sa place dans la filiation constitue pour lui une sorte de « salut » : « Toujours le même salut : toucher le corps d'un enfant, étreindre le corps d'un vieillard », écrit Guibert dans son journal (M, 149). Nous l'avons vu, l'auteur se plaît bien à voir en son amant T. une figure paternelle. Il trouve « jolie » l'idée que son rapport avec lui soit « parental », que son corps « découle en ligne directe du sien<sup>89</sup> ». Dès lors, il peut produire toute sorte de mises en scène où T. se substitue au père : « je m'entends murmurer "Papa", mais c'est T. que je vois, et immédiatement cela me trouble, non pas que j'associe T. à mon père, mais bien que le sommeil me remette, me surprenne dans cet état d'enfance » (M, 115). Un autre passage montre même Guibert érotiser cette relation particulière :

C'est aussi en père que je sentis T. revenir dans le salon, le dernier soir, comme on couche un fils ou vérifie que le lit est bien bordé : il fait voler la couette de mon corps nu et c'est encore en père qu'il branle, goûte ma verge, m'embrasse et meurtris mon sein : dressé au-dessus de moi, impérieusement intouchable, plein de gentillesse pour le fils handicapé (M, 345).

Comment expliquer ce mouvement généré (désiré, subi, provoqué) dans la filiation? Il semble que le sida soit un élément de réponse. Comme le définit Saint-Jarre, la maladie en question est un « coup d'arrêt dans la filiation », une « castration génétique<sup>90</sup> », dans la mesure où elle attaque la sexualité et la possibilité même de procréer. Plus important encore, elle s'attaque directement au sang, qui est le support symbolique de l'hérédité. En vieillissant d'un coup, le sidéen perd sa propre enfance et la perspective d'enfanter. L'homosexualité —

---

enfant, moi, je crois que je serais encore pire : Je le violerais, je le tuerais, je ne le laisserais pas m'échapper..." T. qui écrit à ses parents, le jour de son anniversaire, à Barcelone : "Je vous remercie de m'avoir mis au monde." Cette reconnaissance que je n'ai pas. » (Nous soulignons. M, 79-80)

<sup>89</sup>« Je lui propose de chercher à savoir à quoi tient ce rapport négatif [...] qu'il a à tout ce que j'écris (et qu'il réfute bien sûr) et il m'offre cette réponse assez jolie : que ce rapport est parental, qu'il est celui du père étonné par l'acte ou la production d'un corps qui découle en ligne directe du sien. » (M, 344)

<sup>90</sup> Chantal Saint-Jarre, *op. cit.*, p. 45.

du moins, à l'époque de Guibert où la notion d'homoparentalité était extrêmement marginale — empêche également, dans une moindre mesure, le sujet de rêver à la pérennité de son Nom. Le sidéen doit « renoncer à tout projet relatif à [sa] participation à la reproduction humaine<sup>91</sup> ». Saint-Jarre, qui a travaillé auprès de personnes infectées au VIH dans le cadre de sa pratique thérapeutique (au comité Sida Aide Montréal, à la Société canadienne de l'hémophilie et dans sa pratique privée) insiste, dans son ouvrage, sur l'importance que les sujets sidéens accordent à la question de la filiation. Un de ses patients lui mentionne son désir d'ouvrir une maison d'aide aux bébés atteints du sida, un autre lui confie son désarroi à l'idée d'être une « branche coupée<sup>92</sup> » dans l'arbre généalogique de sa famille, un jeune homme lui fait part de son désir d'adopter un enfant, un autre de congeler son sperme « afin de garder la certitude, en mourant, de participer à la reproduction de l'espèce<sup>93</sup> ». Finalement, une jeune femme sidéenne lui dit s'impliquer auprès d'enfants sidéens mis en quarantaine dans un hôpital montréalais. Certains hommes sidéens, toujours selon Saint-Jarre, expriment même le désir, grâce à la science, d'éliminer les cellules contaminées dans leur sperme pour pouvoir donner naissance à un enfant.

Suivant les travaux de Serge Leclaire et de Jacques Hassoun, Saint-Jarre en vient à désigner le mal des sidéens comme étant une « douleur (inconsciente) de l'enfant mort<sup>94</sup> », soit « la brutale mise à mal de l'enfant chez des sujets de tous âges qui sont soudainement confrontés à vivre et/ou à devoir survivre à une perte irréversible qui touche au désir, au Nom du corps, au sexe voire à toute leur histoire et leur identité<sup>95</sup> ». C'est qu'il y a en chacun de nous, selon Leclaire, le « représentant inconscient<sup>96</sup> » indélébile d'un « enfant merveilleux », « tyrannique », dont il faut faire le deuil pour entrer dans le désir. C'est en repérant peu à peu les limites du Moi (Moi-plaisir originel) et de l'Autre que l'infans peut advenir comme sujet. Il cherche par la suite à retrouver cette sensation à jamais perdue (et toujours ressentie sous le

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> Serge Leclaire, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

mode de la perte) « de plénitude [et] de jouissance immobile<sup>97</sup> », pour reprendre les mots de Leclaire, et que surgit la parole du sujet en quête de reconnaissance de l'Autre. Or, il y a un reste inendeuillable qui persiste dans l'inconscient; ce meurtre de l'« enfant-merveilleux » (que rejoue l'analyse, selon Leclaire et Hassoun) doit s'accomplir continuellement pour que le sujet puisse non seulement être, mais pour qu'il puisse s'engager

dans une généalogie, une chronique familiale, une histoire singulière, une histoire où il se reconnaît comme porteur d'un Nom, comme vivant et mortel. L'assomption de l'« assassinat » de son propre enfant / de soi-même enfant, cette violence existentielle est ce qui introduit le sujet dans la reconnaissance de son propre corps et de son histoire<sup>98</sup>.

À la verticalité de la filiation s'opposent la désorganisation et la circularité que le sida impose. Martine Delvaux souligne que ces deux pôles convergent dans le terme « transmission » qui a à voir à la fois avec l'hérédité, mais aussi avec la maladie<sup>99</sup>. La communauté homosexuelle et sidéenne, selon Joseph Levy et Alexis Nouss, est carrément coupée de l'altérité :

Le sida, par son double aspect fatal et épidémique, réduirait la dimension d'altérité dans la perception de la mort et amènerait la conscience individuelle à la certitude de sa propre finitude dans la mesure où l'autre qui meurt ou va mourir, c'est déjà le même [que soi]. La dimension microsociale du milieu atteint par le sida amplifie la preuve et la probabilité de la mort de l'individu dans une dialectique complexe entre la mort de soi, de moi, de toi et de tous<sup>100</sup>.

C'est dire que Guibert peut difficilement entrevoir son entourage comme substitut d'une cellule familiale qui lui survivrait. L'agonie de Suzanne, une de ses deux grand-tantes auxquelles il consacre un photo-roman<sup>101</sup>, coïncide avec celle de Guibert. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, il énonce que l'aveu de sa maladie prononcé à Suzanne, qui a quatre-

---

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>98</sup> Chantal Saint-Jarre, *op. cit.*, p. 177.

<sup>99</sup> Martine Delvaux, « La transmission n'aura pas lieu », *Liberté*, vol. 44, n° 3, 2002, p. 66-74.

<sup>100</sup> Joseph Levy, Alexis Nouss, *Sida-Fiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, p. 94. Notons que la réalité des sidéens n'est certainement pas la même aujourd'hui compte tenu des avancées médicales. Certes, les recherches de Levy et Nouss sont produites peu de temps après la mort de Guibert et s'intéressent, du même coup, à son époque.

<sup>101</sup> Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, 1980.

vingt-treize ans, égalisera leur potentiel de vie (AA, 16). Il dit également de sa mère, la revoyant pour la première fois depuis deux ans : « elle aussi n'est plus que son propre squelette, étrange que nous soyons tous les deux en train de mourir au même moment » (M, 521). La filiation, telle que Guibert est en mesure de la penser au point le plus critique de sa maladie, est horizontale, repliée sur elle-même. L'entourage de Guibert constitue son propre tombeau. Si Guibert lègue quelque chose à ses proches, c'est la mort : « Il faut aussi mourir le plus tard possible pour T. et C. parce que tant que je resterai vivant, la maladie restera dans mon camp et ne tombera pas dans le leur » (M, 556). Il sera pour eux deux « le plus discret et le plus tendre des fantômes » (M, 501). À la fin du *Mausolée* est très présente la probabilité que son amant, sa femme et leurs enfants soient contaminés : « [T.] a dit hier que faire faire le test à C. serait un suicide collectif. En évoquant ses enfants, C., lui et moi, il nous a appelés le Club des cinq » (M, 446). Ainsi, ces deux enfants que Guibert côtoie et qui occupent quelques pages du journal sont symboliquement en danger de mort, la peur qu'ils ne lui survivent pas est insistante : « Le petit Étienne continue de tousser, hier soir il a vomi, ce matin sa mère l'emmène faire une radio des poumons : je prie » (M, 441). Guibert compare même cette situation à celle des camps d'extermination :

Le petit Étienne s'est remis à tousser dans la nuit et C. est allée se coucher cette après-midi, épuisée. Je crains que cette situation soit trop dure pour des êtres humains. Je pense au désespoir des Juifs dans les camps d'extermination, il devait être bien plus grand encore (M, 473).

La mort de Guibert annonce la mort de l'autre, et vice versa. Le roman autobiographique *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est sans doute celui où est le plus effectif cet état de choses : la survie du personnage principal (Guibert) étant assurée par la prise de médicaments dérobés à d'autres sidéens déjà morts. *À l'ami* est également le récit (romanesque) de Muzil (Michel Foucault) dont Guibert voit la mort survenue comme sa propre mort à venir. Le temps de leur amitié, « bizarrement [...], a correspondu au temps de l'incubation de la maladie<sup>102</sup> », dit-il en entrevue à l'émission *Apostrophe*.

Nous avons annoncé plus tôt que le sida n'expliquait qu'en partie l'interruption de la

---

<sup>102</sup> Propos de Guibert dans : « Hervé Guibert "À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie" » *Apostrophes*, *op. cit.*

filiation, les tentatives guibertiennes de la déplacer apparaissant très tôt dans son œuvre. Le sida révèle de façon exponentielle ce qui germait déjà. Ainsi, le roman *Les chiens* (paru la même année que *Voyage avec deux enfants*), non seulement présente des scènes explicitement sadomasochistes, mais trouve d'autres moyens de déplacer le problème de la filiation. Guibert a dit qu'il avait écrit ce roman pour « plaire<sup>103</sup> » à son ami Michel Foucault, qui définissait le rapport sadomasochiste comme un « processus d'invention », l'« utilisation d'un rapport stratégique comme source de plaisir [physique]<sup>104</sup> ». Nous croyons que *Les chiens* fait plus que ça. À plusieurs reprises, grâce à la représentation de rapports sexuels à trois, le personnage principal arrive à conjuguer homosexualité et procréation : « Il a pris le goût de ma bite pour lui mettre dans [sa] bouche deux secondes plus tard, pour la forcer à téter mon odeur, dans son corps à elle il *insémine* notre histoire » (Nous soulignons. LC, 23). La scène finale est la plus éloquente :

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. (Nous soulignons. LC, 36).

Guibert invente de multiples scénarios grâce auxquels il peut se concevoir comme étant un moment dans le récit d'un enfantement. Nous pouvons d'ailleurs voir dans ce trio — sous forme de personnages de fiction — Thierry et Christine, à qui est dédié le texte : « À T. et C. » (LC, 7). Rappelons que Christine, ayant épousé Guibert avant sa mort, porte son nom aujourd'hui, ce qui en soi constitue une mutation importante de la filiation.

Dans un résumé de *Voyage avec deux enfants* écrit par Guibert lui-même pour les éditions de Minuit, l'auteur annonce d'entrée de jeu que son désir pour les enfants a quelque chose d'un amour filial : « [...] cet homme, ce célibataire *joue*, par l'écriture, à se mettre dans la peau d'un pédophile. Les possibilités de tendresse qui adviennent ne sont pas très

---

<sup>103</sup>« J'ai écrit *Les chiens*, un récit sadomasochiste, dans l'espoir de lui plaire, mais je crois que ça ne lui a pas plu. Il ne m'en a jamais parlé. Je pense qu'il a trouvé ce livre en deçà de sa propre force sadomasochiste ». Propos recueilli par Didier Eribon, « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, p. 88.

<sup>104</sup> Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 742.

éloignées, sans doute, de l'amour paternel<sup>105</sup> ». On aperçoit ici les deux versants de l'expression « désirer un enfant » que l'écriture de Guibert fait se rencontrer. Il nous semble approprié de faire un détour par l'œuvre de Freud pour pleinement saisir la portée de l'expression verbale dans la construction du fantasme.

Découverte importante de Freud : une pensée, une parole, une image peut se frayer un chemin dans le corps et l'agir. C'est là une idée développée dans la série de cas cliniques présentée dans ses *Études sur l'hystérie*. Freud adopte une attitude tout à fait nouvelle envers ses patientes hystériques, délaissant peu à peu les traitements médicaux utilisés à l'époque (électrothérapie, entre autres) pour se consacrer à l'écoute de leurs histoires. Ainsi, il se rend compte que la plupart des symptômes hystériques sont provoqués par symbolisation, par « conversion symbolisante<sup>106</sup> ». En relevant une série de cas, il démontre, de manière scientifique, comment des « représentations chargées d'affects non liquidés<sup>107</sup> » peuvent occasionner un trouble physique. Freud cherche à découvrir la source de la douleur aux jambes de sa patiente Elisabeth v. R.. Il apprend que la douleur s'attaque toujours d'abord à sa cuisse droite, exactement là où, selon les dires d'Elisabeth, son défunt père posait sa jambe enflée chaque matin lorsqu'elle changeait ses bandages. Une patiente ressentant un picotement désagréable aux doigts raconte sous hypnose une suite de souvenirs émotionnellement chargés mettant en cause ses doigts : le coup de règle d'un maître d'école, un massage donné à son oncle (précédant une agression) et un morceau joué au piano (alors que c'était interdit)<sup>108</sup>. Une patiente atteinte d'une névralgie faciale se rappelle une remarque désagréable de son mari qu'elle avait reçu, dit-elle, « comme un coup en plein visage<sup>109</sup> ». Ces quelques cas évoqués ici très brièvement rendent bien compte de l'importance accordée par Freud aux « symboles » et aux représentations. Une note en bas de page qui clôt le chapitre sur Elisabeth décrit encore plus précisément en quoi l'enjeu du symptôme est langagier. Une

---

<sup>105</sup> Nous soulignons. Hervé Guibert, « Voyage avec deux enfants », résumé de l'œuvre, *Les éditions de Minuit*, [en ligne]

<[http://www.leseditionsdeminit.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1668](http://www.leseditionsdeminit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1668)> (Consulté le 25 mars 2013)

<sup>106</sup> Sigmund Freud, Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1956 [1895], p. 143.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 142.

patiente se voyant refuser un médicament par Joseph Breuer et ensuite par Freud se dit à elle-même : « ces deux-là se valent, l'un est bien le *pendant* de l'autre!<sup>110</sup> »; elle est ensuite poursuivie d'une hallucination présentant Freud et Breuer *pendus* à deux arbres dans un jardin.

On peut ainsi concevoir que le désir d'enfant, très présent dans l'œuvre de Guibert, peut s'ouvrir à plusieurs représentations. Ainsi, l'érotisation de l'enfance est *aussi* la mise en scène d'un désir qui concerne la filiation; désir de la perpétrer, de s'y inscrire, de l'intégrer... Cette logique de la mise en représentation ne se limite pas au cas des hystériques et opère aussi dans le rêve (que Freud reconnaît comme le rejeton des processus primaires au même titre que le symptôme) chez tout sujet. Cette question est davantage élaborée dans *L'interprétation du rêve*. Dans son chapitre sur « la prise en considération de la figurabilité », Freud montre comment une idée devient, par chaîne associative, un symbole dans le rêve. Il y souligne d'ailleurs la coïncidence entre le travail de l'inconscient et celui du poète, « les meilleurs poèmes sont sans doute ceux où l'on ne remarque pas l'intention de trouver la rime, mais où les deux pensées ont choisi d'emblée, par induction réciproque, l'expression langagière qui fait naître l'homophonie au moyen d'une légère réélaboration<sup>111</sup> ». La *figurabilité* qui crée les images du rêve, sert à la fois la condensation et le déplacement. « Le processus de condensation est particulièrement sensible quand il atteint des mots et des noms<sup>112</sup> », écrit Freud, ce que son rêve de l'Autodidasker traduit de façon aiguë. Sans entrer dans le détail de son analyse, mentionnons toutefois que Freud comprend que le mot *Autodidasker* entendu/vu en rêve, condense les mots auteur, autodidacte et Lasker. En dépliant cette séquence de signifiants (qui, du coup, en appelle d'autres), et en la reliant à la séquence imaginaire de son rêve, Freud comprend que le néologisme *Autodidasker* représente des désirs inconscients précis concernant sa vie familiale<sup>113</sup>. Le « désir d'enfant » exprimé dans l'œuvre de Guibert condense plusieurs sens et se manifeste en plusieurs lieux qu'il faut déplier.

---

<sup>110</sup> Nous soulignons. *Ibid.*, p. 145.

<sup>111</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 385.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 343-346.

### *Être l'enfant*

Si *avoir* l'enfant, le *désirer*, le *voir*, s'en *faire voir* sont toutes des formes de la figure de l'enfance que *Le mausolée* expose en ses pages, c'est bien d'*être* l'enfant dont il est le plus question lorsque Guibert approche de la mort. On retrouvera dans les dernières pages du journal — alors que Guibert se présente comme mourant — des traces de ce désir insistant : « Chaque après-midi je mange une tartine d'œufs de saumon (que me faisait manger ma mère) et une tartine de roquefort (que me faisait manger mon père) » (M, 537). Guibert semble fasciné à l'idée d'un retour à l'enfance : « J'aime beaucoup, dans les romans, quand il est fait mention qu'un vieux personnage doit remettre les deux ou trois costumes qui ont survécu à sa jeunesse » (M, 478). Dans *Le paradis*, aller à Bora Bora (qui est défini comme *le paradis*), constitue « un rêve d'enfant », « et un rêve d'enfant, ça ne se discute pas », dit Jayne (P, 49). Nous croyons que le sujet qui a la mort comme horizon, qui ne peut espérer s'« engager dans une généalogie », est impliqué dans une dialectique où s'opposent le désir de s'inscrire dans une ou des filiations alternatives et celui de laisser surgir activement la représentation de « l'enfant-merveilleux » dont parle Leclair<sup>114</sup>. D'ailleurs, dans *Le paradis*, Guibert se fait lui-même l'enfant qu'il n'aura pas. Au moment où le récit — pourtant linéaire en ses premières pages — se disloque, le narrateur dit se sentir comme un enfant : « Je suis perdu. Je ne retrouve plus mon chemin. Je me suis perdu. Je suis un enfant. Perdu dans la grande Afrique, sur une pirogue qui dérive » (P, 125). La régression touche à son comble lorsque le personnage semble perdre l'usage du langage :

Je suis allé en Afrique pour trouver l'oubli et m'oublier moi-même, Rimbaud<sup>115</sup> pour effacer son passé en devenant chasseur d'éléphant qui rêve d'épouser une petite femme à Charleville avec tout l'ivoire qu'il aura raflé, loin des frasques de jeunesse et de son écriture d'antan. Les mots sont de plus en plus doubles, j'ai failli écrire

---

<sup>114</sup> Serge Leclair, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>115</sup> La comparaison à Rimbaud est d'ailleurs intéressante en ceci qu'il fait lui-même figure d'« enfant » poète.

enfant, ça sonne pareil et la dactylo n'aurait pu rétablir ce mot une fois que je serais incapable de me relire et de me corriger, et à quoi bon tout ce tintouin pour un mot qui n'est pas un contresens de surcroît. Laisser courir. Ne plus savoir écrire [...] (P, 112).

À ce point du texte, la frontière entre le récit d'Hervé-Guibert-auteur et celui d'Hervé-Guibert-personnage est si poreuse que le lecteur peut facilement croire à ce lapsus. L'enfance est présentée comme ce qui tombe du discours de l'auteur, ce qui l'envahit et qui surgit involontairement dans l'écrit, sans son consentement; une présence si forte qu'il serait « incapable de la corriger ». « Laisser courir », car l'enfance s'insinue malgré lui, comme la maladie. Guibert devient l'enfant, *l'infans*; celui qui ne parle pas.

Un récit de rêve du *Mausolée* fournit une autre confirmation du désir de Guibert d'*être l'enfant* : « Je rêvai que je découvrais un magasin de jouets extraordinaire et que j'achetais toutes sortes de babioles pour les enfants, j'étais heureux » (M, 457). Il nous semble que la formulation de ce rêve comporte les deux versants de la dialectique évoquée plus haut, n'étant pas précisé si ce qui rend heureux Guibert est d'acheter des babioles *pour les offrir* aux enfants (de T. et de C.), ou simplement de s'offrir à lui-même des babioles *destinées* aux enfants. Guibert mentionne également refaire des « maladies enfantines » (M, 507<sup>116</sup>), ce qui n'est pas sans lien avec le virus : le sida fait vieillir d'un coup, mais inflige au sujet le système immunitaire d'un enfant. Une certaine enfance est perdue, et une autre insiste. Immanquablement, ce désir de retour à l'enfance est érotisé : « Nu sous ma couette avec T., je lui parle d'un ensemble d'odeurs qui remontent à l'enfance et qui font battre ma verge dans sa main : les copeaux frais, la laine et les cheveux roux » (M, 212). Cela nous indique du même coup que c'est le retour à l'enfance qui est susceptible de provoquer la jouissance. L'objet de désir serait l'enfance *dans* l'enfant, en tant qu'elle rappelle sa propre enfance perdue/à perdre.

*Un enfant est perdu*

---

<sup>116</sup> « Le sujet refait les maladies enfantines : maintenant, la scarlatine! » (M, 507)

« Je pense toujours à la mort, mais j'ai peur de la destruction de mon corps » (M, 189) écrit Guibert, qui distingue à juste titre ces deux registres : sa mort et la mort de son corps. « (La mort commence à s'infiltrer en dehors de moi qui la charriais sans cesse, comme fantasme, là comme une réalité, à l'extérieur, encore lointaine et absurde, mais les fuites j'imagine seront de plus en plus fréquentes, de plus en plus franches » (M,159), écrit-il également, touchant d'encore plus près le statut de la mort de son corps : une mort « en dehors de/du moi ». Guibert « charrie » la mort (la transporte, s'en moque?) et cela le fait écrire. L'auteur aura écrit plus d'une vingtaine d'ouvrages entre ses vingt et ses trente-cinq ans qui ont définitivement la mort comme dénominateur commun. Malgré tout, Guibert ne donne pas à lire des écrits mélancoliques, n'apparaît pas affligé d'une souffrance, d'un vide, d'angoisse. Comme le souligne Jacques Hassoun, écrire, c'est déjà écarter la mélancolie, la production textuelle des auteur-e-s affligé-e-s d'une perte étant « une tentative pour créer un objet propre qui leur permet d'effectuer un travail de deuil, deuil qui s'accomplit grâce au texte écrit, publié, et donc offert à l'Autre<sup>117</sup> ». Hassoun précise toutefois que cette activité ne trouve jamais sa complète résolution et que le sujet échoue toujours à dessiner les contours de la perte qui l'accable. En effet, comment Guibert pourrait-il « dessiner les contours d'une perte » à venir, qui concerne son propre moi? C'est là une autre fonction de la figure de l'enfance; elle constitue un substitut symbolique qui permet au travail de deuil d'*opérer* sans toutefois ne pouvoir jamais *réussir*.

« Comment ce soir je voudrais me suicider : en ouvrant un mur avec ma tête. Tête : hier soir, pour la première fois, le petit Étienne, qui marche à peine, qui ne parle pas, lui d'ordinaire si distant, est simplement venu renverser sa tête contre mes cuisses » (M, 420). Guibert ne pourrait mieux mettre en acte la chaîne signifiante qui relie la mort à l'enfance. Ici, la pensée du suicide provoque par association, à même le matériau textuel, la pensée de l'enfance : l'évocation de la mort appelle l'enfance et l'enfance, dit Guibert, l'« empêche de trop penser à la mort, ou la remet à sa place » (M, 380<sup>118</sup>). Dans son journal, Guibert confie d'ailleurs le trouble qu'il a ressenti au moment de visiter un ami sur son lit de mort. Ne

---

<sup>117</sup> Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995, p. 125.

<sup>118</sup> « *L'Autre Journal* (et cette série que m'a proposée Bernard sur les enfants) m'empêche de trop penser à la mort, ou la remet à sa place » (M, 380).

sachant pas comment agir, il décide de montrer à Michel un catalogue de portraits d'enfants, comme s'il s'agissait par là de conjurer la mort : « Certains portraits d'enfant pourraient avoir été lui : "petit garçon sérieux", "petit garçon triste", "petit écolier" marquent les légendes » (M, 332). Alors même qu'elle *comble*, l'enfance continue de manquer. Elle représente ce que Guibert est *en train* de perdre au moment où le virus s'installe dans son corps. Guibert se sachant atteint d'un virus mortel (et même avant), l'idée de sa mort à venir est comme un spectre survolant ses textes. Si l'enfance est ce que le sida confisque et que sa mise en représentation apparaît comme une production de vie, l'association des deux moments antagonistes de l'enfance et de la mort ne cesse de s'imposer dans ses textes. À l'origine même de son écriture, il y a cette opposition. Guibert écrivait des contes pour enfants qu'aucun éditeur n'a voulu publier. C'est à la suite de ces refus qu'il écrit *La mort propagande*<sup>119</sup>.

Certes, il ne suffit pas à Guibert d'écrire « J'ai un enfant » pour que le désir soit miraculeusement et symboliquement assouvi. Après avoir fait des tests qui se sont révélés négatifs, Hervé, le personnage principal du *Paradis*, dit à Jayne cette phrase clef : « Puisque nous n'avons pas le sida, pourquoi ne pas nous offrir un enfant ? » (P, 127). Il ne s'agit pas de pointer que Guibert met en représentation ce dont il manque, car le souhait d'avoir un enfant est loin de se réaliser. La figure de l'enfance, absolument prégnante dans le roman, est mise à mal, à l'image de l'enfant mis à mal dont parle Saint-Jarre. Un personnage secondaire, Diane, explique à Hervé que les pêcheurs de l'endroit endorment les poissons à l'aide de sucres toxiques d'un arbre appelé mancenillier. Le problème : une des espèces de poissons, la dorade conifère<sup>120</sup>, se réveille parfois à l'intérieur des barques et pousse les cris « d'un enfant qu'on torturerait » (P, 47). Il faut alors lui sectionner la tête à la scie, après quoi elle continue de « couiner » et de « hurler ». Il ne cesse d'être question d'enfants souffrants dans *Le paradis*. Des enfants, écrit le narrateur, se plaisent à s'installer sous les mancenilliers en question lorsqu'il pleut « pour boire le bon poison » qu'ils déversent (P, 30). L'usage veut qu'on ne

---

<sup>119</sup> Cette information provient de Michel Foucault. « Non au sexe roi » (Entretien avec B.-H. Lévy), *Le Nouvel Observateur*, 12-21 mars 1977, n° 644, p. 107.

<sup>120</sup> Si le mancenillier s'avère véritablement un arbre toxique, la « dorade conifère », elle, n'existe vraisemblablement pas. Sans doute s'agit-il plutôt de la dorade *coryphène*.

s'abrite pas sous cet arbre en cas de pluie précisément parce que les suc toxiques qu'il dégage causent des brûlures. Selon *Le Petit Robert*, on appelle d'ailleurs cet arbre : « arbre de poison, arbre de la mort<sup>121</sup> ». Affronter la mort est donc un jeu pour les enfants du roman. Aussi, Hervé se sent épié à deux reprises par des enfants, un ayant des « yeux ronds de verre » (P, 79), un autre de « trop grands yeux creusés dans le visage » (P, 87). Ce dernier, apprend Hervé, a le sida. Tout se passe comme si la condition qui permettrait d'échapper à la maladie et à la mort était de la projeter sur l'autre<sup>122</sup>. Il y a donc un enfant sidéen dans *Le paradis*, et Jayne, à son tour (rappelons que le personnage de Jayne est inspiré de Vincent, l'enfant), a le ventre défoncé par un corail dont la description qu'en fait Guibert rappelle celle du virus<sup>123</sup>. L'enfance est tenace, elle se présente à des endroits inusités; à une de ses craintes, Jayne répond à Hervé qu'« une petite noix de coco n'a jamais tué personne, sauf peut-être un bébé imprudemment laissé dans son couffin sous un cocotier » (P, 93). Si quelqu'un est en danger de mort, ce ne peut être que l'enfant. Lorsque Jayne est enceinte, Hervé et elle attrapent une chlamydia. Un médecin lui suggère alors de provoquer une fausse couche, car sa médication entraînerait des malformations à l'enfant (P, 101). L'enfant est menacé de mort, de malformations, avant même de venir au monde. Jayne demande d'ailleurs à plusieurs reprises à Hervé de la masturber avec un pistolet, alors qu'elle est enceinte. L'enfant en danger ne pourrait difficilement trouver représentation plus évocatrice. « Ça ne doit pas être très bon pour lui, confit dans sa matrice, quand je fourre le canon du pistolet dans le vagin de Jayne pour l'exciter » (P, 127), se demande Hervé. D'ailleurs, il mentionne à un certain moment avoir le projet « de buter, de sang-froid, avec le pistolet » un de ses « boys », Bouba (qui a

---

<sup>121</sup> « Mancenillier », *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2006, p. 1555.

<sup>122</sup> Le personnage principal du *Paradis* est d'ailleurs doublement en deuil; de son amie Jayne et de son père : « Avec ma maladie j'aurais justement dû être mort avant d'avoir fait [la] connaissance [de Jayne]. Et je n'aurais pas vécu la mort de mon père, cette mort abominable » (P, 33).

<sup>123</sup> Tel que le souligne Isabelle Décarie, le corail est représenté comme « une bouche dévorante et animale » qui menace de contamination : « le corail trouve dans la chair humaine un tissu très favorable à sa prolifération cellulaire [...] j'ai peur que cette petite touffe de corail ne m'ouvre le ventre à mon tour pour fabriquer une deuxième fleur (P, 54) ». Isabelle Décarie, « L'identité posthume dans *Le paradis* d'Hervé Guibert », *L'Esprit créateur*, vol. 40, n° 1, Printemps 2000, p. 105. Pour une analyse détaillée du *Paradis*, se référer également à la thèse de doctorat de Décarie : Isabelle Décarie, « Hors du temps », « Thanatographie. Écritures de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, p. 116-134.

plus ou moins quinze ans) (P, 102). Enfin, Hervé croise aussi des enfants se baignant dans une eau « glauque » (P, 103), un enfant sourd (P, 104), puis un enfant mendiant, boiteux, dont « tout le corps est déséquilibré autour de son moignon (P, 132). Jayne, elle, découvre un fœtus dans un bac à glace (P, 95). Autant de représentations d'enfants menacés, torturés, *manquant* de quelque chose (d'ouïe, d'une jambe... de vie).

L'idée que la figure de l'enfance s'impose à Guibert de manière tentaculaire, qu'il en soit assailli, semble être entérinée par une note dans son journal d'hospitalisation écrit à la même époque que *Le paradis*. Une infirmière demande à Guibert s'il a écrit quelque chose dernièrement, ce à quoi il répond que oui, « quelque chose qui n'a aucun rapport avec le sida et qu'[il n'avait] jamais fait, une histoire d'amour très physique entre un homme et une femme » (C, 11). Il tient le même propos dans son entrevue à la revue *Les règles du jeu*. *Le paradis* nous apparaît pourtant comme le roman de Guibert où le sida (dans des formes symboliques, certes) est le plus présent, où l'enfance, du même élan, est la plus maltraitée. Contrairement à *Vous m'avez fait former des fantômes* où les agressions sont méticuleusement mises en scène, où le sort des enfants est décrit dans ses moindres détails les plus sordides, *Le paradis* donne à lire l'enfance comme échappant à la maîtrise, ce qui lui confère son statut incontestable de figure textuelle.

### CHAPITRE 3

#### L'AUTO-ENGENDREMENT

Mon vrai visage, le verrai-je enfin, baignant  
dans un sourire? J'ai l'impression que ce  
spectacle me sera épargné<sup>124</sup>.

chaque jour envie / d'être un jour en vie / non  
certes sans regret / un jour d'être né<sup>125</sup>.

Samuel Beckett

#### *Cannibalisme et inceste*

Le cannibalisme dans les romans de Guibert se trouve représenté plus ou moins explicitement, alors que dans les journaux et textes autobiographiques il apparaît au conditionnel et sous le mode de l'*envie de*. « Dans la rue j'adore les garçons, *si j'étais* cannibale, *j'en aurais* déjà mangé une dizaine » écrit Guibert dans son journal (Nous soulignons. M, 350). Le rapprochement entre désir sexuel et anthropophagie se manifeste également lorsque Guibert, par exemple, ressent « un grand bonheur » au moment où T. lui dit : « Je mangerai ton cadavre » (M, 347). Il élabore plus longuement ce désir dans un passage du *Protocole compassionnel* :

Je manque tellement de chair sur mes propres os, dans mon ventre puisque je ne

---

<sup>124</sup> Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 86.

<sup>125</sup> Samuel Beckett, *Poèmes*, suivi de *Mirlitonades*, Paris, Minuit, 1978, p. 32.

mange plus ni viande ni poisson depuis des mois, sur ma langue et sous mes doigts, dans mon cul et dans ma bouche ce vide que je n'ai plus envie de combler, que je deviendrais cannibale. Quand je vois le beau corps dénudé charnu d'un ouvrier sur un chantier, *je n'aurais pas seulement envie de lécher*, mais de mordre, de bouffer, de croquer, de mastiquer, d'avalier. Je ne découperais pas à la mode japonaise un de ces ouvriers pour le tasser dans mon congélateur, *je voudrais manger la chair crue et vivante, chaude, douce et infecte* (Nous soulignons. PC, 90).

Guibert explique son désir de chair par son manque de chair. Il réitère ce raisonnement de façon très schématique dans son journal intime : « La chair : malade de; bouffer de. » (M, 460). Certes, considérant que le fantasme cannibale occupe son œuvre depuis les débuts, nous ne retiendrons dans cette explication que son mode d'expression, soit le même qui est utilisé lorsqu'est en jeu le corps sexué de l'enfant. De la même façon que Guibert avoue avoir du dégoût pour les photographies d'enfants nus de son ami Gilles, il dit ressentir du dégoût à l'égard du cannibalisme réellement pratiqué. À propos de ce même extrait du *Protocole*, il dit en entrevue : « Mais j'ai un grand dégoût, par exemple j'ai une grande répugnance et très peu de fascination pour l'affaire du Japonais cannibale auquel je fais allusion, je ne trouve pas du tout que ce soit une affaire excitante, c'est une histoire folle mais c'est une histoire plutôt sordide<sup>126</sup> ». Tout comme l'érotisation de l'enfance, le cannibalisme a un sens particulier chez Guibert. Ainsi, l'éclairage de la figure de l'enfance nous permettra de comprendre ce que « manger un enfant » signifie dans son œuvre.

« J'ai promis ma verge à mon frère, avoue Mickie à Rudy, il en a tellement envie, mais je lui ai dit d'attendre, pour qu'elle continue de grossir, si bonne et si grasse qu'elle apaisera sa faim en l'étouffant doucement » (VF, 184). Cette réplique de *Vous m'avez fait former des fantômes* condense explicitement cannibalisme et inceste; la sexualité entre frères apaiserait la faim. Il s'agit de manger du même. Par définition, le cannibalisme et l'inceste sont liés. Ces deux interdits fondamentaux rejoignent d'ailleurs la question de l'auto-engendrement, tel que le pense Paul-Claude Racamier :

[L'auto-engendrement] consiste dans le fantasme d'être à soi-même son propre et unique engendreur. On aperçoit bientôt sa singularité : il ne se réduit à rien de connu. Car il nivelle, voire annule la différence des générations : le sujet se met à la

---

<sup>126</sup> Propos de Guibert dans : Christophe Donner, *op. cit.*, p. 140.

place de ses propres géniteurs. Les deux confondus en un : la différence des sexes est abolie à l'instar de celle des générations... il ne combine pas, il renverse... il se propage ; va plus loin dans le temps, et dans l'espace... On ne peut songer qu'à Dieu. Et mesurer ainsi toute l'omnipotence qui s'exerce dans l'auto-engendrement<sup>127</sup>.

Il va sans dire que l'inceste et le cannibalisme recourent étroitement l'enjeu de la filiation déjà exploré dans le chapitre précédent. Dans la même veine que dans *Les chiens*, Bichon tombe « enceint<sup>128</sup> » du personnage principal des *Lubies d'Arthur*. Arthur engrosse donc Bichon, dont il se déclare également « le père adoptif » (LA, 20). La relation (faussement) incestueuse illustre parfaitement cette prise de contrôle sur la filiation. Arthur décide de tous les statuts de Bichon : fils, amant et femme<sup>129</sup>. L'inceste se double ici d'un fantasme d'anthropophagie. En effet, Arthur « fit le rêve salvateur qu'il incisait le ventre de Bichon pour l'inviter à déguster avec lui, comme dans un festin, l'embryon visqueux qui avait déjà des lèvres et de petits doigts potelés » (LA, 49). Arthur rêve donc de manger le fils, en compagnie du fils. Le personnage, en quelque sorte, cherche à intégrer la filiation de manière si affolante qu'il la supprime. Réelle antinomie, il porte en lui la filiation, s'en fait souverain, ce que le texte ne cesse de vouloir mettre en acte. La relation de Bichon et d'Arthur transgresse à elle seule les deux interdits fondamentaux de l'inceste et du cannibalisme, en plus d'impliquer deux personnages de même sexe. À tous les niveaux, ce qui est en jeu, c'est la jouissance du même. « Posséder-être possédé, manger-être mangé, tuer-être tué par le père ou par la mère, inceste et cannibalisme appartiennent aux vieux fonds de fantasme originaire dont l'origine se perd dans la nuit des temps<sup>130</sup> », écrit Jean-Claude Arfouilloux, qui souligne l'extrême proximité de ces fantasmes. Dans son *Totem et tabou*, Freud fait d'un certain

---

<sup>127</sup> Paul-Claude Racamier, *Antœdipe et ses destins*, Paris, Apsygée, 1989, p. 49., cité dans Jean-Bernard Chapelier, « Apport de la clinique des groupes à la métapsychologie : le concept d'auto-engendrement », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2005, n°45, p. 81.

<sup>128</sup> Il s'agit de l'expression inventée par le narrateur du roman, qui se retrouve dans le titre du cinquième chapitre « Bichon enceint! » (LA, 18).

<sup>129</sup> « [...] Arthur lui ordonna de se déshabiller pour revêtir, nu, la parure de femme » (LA, 52). Guibert pousse ici à bout un fantasme déjà évoqué dans *Voyage avec deux enfants*, lorsqu'il écrit, rappelons-nous : « "Vincent, si tu ne renies pas ce langage qui nous a unis l'autre soir, je te sacrerai fils unique, et ta parure de sacre sera cette robe rose à volants que j'ai repérée pour toi au souk." » (VE, 98)

<sup>130</sup> Jean-Claude Arfouilloux, « Laïos cannibale », *Revue française de psychanalyse*, 1993, vol. 55, p. 497.

cannibalisme un mythe fondateur : « Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle<sup>131</sup> ». À l'inverse, manger le fils constitue un bris de la « chaîne transgénérationnelle », et donc une tentative d'auto-engendrement. Le statut de l'enfant de l'œuvre de Guibert se situe dans un va-et-vient continu entre ces deux pôles de *mangeur* et de *mangé*, de géniteur et d'engendré. Dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, l'enfant est à la fois « nourricier » (VF, 20) et « carnassier » (VF, 14). L'enfant de l'œuvre de Guibert est pris dans toutes ces dynamiques, au point de les confondre les unes dans les autres. C'est le cas de Plume qui « ne savait plus quel âge il avait ni quelle vie était la sienne [...] et si cette chair qu'il suçait avidement était la sienne ou celle de sa progéniture ou celle d'un animal ou celle d'un ennemi ou celle d'un rêve ou celle du diable » (VF, 19). D'ailleurs, dans cette œuvre, c'est paradoxalement le personnage du nom de « Bébé », celui qui « n'avait jamais eu un poil », qui est « le plus puissant des voleurs » (VF, 13). Guibert abolit ainsi la différence des générations. La généalogie de ses personnages est cyclique et ceux-ci sont sans âge, ou ont tous les âges à la fois, à l'image de Guibert qui écrit dans son journal : « je trompe mon monde : je suis pour eux "le garçon aux belles boucles blondes", et je sais moi que je suis déjà l'homme chauve » (M, 58), ou à l'image d'un vieillard dans *Les lubies d'Arthur* : « Il n'avait pas trente ans mais les enfants qui le croisaient lui en donnaient deux cent cinquante » (LA, 116).

Jean-Bertrand Chapelier rapproche le cannibalisme de l'auto-engendrement en référant au célèbre cas de « l'homme au loup », en psychanalyse avec Freud. Freud comprend le fantasme du patient d'« être mangé par le loup » comme celui « d'être l'objet d'un coït avec le père<sup>132</sup> ». Pour Chapelier,

le cannibalisme renforce les fantasmes d'auto-engendrement comme pouvant aussi rompre la chaîne trans-générationnelle; car si le fils peut avaler son père pour éviter le travail de deuil et pour s'accaparer sa toute-puissance, inversement, comme Kronos, le père peut manger ses enfants pour éviter la castration arrêtant ainsi le temps trans-générationnel (linéaire) pour instaurer un temps cyclique (le père fait des enfants à la mère qui les met au monde, et le père les incorpore puis refait des

---

<sup>131</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1985 [1913], p. 162.

<sup>132</sup> Sigmund Freud, *L'homme au loup. D'une histoire de névrose infantile*, Paris, Payot, 2010 [1918], p. 107.

enfants à la mère...) ou réversible, puisqu'il finit par vomir ses enfants. Mort et renaissance éternelle, ces fantasmes ouvrent sur l'indifférenciation sexuelle, l'éternité et l'auto-engendrement...<sup>133</sup>

Voilà plusieurs trajectoires empruntées dans l'œuvre de Guibert par les fantasmes textuels en question. Si *Les lubies d'Arthur* est le texte de Guibert où le cannibalisme (et la figure mythologique de Kronos) est le plus explicitement mis en scène, on en retrouve des traces dans toute son œuvre. Dans *Le paradis*, Jayne mange avidement des oursins, qu'elle décrit comme « des vulves de petites chattes, des vulves de *petites filles*, des vulves de louves, des vulves de renardes, des vulves de girafonnes » (Nous soulignons. P, 54). À l'instar de Kronos, à l'issue de cet acte symboliquement cannibale et pédophile, elle aura tout vomi. Plus souvent qu'autrement, nous avons affaire dans l'œuvre de Guibert au second fantasme souligné par Chapelier, soit celui dans lequel le père mange le fils, c'est de la « toute-puissance » de l'enfant dont il s'agit de s'accaparer. Dans *Voyage avec deux enfants*, nous avons déjà évoqué l'ambiguïté du lien qui unit Guibert à l'enfant. Celui-ci, à l'instar de Bichon, est désiré et « sacré fils », puis fantastiquement « dévoré à la nuit dans des bouillies de datte confites » (VE, 34). Autre illustration surprenante de l'incorporation de l'enfance, Guibert écrit, dans *Voyage* : « Avant de se coucher, [l'enfant] joua à se peler, à éplucher toute sa peau brûlée pour la faire passer dans ma bouche, il me dit en riant : "cela doit te faire plaisir, n'est-ce pas?" » (VE, 61). Pirate exprime le même désir : « il lui arrive de rêver qu'il pèle [le] front [de l'enfant] comme un fruit » (VF, 23-24).

Si la figure de l'enfance permet à Guibert de recréer une filiation, avec le cannibalisme, Guibert peut également mettre en récit un bris de la filiation, ce qui participe de la tentative de s'approprier son Nom, dont il est toujours question dans son œuvre. Le rapport sadomasochiste n'est pas loin non plus, car la dialectique manger l'enfant/être mangé par lui traduit ce même (faux) rapport de réciprocité avec l'enfance. Guibert imagine d'ailleurs une dynamique semblable avec le lecteur, duquel il se fait la proie : « Rendez-vous avec un admirateur : très belles dents blanches et fines, qui feraient de bonnes morsures » (M, 358). Nous remarquons d'ailleurs dans *Les fantômes* que ce fantasme sous-tend celui d'être mordu par l'enfant : « [...] c'était un bon cracheur, il devait aussi faire de bonnes morsures » (VF,

---

<sup>133</sup> Jean-Bertrand Chapelier, *op. cit.*, p. 808.

59).

Le fantasme de l'inceste, peut-être la forme la plus évidente d'auto-engendrement, est récurrent dans l'œuvre de Guibert. À la manière des tragédies grecques, dans *Les lubies d'Arthur*, l'inceste suscite un châtement, ce qui sert la figure de l'enfance, dont nous avons dit qu'elle était hantée par l'interdit. Bichon et son enfant du même coup se font empaler par le ventre. Sur la tête de Bichon apparaît « un disque de verre, une auréole » (LA, 90), dont Arthur se saisit pour le briser sur une pierre et en garder un morceau dans sa paume. Comme une forme sublimée de cannibalisme, Arthur intègre dans son corps l'auréole : « sa main avait tant et tant pressé les morceaux de verre qu'elle ne contenait plus rien, comme si la main *les avait mangés*, ou comme s'ils s'étaient dissous dans sa sueur » (Nous soulignons. LA, 96). Finalement, Arthur « perdit son nom, on l'appela l'homme à la paume fermée » (LA, 91). En attribuant au personnage un nom lié à ce qu'il performe (plutôt qu'un nom qui, comme tout nom propre, ne signifie ni ne décrit pas le sujet mais le désigne seulement), le narrateur « anéanti[t] toute référence patronymique<sup>134</sup> », obéissant à un désir *totipotential*, pour emprunter le vocabulaire d'Elizabeth Bizouard<sup>135</sup>. Arthur, non seulement se fait deux fois père (père symbolique de Bichon, père réel de leur enfant), mais il devient également le fils de personne, il ne porte plus un nom donné par l'Autre. Il semble que ce soit là une idée qui préoccupe Guibert; on la retrouve dans l'un de ses récits de rêve : « Rêve que les prénoms on été remplacés par des noms communs. Un garçon s'appelle Silence, un autre Sentiment, ce sont là les prénoms de mon rêve » (M, 197).

La relation de Guibert à la photo d'un garçon dans *L'image fantôme* rappelle le rapport qui lie Arthur à l'auréole de Bichon. La photo en question, volée par Guibert à une de ses connaissances, est celle d'un inconnu. Alors que celle-ci se détériore et se décolore, Guibert y voit la dégradation du sujet qui s'y trouve : « L'image est cancéreuse. Mon ami malade » (IF, 167). Il se décide alors à porter la photo (par conséquent : le garçon) au plus près de son

---

<sup>134</sup> Elisabeth Bizouard, *Le cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995, p. 167.

<sup>135</sup> Elisabeth Bizouard place même ce fantasme au rang de cinquième fantasme originaire. Elle le nomme « fantasme de totipotentialité », en référence, dans le monde végétal, à « la capacité d'une cellule de reproduire à elle seule tout l'organisme », *ibid.*, p. 17.

corps : « Je le cousais dans mon oreiller. Puis, quelque temps, je me décidai à le porter directement sur moi, à même ma peau, à même mon torse, en l'y attachant avec des bandes et des élastiques [...] j'imaginai qu'il s'agrippait à moi comme un enfant endormi » (IF, 168). Finalement, de même que les morceaux de verre se sont dissous dans le corps d'Arthur, « l'enfant endormi » intègre le corps de Guibert : « chaque pigment chimique du papier avait trouvé sa place dans un des pores de [s]a peau. Et la même image se recomposait exactement, à l'envers. Le transfert l'avait délivré de sa maladie » (IF, 169). Les fantasmes guibertiens d'incorporation de l'autre disent indéniablement son désir d'être délivré d'un mal qui s'exprime à travers la figure de l'enfance, soit parce que l'enfance est ce qui pourrait apaiser le mal (le vieillissement), soit parce que l'enfance même est mise à mal.

La description d'une photographie dans le recueil *Vice* rappelle fortement la scène que nous venons d'évoquer. Guibert y décrit un « daguerréotype d'enfant mort » :

[...] on l'emporte en voyage, caché dans le double fond d'une mallette ou, plus systématiquement, attaché à même sa peau, sous son linge de corps, en des endroits intimes et plus nobles, le cœur, la gorge, jamais le ventre [...] on le regarde fréquemment, à l'abri de tout regard, on se retire pour cela, on le baise avec vénération, on lui sacrifie quelques larmes, on maudit le ciel (V, 26).

Tout comme le fait Arthur avec le disque de verre, ou Guibert avec l'image cancéreuse<sup>136</sup>, il s'agit ici d'intégrer l'enfance en soi, la coller à soi « à même la peau<sup>137</sup> », la faire sienne, en se promenant avec une trace de l'enfant mort au plus près du corps. Plus parlant encore, le terme daguerréotype désigne à la fois l'appareil photographique, le procédé et son résultat : une photographie sans négatif produite à même une surface en argent polie comme un miroir<sup>138</sup>. Ainsi, le daguerréotype superpose l'image d'un enfant mort et le reflet du visage de celui qui la regarde. La question du regard, majeure chez Guibert, transpose parfois la même dualité manger/être mangé. D'ailleurs, s'il est d'un grand danger de regarder l'enfant dans les yeux

---

<sup>136</sup> Et comme le fait Mickie dans *Les fantômes* en projetant de porter à sa ceinture une fiole incassable contenant le dernier souffle de l'enfant (VF, 149).

<sup>137</sup> Remarquons que l'expression est utilisée telle quelle dans le cas de « l'image cancéreuse » et du daguerréotype de l'enfant mort, dont il est d'ailleurs dit que sur l'image, il a « les joues pâles et creusées par la maladie » (V, 27).

<sup>138</sup> Remarquons que le daguerréotype s'auto-engendre.

lors des combats de *Vous m'avez fait former des fantômes*, être regardé par lui constitue une tactique pour l'incorporer. Alors que Mickie anticipe son combat, il se dit :

[...] je danserai devant [l'enfant] comme une putain fardée au derrière moulé, jusqu'à ce que sa rage me renverse et que son crâne furieux s'acharne comme une catapulte dans mes entrailles, les dilacère et les arrache, ne veuille plus jamais en défaire ses griffes ni ses dents (VF, 149).

Le regard ici remplace la bouche, c'est lui qui entraîne le corps de l'autre dans son propre corps. On remarque aussi que le regard peut être au service du désir d'auto-engendrement, en tant que le regard de l'autre sur soi peut devenir le regard de soi sur soi : « Quand je regarde un homme plus grand que moi, je deviens mon père qui regarde un homme plus grand que lui, qui me regarde » écrit Guibert dans son journal (M, 404). On peut voir dans la scène suivante cette logique poussée à son comble, alors que Guibert écrit « sur lui », soit « à propos de lui, sur son corps » :

En voyant au cinéma pour la première fois *Sunset Boulevard*, je me mets dans le noir à chercher un stylo et un papier pour écrire, j'écris successivement sur une facture, sur le ticket de cinéma, sur des reçus de blanchisserie, chaque surface recto verso, sur la paume de ma main, sur des chèques vierges une fois les talons usés, et bientôt sur la peau de mon visage; mais il me faudra écrire les lettres à l'envers, pour ensuite les déchiffrer dans un miroir (M, 145).

L'incorporation/appropriation de l'autre (l'enfant) en soi s'exprime toutefois dans la majorité des cas par le recours de la métaphore alimentaire.

### *La pulsion orale*

Pour présenter l'enfance comme salvatrice, nous l'avons vu, Guibert en fait un produit à consommer, une potion à boire, « le plus suave des hydromels » (VF, 177). À l'évidence, les questions d'inceste, de cannibalisme et d'érotisme convergent ici : manger, mordre, embrasser son amant, son enfant ou soi-même, il s'agit dans tous les cas de modes de jouissance qui s'arriment à la pulsion orale. « J'ai envie d'avoir la revendication d'avoir un petit garçon à

moi, et peut-être pas de le manger, mais presque : de l'embrasser » (M, 292) écrit Guibert dans son journal. On trouvera dans *Les fantômes* de longues descriptions qui font de l'enfant une nourriture lentement dégustée. La verge de l'enfant semble avoir le pouvoir de « fertiliser » un des brigands :

[...] il n'avait plus qu'à resserrer très légèrement la pression de ses lèvres autour du bâtonnet de chair pour que le miel lui coule à flot dans la gorge, le ravisse et le foudroie, le comble jusqu'à ses entrailles, il le faisait dégorger jusqu'au dernier grumeau qu'il gardait dans un recoin de sa bouche entre sa lèvre et sa gencive pour le mâchouiller longtemps dans la journée [...] (VF, 21)

Le cannibalisme apparaît également dans *Les fantômes* comme le substitut d'un inceste impossible. À certains moments, cet inceste (entre un ravisseur et « son gosse ») prend d'ailleurs l'allure d'un mythe. Lorsque Pirate rêve d'un monde de sodomie et de fellation, il est dit qu'« en un éclair, il eut la certitude qu'il était un dieu qui dans le lit d'un volcan outrageait son fils pour refaire le monde à l'image de leur inceste [...] » (VF, 102). Dans leur texte « incorporation, pédophilie, inceste », Graziella et Nicos Nicolaïdis montrent comment les mythes font de la pédophilie un substitut de l'anthropophagie. Ils rapprochent ainsi la pédophilie et la pulsion orale. Tantale offre son fils Pelops à manger aux dieux qu'il reçoit à un banquet, dans le but de tester leur omniscience. Demeter est la seule à se faire prendre au jeu, et mange une épaule de Pelops. Pelops est ressuscité et on lui substitue une pièce d'ivoire à l'épaule. Poséïdon en tombe amoureux, l'enlève, devient son amant et son tuteur à la fois. Ce que cherchent à éclairer les deux chercheurs, c'est que

le fantasme théophagique serait une défense contre le cannibalisme, dans le sens que la tendance « phagique » — incorporation se manifeste de façon sublimatoire et consubstantielle dans le désir de « manger du dieu ». La consommation de ce fantasme (impossible à réaliser) satisfait les désirs cannibaliques d'incorporation<sup>139</sup>.

« Manger du dieu », « manger l'enfance », de ces actions possibles qu'en fantasme il faut comprendre qu'elles disent le désir du sujet d'accéder à d'inaccessibles vertus. Dans *Les fantômes* il est absolument évident que ce qui est bon (les enfants, leurs fluides, leur chair)

---

<sup>139</sup> Ils citent en exemple l'incorporation de l'hostie, chez les chrétiens, qui symbolise le corps du Christ. Graziella et Nicos Nicolaïdis, « Incorporation, pédophilie, inceste », *Revue Française de psychanalyse*, 1993, vol. 55, p. 511.

doit être avalé, alors que son contraire est menaçant. Tandis que Lune pourrait « goûter sans jamais se rassasier » la verge de l'enfant (VF, 38), celle d'un autre des voleurs, dit-il, est dangereuse, elle l'étranglerait, lui briserait les dents, lui percerait des trous dans le front et son jus imprimerait à son visage « des traînées qu[il] n'arriverait jamais à faire disparaître, un tatouage de foutre indélébile » (VF, 38).

Dans son texte « La (dé)négarion », Freud accorde une importance particulière à cette pulsion, qui est la genèse de notre rapport à l'autre, et qui permet de comprendre les fondements de l'amour et de la haine<sup>140</sup>. Le nourrisson expérimente de manière orale le rapport entre l'intérieur et l'extérieur : « cela, je veux l'introduire en moi et cela, je veux l'exclure de moi. Donc : cela doit être en moi ou en dehors de moi. Le moi-plaisir primitif [...] veut introjecter tout ce qui est bon, rejeter tout ce qui est mauvais<sup>141</sup> ». Guibert n'écrit-il pas à la fin des *Aveugles* que le lagodon qui dévore l'enfant (Josette) le fait dans un élan d'amour? En fait, la destruction, lorsqu'elle se produit de manière orale dans l'œuvre de Guibert, exprime toujours un désir pour la chose détruite. Que ce soit systématiquement l'enfant qui est mangé suffirait à prouver cette hypothèse, mais un récit de rêve se trouvant dans *Le mausolée* met également en jeu les questions d'oralité, d'amour et de haine :

Rêve que je capture un singe, sur un téléphérique qui descend une montagne qui en est infestée, le premier lâche prise, le second veut me *mordre*, mais je tiens bon. Je le promène tenu sur mon épaule, parmi une foule dense qui peut rappeler celle d'une place marocaine, il y a des voleurs, il y a aussi un gros animal à quatre pattes qui veut *dévoré* mon singe, et tandis que je prends garde qu'un pickpocket, profitant de la confusion, ne glisse sa main dans la poche intérieure de ma veste, le singe se fait *mordre à mort* par l'animal, je suis éploré, j'aimais déjà le singe comme un ami de toujours [...] (M, 265).

Le signifiant « singe » renvoie souvent à la mort dans l'œuvre de Guibert, en ce que l'animal, selon un mythe populaire, est à l'origine du sida<sup>142</sup>. Dans ce rêve, l'oralité encadre l'ambiguïté

---

<sup>140</sup> Sigmund Freud, « La (dé)négarion », in Angèle Kremer Marietti, *La Symbolicité*, Paris, L'Harmattan, 2001 [1925].

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>142</sup> Nous pouvons citer deux exemples. Dans une fabulation du *Paradis*, Guibert parle d'un « singe vert empaillé qui a transmis le sida à l'homme » et d'un « singe avec une mitraillette qui tire dans la foule les yeux bandés » (P, 117). Dans son journal intime, il se demande si au lieu de se soigner il ne devrait pas plutôt « se laisser simplement tomber de la branche comme les singes verts d'Afrique » (M,

de la menace du sida et de la mort, que Guibert rejette et désire à la fois.

On apprend que lorsque le cannibalisme était pratiqué (hormis lors de famines), il s'agissait d'intégrer en soi le « bon » de l'autre (la jeunesse, dans le cas qui nous intéresse), ce qui va de pair avec l'analyse freudienne de la pulsion orale. À propos de ceux qui pratiquaient (et subissaient) le cannibalisme, Arnaud Tellier souligne : « on ne consomme pas seulement sa chair, son corps, son cœur. On consomme ses valeurs morales, son courage, sa vigueur, sa fécondité, sa ruse, ce dont on est privé ou dont on craint de manquer<sup>143</sup> ». En se représentant dévorant l'enfant, Guibert ne fait pas qu'intégrer-couper la filiation, il se représente assimilant les vertus de l'enfance. La jeunesse, donc, puisqu'elle manque, est désirée. « Jaloux de toutes jeunesses (l'atroce aveu), vraiment de toutes? Plutôt amoureux de toutes... » (M, 476), écrit Guibert dans *Le mausolée*. Choisir d'encadrer le rapport de Mickie aux enfants par le rituel de la corrida est en ce sens tout à fait cohérent. Traditionnellement, les matadors, après avoir abattu leur bête, en consommaient les parties génitales directement dans l'arène, « [...] se livrant ainsi sur la dépouille du taureau mort à une espèce de festin rituel, comme s'ils se proposaient d'assimiler sa vertu<sup>144</sup> », souligne Michel Leiris dans *L'âge d'homme*. La corrida coïncide également avec la relation de Guibert à l'enfance en ceci que le *jeu* de la mise à mort sous-tend un élan passionnel évident. C'est un « jeu physique de l'amour<sup>145</sup> », pour emprunter les mots de Georges Bataille dans *Histoire de l'œil*. Pour Leiris, les questions de plaisir et d'immortalité sont inhérentes à la corrida :

L'ensemble de la *corrida* se présente tout d'abord comme une sorte de drame mythique dont le sujet est le suivant: la Bête domptée, puis tuée par le Héros. Les moments où passent le divin — où le sentiment d'une catastrophe perpétuellement frisée et rattrapée engendre un vertige au sein duquel horreur et plaisir coïncident — sont ceux où le torero en vient à jouer avec la mort, à n'y échapper que par miracle, à la charmer; par là il devient le Héros, en ce qu'il incarne toute la foule

---

381).

<sup>143</sup> Arnaud Tellier, « Posture anthropophage et fusion identitaire », *Le Coq-héron*, 2008, n°192, p. 41.

<sup>144</sup> Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 82,

<sup>145</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1967, p. 70-71. Notons que dans le chapitre où il est question d'une corrida (« Animaux obscènes »), Sir Edmond fait également allusion à cette tradition voulant que les toreros consomment sur place les « couilles grillées » du premier taureau abattu.

qui, par son truchement, atteint à l'immortalité, à une éternité d'autant plus enivrante qu'elle ne tient qu'à un fil<sup>146</sup>.

Avec la corrida, Guibert met en acte un désir d'appropriation de l'enfance. Ce motif d'écriture apparaît bien sûr dans d'autres lieux. Dans la troisième partie de *Voyage*, alors que Guibert se retrouve seul avec la pensée de l'enfant, il vit le souvenir de ce dernier sous le mode de l'invasion en soi : « l'enfant se remanifestait, c'était bien lui qui habitait mes veines, ma tête, mon sexe » (VE, 116). C'est bien dans le registre de la pulsion orale qu'il l'appelle à lui : « cela faisait plus de quinze jours que je ne l'avais pas vu, mais ses pieds étaient toujours dans ma bouche » (VE, 116). Guibert est hanté par le souvenir de l'enfant et n'arrive pas à trouver en son amant l'enfance, la jeunesse de l'enfant : « Déjà T. n'était plus un garçon, il était un homme » (VE, 116). Pour le dire autrement, il veut faire du Moi avec l'enfant. Si cela se manifeste dans le texte sous toutes sortes de déguisements, Guibert l'exprime également de manière étonnamment explicite : « Je me mis à maudire tout ce qui n'était pas lui, et rien n'était plus lui qu'à l'intérieur » (V, 116).

Ainsi, la figure de l'ogre est filée dans les textes de Guibert; elle est le représentant de la pulsion orale élevée au rang de mythe littéraire. L'ogre est celui qui dévore l'enfant, et qui par là « veut faire siennes les vertus de la jeunesse. Il veut entretenir son éternité à cette source de vie<sup>147</sup> ». Les formes que prend la figure de l'ogre sont multiples et ont été en grande partie déjà évoquées ici : le lagodon qui dévore Josette dans *Des aveugles*, Arthur qui rêve de dévorer la progéniture de Bichon, les brigands et les *infanteros* de *Vous m'avez fait former des fantômes*, Guibert lui-même dans *Voyage avec deux enfants* dans les passages plus fantastiques, lorsqu'il mange la peau pelée de l'enfant par exemple<sup>148</sup>. Dans le dictionnaire des mythes littéraires, Arlette Bouloumié précise que l'ogre cherche à soutirer sa jeunesse à l'enfant. Dans son journal, Guibert exprime largement une sensation de vieillissement : « Suzanne [...] me dit que la jeunesse et son éclat m'ont abandonné » (M, 393); « Impression

---

<sup>146</sup> L'auteur souligne. Michel Leiris, *op. cit.*, p. 79.

<sup>147</sup> Arlette Bouloumié, « L'ogre », *Dictionnaire des mythes littéraires* dirigé par Pierre Brunel, Paris, Monaco Le Rocher, 1988, p. 1104.

<sup>148</sup> Mentionnons au passage ce moment où Guibert écrit, en parlant d'un des deux enfants : « c'est avec plaisir que je veillerai ses sommes, et que je l'éventrerai, et que je frictionnerai ses pieds gourds » (VE, 27-28).

vertigineuse du vieillissement (miroir), qui n'est pas sans volupté [...] » (M, 48); « L'autre jour je voulais écrire : je sens que mon potentiel de vie s'amenuise » (M, 60), etc. Lorsque cette impression se retrouve dans *Voyage avec deux enfants*, elle est encore plus évocatrice, car Guibert n'a pas retravaillé ce texte après l'annonce de son sida et du véritable vieillissement prématuré et fulgurant qui s'est opéré sur son corps (comme c'est le cas pour *Le mausolée*). Au moment d'écrire *Voyage*, alors qu'il n'a que vingt-six ans<sup>149</sup>, il se perçoit pourtant comme un vieil homme. Lorsque Guibert se retrouve seul avec son ami B., il écrit : « Tous les deux seuls dans ce lieu sans les enfants, comme deux vieillards nous précéderions effectivement la mort, mais peut-être les enfants sont-ils vraiment des mirages » (VE, 86). L'opposition entre la *vieillesse* de Guibert et la jeunesse de l'enfant (que cherche à soutirer l'ogre) est filée tout au long du texte. Alors qu'un des enfants quitte la tente, Guibert imagine un tel récit : l'enfant aurait été visité par un ange qui aurait dit « ne fréquente plus les morts » (VE, 61). Ces morts, ce sont bien sûr les deux vieillards de la citation précédente, soit Guibert et son compagnon de voyage, son « coéquipier<sup>150</sup> », pour citer la dédicace du livre. Bouloumié indique d'ailleurs que le mot *ogre* vient du latin *orcus* qui signifie « dieu de la mort » et « enfer »<sup>151</sup>. À l'opposée, les enfants sont pleins de jeunesse et de vie. Les brigands de *Vous m'avez fait former des fantômes* ont développé un atroce rituel pour que leurs victimes demeurent d'éternels « infans » :

[...] il faut garder les langues qui permettront aux enfants de se nettoyer et d'adoucir les brigands envieux; mais il faut les priver de la preuve des douleurs, de l'outil des dénonciations et de l'étincelle des révoltes; une fois qu'il est bien paralysé, on retourne l'enfant sur le dos; pour que les mouvements de tête ne soient pas trop gênants on attache sa chevelure menacée à un anneau fondu dans le bloc de ciment sur lequel on va procéder à l'opération, on distend sa bouche avec une équerre et les brigands viennent lui cracher dedans un jet d'eau vive ou de feu, une bouillie d'herbe pilée pour l'étourdir un peu; quand il délire Pirate lui enfonce les ciseaux au fond de la gorge, coupe et fourrage, on le retourne aussitôt pour qu'il dégueule son sang dans un banquet, alors on lui emplit la bouche de cubes de glace et on couture ses lèvres avec un sparadrap; on le couche pour une nuit sur une litière de plume où

<sup>149</sup> Guibert en fait même mention dans son texte : « À la vingt-sixième année de sa vie, en arriver à cette conclusion : ne plus voyager, rester chez soi [...] » (VE, 95).

<sup>150</sup> (« À mes coéquipiers ») (VE, 7)

<sup>151</sup> Bouloumié souligne toutefois que l'étymologie du mot « ogre » est controversée et qu'il y a plusieurs interprétations possibles. *Ibid.*, p. 1097.

les brigands l'un après l'autre viennent baiser son front. Dès le lendemain il ne parle plus, il ne saigne plus, il grogne un peu, sa gorge meurtrie a pompé toute l'eau des glaçons, ses yeux teintés de haine seront un indice. C'est peut-être dommage, a dit Persil, qu'on leur coupe ce qu'ils ont dans le bec, parce qu'on pourrait les faire chanter, leur apprendre à lire, ou à causer comme nous. Il s'est fait traiter d'abruti (VF, 22-23).

On remarque d'ailleurs dans cette citation, comme c'est le cas à plusieurs moments dans *Les fantômes*, une voix s'élever pour revendiquer un désir différent. Ces voix confèrent à l'enfance toute son ambiguïté. La figure de l'enfance n'est pas figée dans une représentation que l'on verrait surgir à répétition; les différents désirs qu'elle comble sont parfois contradictoires et il faut à Guibert élaborer toute une architecture narrative pour que ses désirs trouvent tous une voix dans le texte. Ce désir que les enfants deviennent muets est mentionné à plusieurs reprises. À propos d'un de ceux-ci, il est écrit qu'« il ne peut pas crier, il ne peut pas parler, il n'a même plus de lèvres pour grimacer, il les a avalées [...] » (VF, 87). Et non seulement les voleurs veulent que les enfants ne vieillissent pas, mais ils voudraient aussi qu'ils demeurent absolument dépendants d'eux, comme de véritables nourrissons :

[...] vous ne serez jamais vieux, vous n'aurez pas d'arthrite ni de lumbagos, vos dents ne tomberont pas ni vos cheveux, vos couilles ne s'effondreront pas dans leurs bourses, votre sperme restera abondant, votre haleine ne puera pas, vous ne perdrez pas la mémoire, *vous ne connaîtrez d'autre souffrance que celle qui vous sera délivrée, ultime et éblouissante* » (Nous soulignons. VF, 18).

Pour Plume, la peur que l'enfant vieillisse le mène à « développer toutes sortes d'astuces [...] pour empêcher [la] verge [de l'enfant] de se développer » : « les frictions de glace pilée, les étuis de bouse qui la comprimerait en se solidifiant, peut-être aurait-il tout bonnement recours au subterfuge de l'imagination pour faire rétrécir dans sa bouche la longue verge qui se déploierait » (VF, 47).

L'ogre, donc, fait apparaître l'opposition entre la vieillesse anticipée par l'auteur et la jeunesse désirée. Dans la même optique, il est également ce qui figure, dans la pratique sexuelle de Guibert avec T., un moyen de supprimer l'enfant à venir : « En le buvant à la source, dévorer la progéniture de T. (être l'ogre anticipé) » (M, 185). Cet enfant est ce qui priverait Guibert de sa propre posture d'enfant vis-à-vis de T. : « À l'annonce de la conception prochaine, par T. et C., d'un enfant (conception que mon texte avait programmée, comme un

sort jeté, et pour m'y infiltrer), je me mets à pleurer [...] prendre la place de cet enfant puisqu'il me prendrait l'amour de T., mourir pour pouvoir y revivre » (M, 225). On aperçoit la proximité de la figure de l'ogre et du fantasme d'auto-engendrement. Dans cette scène, Guibert est l'ogre qui mange les enfants pour s'assurer de ne pas être destitué de sa propre place d'enfant.

Guibert accumule des représentations textuelles d'enfants qu'il élabore lui-même ainsi que des représentations visuelles d'enfants (des mannequins, des portraits d'enfants dont il décore sa chambre et des photographies décrites dans *L'image fantôme* et dans *Vice*). À quelques reprises il tient à souligner la différence entre une consommation symbolique et une consommation d'enfants réels. Dans *Le mausolée*, la distinction se présente ainsi : « Gilles part consommer des dizaines d'enfants à chaque voyage en Thaïlande; moi j'achète des portraits d'enfants par dizaines, fusain, pastel, crayons Conté, dont je tapisse les murs de ma chambre pour en faire la "chambre des enfants" » (M, 541). C'est encore une fois l'ogre qui désigne cette posture, puisqu'il ajoute : « Ogre l'un et l'autre à sa façon » (M, 541<sup>152</sup>).

La figure de l'ogre semble adéquate en ceci que depuis qu'elle est inscrite dans la tradition littéraire, elle montre fréquemment l'échec de l'ogre à consommer les héros « grâce à la ruse des protagonistes qui le déjouent et qui le font prendre à son propre piège<sup>153</sup> », souligne Mélissa Rioux qui s'est penchée sur cette figure. Si nous avons largement démontré que la jouissance attendue par Guibert était constamment mise en échec, on ne pourrait mieux le voir empêtré sans son propre piège, tel un ogre, que lorsque dans *Voyage* les enfants lui apprennent à nager à l'aide d'un complexe système de cordes : « Cette leçon de natation a vite tourné en plaisanterie, et pour moi en torture : au pied du sagoutier, l'enfant disgracieux retient la corde qui peut à tout moment me faire dégringoler, à ses pieds (est-ce un hasard) est posée une hache » (VE, 36). Le même sort est réservé à Mickie *l'infantero* qui se retrouve englouti dans un déluge avant même d'atteindre l'enfant dans l'arène de combat.

---

<sup>152</sup> L'extrait est repris presque tel quel dans *Le paradis* : « Il ne faut pas que je vive dans un musée de peinture, sinon ce serait mon mausolée. J'ai tapissé de portraits d'enfants les murs de ma chambre, je suis un ogre à ma manière » (P, 117).

<sup>153</sup> Mélissa Rioux, « Lire l'ogre », « Figure de la faim et de la fin. Une lecture de *l'Ogre* de Jacques Chessex », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 16.

*L'écriture comme auto-engendrement*

Comme l'écrit Guibert dans son journal, « il y aurait dans l'écriture un fantasme d'insémination, d'enfantement » (M, 66). Des débuts de romans présents dans *Le mausolée* qui n'aboutissent pas, il dira que ce sont des « fœtus morts-nés<sup>154</sup> ». Quant à son roman *Vous m'avez fait former des fantômes*, peu apprécié par la critique, il dira qu'il l'aime « comme un enfant monstrueux sur lequel les yeux des gens ne veulent s'arrêter » (M, 436). Voici donc un autre lieu où s'inscrit l'enfance et qui montre de façon claire comment la figure remplit plusieurs exigences : l'enfance est représentée dans l'écriture, l'écriture est perçue (à juste titre) comme un enfantement, et l'objet livre comme un enfant.

Engendrer une œuvre, c'est aussi s'engendrer soi-même comme sujet d'écriture. Nous croyons que si le sujet tente de repousser la mort par l'écriture, ce n'est pas pour « vivre mieux », mais parce qu'il « cherche la configuration ou la forme qui peut-être — c'est son fantasme — expulsera le nom de sa finitude et [le] renommera sur une scène qui ne sera plus celle de sa condition d'engendré et de nommé<sup>155</sup> ». Jean-François Chiantaretto croit quant à lui que toute entreprise autobiographique est une entreprise d'auto-engendrement :

L'écriture [...] advient sur fond de secret, concernant le corps de l'auteur. À partir de ce corps qui *par nature* lui signifie doublement qu'il ne se possède pas — conçu par d'autres en son absence, mortel —, l'auteur en crée un second, l'œuvre. [...] L'auteur attend ensuite de la circulation de son œuvre qu'elle acquiert une vie propre, qu'elle fonctionne comme son double et soit considérée comme une seconde réalité<sup>156</sup>.

Plus simplement, il s'agit de « s'auto-engendrer afin de naître. Naître à entendre comme la certitude intime d'exister, aussi éphémère soit-elle<sup>157</sup> ». L'auto-engendrement rejoint donc les

---

<sup>154</sup> Propos d'Hervé Guibert dans : Christophe Donner, *op. cit.* p. 139.

<sup>155</sup> Anne Éléine Cliche, *Le désir du roman*, Montréal, XYZ, 1992, p. 13.

<sup>156</sup> Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Paris, Champ Vallon, 1995, p. 264.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 15.

enjeux relatifs à la filiation traités plus tôt. Guibert pousse très loin la logique de l'auto-engendrement : elle trouve place dans le discours de l'auteur sur son œuvre, nous la voyons représentée *dans* l'écriture à travers toutes sortes de scénarios, et certains jeux narratifs nous permettent parfois de la voir à l'œuvre hors des représentations.

S'engendrer, c'est chercher à ce que quelque chose de soi survive. Il n'est pas surprenant que ce qui évoque la mort, le bris de la filiation, soit retourné par Guibert en production de vie : « Le cancer en soi est d'abord comme un enfant » (M, 162), écrit-il dans son journal. Il insiste : « Maintenant les médecins photographient les cancers, lorsqu'ils opèrent, au Polaroid, et l'on voit sur ces photos de formes et de couleurs magnifiques, bestiales, parfois poilues et pourvues de dents, l'évidence d'un enfantement » (M, 164). Comme un moyen de défense contre l'anéantissement, Guibert produit, là où la mort touche le corps, des représentations de vie. La mort à l'œuvre devient « à l'évidence » le lieu d'un enfantement. « La vie n'est que l'accouchement de la mort » (M, 371), écrit-il d'ailleurs.

On entend bien dans le fantasme d'auto-engendrement « une tentative de remettre le sujet au monde<sup>158</sup> » dans le champ du désir. Anne Decerf raconte le pertinent cas d'une jeune patiente (de sept ans) adoptée qui demande à sa thérapeute de se placer au-dessus d'elle pour la « couvrir ». Pendant ce temps, elle dit couvrir elle-même un œuf, pour finalement s'identifier au bébé oiseau naissant : « Voilà, déclare-t-elle bientôt, le bébé oiseau est né... c'est moi... et toi tu es ma maman... le bébé oiseau ouvre ses ailes... il va voler... il vole... regarde...c'est bien, hein?<sup>159</sup> ». Là où l'adoption s'impose dans l'inconscient du sujet comme un abandon originel, le fantasme d'auto-engendrement et les productions fantasmatiques conséquentes lui permettent de consolider son désir d'être partie prenante d'une filiation. Suivant la logique de Decerf, nous croyons que d'autres situations (le sida, l'homosexualité, en ce qui nous concerne) peuvent imposer au sujet un rapport trouble à la filiation et motiver l'émergence du fantasme d'auto-engendrement.

Ce fantasme est particulièrement visible dans *Vous m'avez fait former des fantômes* où se

---

<sup>158</sup> Anne Decerf, « Peut-on se faire renaître. Essai sur le fantasme d'auto-engendrement », *L'Esprit du temps — Topique*, 2006, n°94, p. 110.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 105.

répandent abondamment le sang et le sperme, deux signifiants forts de la filiation. Dans le monde tordu du roman, les enfants sont considérés comme de véritables « machines à jus » fabriquant un sperme « fécond » (VF, 19). Nous l'avons vu, l'auteur produit toutes sortes de montages pour s'insérer dans une filiation construite par lui, ce qui constitue, à notre avis, une manifestation du fantasme d'auto-engendrement. Celui-ci est également mise en acte *par* l'écriture, qui agit l'engendrement, comme le fait la mise en mots, par la jeune patiente adoptée, de son fantasme d'être l'œuf, l'oiseau et sa maman.

Alors que Guibert connaît un succès populaire à la suite de la publication d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, il écrit dans son journal : « Tant de gens pensent à moi que je n'ai presque plus besoin d'exister maintenant » (M, 550). C'est dire qu'une existence posthume peut fantastiquement prendre le relais de son existence réelle. Georges Gaillard propose (en analysant un texte d'Annie Ernaux, *L'événement*), que « la transformation-expulsion de l'intime en matériel d'écriture, confère au Je une reconnaissance au travers du statut d'écrivain, lui fournissant une seconde enveloppe, véritable matrice sociale<sup>160</sup> ». Grâce à l'écriture, dit Ernaux, « mon existence est complètement dissoute dans la tête et la vie des autres<sup>161</sup> », énoncé qui rappelle fortement celui de Guibert. Le sujet écrivant engendre un sujet d'écriture singulier et fait advenir le nom. Lorsqu'on demande à Guibert lequel de ses livres il préfère, il répond ceci :

Je préfère celui que les gens aimeront le plus. Celui qui sera le plus vendu. Parce que, pour moi, écrire, c'est une tentative de communication. C'est pour cette raison que je suis si heureux et si soutenu par le succès de mes derniers livres. Pas pour une simple question de tirage, de nombre d'exemplaires, mais parce que j'ai atteint mon but : avoir des lecteurs. C'est incroyable de passer de 5 000 à 130 000 lecteurs. Ce sont des rencontres<sup>162</sup>.

La narration autodiégétique (qui domine l'ensemble de son œuvre) offre à Guibert le rêve d'abolir la distance entre le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation, ce qui fait entrevoir une

---

<sup>160</sup> Georges Gaillard, « Traumatisme, solitude et auto-engendrement. Annie Ernaux : *L'événement* », *Filigrane : écoutes psychothérapeutiques*, vol. 15, n° 1, 2006, p. 77.

<sup>161</sup> Annie Ernaux, *L'événement*, Paris, Gallimard, 2000, p. 112.

<sup>162</sup> Propos de Guibert dans : Didier Eribon, « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 juillet 1991, p. 74.

coïncidence entre sujet engendreur et sujet engendré. Plus de la moitié de ses textes ont la forme de journaux, de récits ou de romans autobiographiques. Il y a bien un travail d'écriture dans tous ces « journaux ». Et Guibert ne voyait d'ailleurs pas d'intérêt à ce que soient publiées ses lettres. La dernière ligne de son testament littéraire stipule que ne doivent être publiés « ni recueil de correspondance (à part les lettres à Eugène Savitzkaya s'il le souhaite), ni entretien » (LE, 9); c'est bien parce que les *Lettres à Eugène* ont un caractère romanesque. Ce testament littéraire montre à quel point Guibert voulait avoir engendré le sujet de l'écriture. Le sujet guibertien traverse ses fictions et ses fictions le traversent également, ce qu'évoque Guibert lorsqu'il écrit: « La vérité est à la base de "mon" romanesque » (M, 449), ou lorsqu'il dit « croire au livre » :

Arrive un moment où je commence à croire au livre (*Des aveugles*), alors qu'il n'était qu'une fantaisie incertaine, menacée d'interruption : arrive un moment où je commence à aimer les personnages, arrive un moment où toutes les choses du dehors semblent me ramener vers eux (M, 298).

Les distorsions guibertiennes ayant trait au temps du récit servent également l'auto-engendrement en question. Guibert effectue quelques « anachronies narratives » au sens où l'entend Genette, c'est-à-dire qu'il pervertit le rapport entre le temps du récit et celui de la diégèse<sup>163</sup>. Dans *Voyage avec deux enfants*, Guibert modifie la chronologie des fragments du récit de sorte que s'y trouvent des incohérences. Ce ne sont pas seulement des ellipses; Guibert y invente une temporalité dans laquelle seule triomphe la chronologie de son désir<sup>164</sup>. Si son éditeur (Jérôme Lindon) ne l'en avait pas empêché, Guibert aurait d'ailleurs paginé à l'envers son texte *Fou de Vincent*<sup>165</sup>, la suite de *Voyage avec deux enfants*. Une indication du narrateur des *Lubies d'Arthur* donne à penser que toutes les aventures d'Arthur et de Bichon ont lieu dans le temps d'un songe. Le texte commence ainsi : « C'était à cette heure indistincte, mais ce n'était pas une heure, juste un tout petit moment qui pourtant emplissait la conscience, la ramassait, la menaçait, c'était dans cette zone malaisée entre l'éveil et le sommeil, juste avant de tomber dans une trappe [...] » (LA, 9), ce moment durant lequel,

---

<sup>163</sup> Gérard Genette, « Anachronies », *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>164</sup> Guibert prétend d'ailleurs que la cartographie du voyage tient à son désir, puisque « l'amour et la compagnie des enfants » est « le véritable pays vers lequel je m'engage », écrit-il (VE, 16).

<sup>165</sup> Propos de Guibert dans : Christophe Donner, *op. cit.*, p. 145.

précise-t-il, « on ne sait plus si l'on est soi-même [...] son propre fœtus ou son propre cadavre, ou le grognement d'une truie, ou le souffle d'un mourant » (LA, 9). Instaurer la temporalité du désir est pour Guibert un moyen de maîtriser le temps de la mort. Il cherche à faire de cette fin inéluctable un temps disséminé partout dans l'œuvre, il veut en définir le cadre. L'exemple du *Paradis* est le plus parlant. Guibert écrit juste avant de mourir (1991) un récit dont l'action se déroule en 1983 et dont la publication a lieu après sa mort (1992). Dans cette boucle, la mort est symboliquement annulée, parce qu'elle annonce et engendre la publication d'un texte dans lequel Guibert est séronégatif et bien vivant, « au paradis », de surcroît, qui tout en étant le lieu d'un après-mort, constitue pour le personnage « un rêve d'enfant » (P, 49). Guibert imagine en quelque sorte une « mort libérée du mourir », pour emprunter les mots de Roland Barthes :

J'ai alors ce fantasme : une hémorragie douce qui ne coulerait d'aucun point de mon corps, une consommation *presque* immédiate, calculée pour que j'aie le temps de désouffrir sans avoir encore disparu. Je m'installe furtivement dans une pensée fausse de la mort (fausse comme une clef faussée) : je pense la mort à côté : je la pense selon une logique impensée, je dérive hors du couple fatal qui lie la mort et la vie en les opposant.<sup>166</sup>

La fascination de Guibert pour les fantômes est tout à fait cohérente avec son désir d'échapper à la mort. « Je ne sais pas pourquoi j'aime autant ce mot, fantôme. Je le fourgue partout, il m'excite » (M, 140), écrit l'auteur, qui va jusqu'à inclure le terme dans deux de ses titres d'ouvrages (*L'image fantôme*, *Vous m'avez fait former des fantômes*). Dans *Le paradis*, le personnage d'Hervé est en deuil de son amie Jayne, éventrée sur une barrière de corail. Les policiers ne savent que faire de son corps, puisque son nom (Jayne Heinz) est introuvable :

Comment ça ma Jayne n'existerait pas! [...] La femme que j'aimais était un *fantôme*? Allons donc! C'est moi qui ai maintenant l'impression, à cause de ces idioties de flic, de n'avoir été qu'un fantôme aux côtés de Jayne, d'avoir été déjà mort au moment où elle m'a rencontré, et je crois aimé (Nous soulignons. P, 32-33).

Chaque fois que Guibert s'intéresse aux fantômes dans ses textes, il est question de mort et d'écriture. Bien qu'Hervé se trouve devant le corps de Jayne, c'est parce que son *nom* n'est

---

<sup>166</sup> L'auteur souligne. Roland Barthes, *Les fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 17.

repérable dans aucun fichier de police qu'il est dit qu'elle « n'existe pas<sup>167</sup> », qu'elle est un « fantôme ». Lorsqu'il est question de fantôme dans *Les lubies d'Arthur* c'est également en lien avec l'écriture. Le mot est « fourgué », pour reprendre l'expression de Guibert, dans un carnet trouvé par les deux protagonistes. Suivant vingt-sept pages vierges se trouve dans le carnet l'inscription « Transpercez ma chair, on ne tue pas un fantôme » (LA, 74), après quoi un chapitre est intitulé « Comment fabriquer un fantôme » (LA, 74), dont les instructions ont été écrites à l'encre invisible. Le fantôme représente cette « dérive hors du couple fatal qui lie la mort à la vie », en les superposant plutôt qu'en les opposant. L'intérêt de Guibert pour la photographie semble avoir les mêmes motifs<sup>168</sup>. C'est d'ailleurs de photographies qu'il est question dans *l'Image fantôme*. Un des soixante-quatre courts chapitres est consacré à une « image cancéreuse », soit une image qui se détériore matériellement, celle que nous avons citée plus tôt. Il est cependant dit du sujet de la photographie en question qu'« il ne serait jamais tout à fait mort, d'ailleurs il ne vieillissait toujours pas, il gardait son apparence de jeunesse » (IF, 168). L'ambiguïté avec laquelle la photographie produit et immortalise un sujet, le donnant à voir vivant alors qu'il est potentiellement mort, voilà ce qui interpelle Guibert :

[...] ce visage, ce corps que j'ai devant moi, dans la durée de la pose, de la mise au point, du déclencheur, je suis avec lui comme si je le sondais, c'est une seconde de vérité ou de mensonge qui va se produire, mais quelque chose va apparaître, quelque chose va se trahir. Je vais savoir quelque chose de plus, je vais l'emprisonner, et il sera comme une preuve. Le secret de l'autre sera mon secret. Et ce visage qui me fixe peut bien se décomposer : il est déjà mort (M, 116).

Dans son recueil *Vice*, où la photographie est centrale, Guibert raconte d'ailleurs l'histoire d'un homme qui déterre le cadavre d'un père et de son enfant enlacés, pour s'enfuir avec l'enfant. Retirer du sol un enfant mort, voilà une autre version de l'enfantement. C'est ce passage symbolique de la mort à la vie qui est opéré lorsqu'on regarde une photographie, c'est

---

<sup>167</sup> L'accent est maintes fois mis sur cette idée : « [...] un flic a lâché d'une voix forte : "Jayne Heinz n'existe pas! Ni d'Amsterdam ni d'ailleurs, Interpol est formel." Un autre flic a ajouté, ça m'a paru bizarre : "Ni au vingtième siècle ni au dix-neuvième, Jayne Heinz n'a jamais existé [...] cette personne n'existe pas [...] Jayne Heinz, je vous le répète, n'existe pas" » (P, 31-32).

<sup>168</sup> Dans un fragment du *Mausolée*, il est d'ailleurs question de photographies de fantômes : « On montre à une petite fille de cinq ans, dans un livre, une photographie de fantôme, elle s'écrie, avec enchantement, d'un ton triomphal : " C'est donc la preuve qu'ils existent! " » (M, 511).

aussi celui qu'opère la lecture, qui fait revivre le sujet Guibert tel que l'auteur l'a fabriqué;  
s'est fabriqué.

## CONCLUSION

Je tuerai autant de bébés qu'il le faut à l'écriture, mais en touchant du bois<sup>169</sup>.

Marie Darrieussecq

« Tous les romans sont des fantasmes poussés à bout, que les mots réalisent dans l'acte d'Écrire. Qui n'est pas l'acte de tuer. Qui en est l'exact opposé<sup>170</sup> ». La réflexion sur l'écriture du fantasme est au centre de notre recherche. Dans ce mémoire, nous avons justement voulu montrer que l'écriture ne fait pas que « représenter » le fantasme; elle est le lieu de son accomplissement, elle le « réalise ». Cette démonstration implique une conception du texte comme acte d'énonciation où le sujet se fait et se défait, ainsi que le proposait Roland Barthes :

*Texte* veut dire *Tissu*; mais alors jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile<sup>171</sup>.

Le texte (*texere*) est un tissu et un entrelacement (*textus*); il est texture et toile. Ce qui lie le sujet au matériau textuel ne peut tenir dans une définition, si ce n'est une définition incomplète ou partielle. Pour saisir le travail du texte, il faut en suivre le parcours, le *montrer*. Le fantasme est dispersé dans le texte, différentes versions du désir d'enfant le constituent et ces « morceaux » assemblés forment une figure dont nous avons voulu dégager ici toutes les

---

<sup>169</sup> Marie Darrieussecq, *Le bébé*, Paris, P.O.L., 2005, p. 54.

<sup>170</sup> Darrieussecq réfère ici à *Vous m'avez fait former des fantômes*. Marie Darrieussecq, « Le fantôme Guibert », *op. cit.*

<sup>171</sup> L'auteur souligne. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 100-101.

composantes scripturales. Pour effectuer un tel travail chez Guibert, il aura fallu déplier le *désir d'enfant* qui habite son œuvre.

On retrouve ainsi dans cette œuvre le désir érotique de jouir de l'enfant, ces « aspirateurs à désirs » (VE, 72); d'être soi-même l'enfant; de maîtriser l'enfance perdue; de posséder et d'engendrer un enfant; de manger, de voir l'enfant; d'y être asservi. Le signifiant lui-même semble contenir toutes les promesses : « Il y a des mots que j'adule — comme éther, alors que sa seule odeur me ferait vomir. Mais le plus beau mot du monde, en ce moment, est encore “enfant” », écrit Guibert dans son journal (M, 263). C'est en faisant dialoguer ces versions du *désir d'enfant* que nous avons pu déployer le sens d'une note en apparence anodine. Ce « dialogue » naît de la rencontre d'au moins deux registres d'écriture, celui de l'écriture romanesque et celui de l'écriture diaristique, que notre corpus principal représente bien, qui va du roman (*Vous m'avez fait former des fantômes*) au journal intime (*Le mausolée des amants*) en passant par le journal fictif (*Voyage avec deux enfants*).

Lorsqu'on lit, après un tel parcours analytique : « Un enfant qui a une peur bleue des guêpes, est attaqué par un nuage : beauté de ses gestes incontrôlés pour leur échapper » (M, 463), on peut saisir la force de cette image pour le narrateur. On ressent aussi, dans *Les fantômes*, que le travail de l'auteur pour élaborer une trame narrative où la beauté de l'enfance apparaît dans la souffrance qui lui est infligée a pour effet de créer une ambivalence entre l'amour et la haine<sup>172</sup>. Dans *Le paradis*, Guibert apparaît lui-même comme un enfant en danger de mort et l'on s'aperçoit que c'est toujours un peu de son enfance à lui qu'il est question dans ces mises en scène. Dans *La mort propagande*, l'auteur anticipe sa mise à mort depuis ses premiers mots d'écrivain et en fait un jeu textuel avant l'apparition de la maladie. Tous ces versants du désir de Guibert permettent d'éclairer des passages comme celui-ci :

Je regarde une carte du monde, un peu comme un animal traqué se demande où il va pouvoir se nicher : la Chine, mais pourquoi plutôt ne pas répandre mon sang,

---

<sup>172</sup> Ambivalence on ne peut plus claire lorsque Bébé, voleur d'enfants, hésite à tatouer sur ses phalanges un des deux mots en question : « Bébé, qui rebaisse son stylet avant de s'en servir, l'a testé en posant en équilibre une lettre sur chacune de ses phalanges qui, lorsqu'elles se rejoignent, écrivent HAINE sur le poing. Il avait beaucoup hésité en s'apercevant qu'AMOUR ne débordait pas non plus du poing ni ne laissait une phalange libre (VF, 25).

comme Arthur? L'Afrique, mais pourquoi ne pas plutôt continuer à vouloir toucher le corps d'un enfant? L'Amérique, mais pourquoi ne pas plutôt laisser mon corps nu, debout, dans une pièce vide en attendant que quelqu'un veuille bien venir le fouetter? Une telle maladie... (M, 276)

« Toucher le corps d'un enfant », l'expression est reprise dans une pièce de théâtre (*Vole mon dragon*), et deux journaux (*Voyage avec deux enfants*, *Le mausolée des amants*) et dit l'impossibilité de son accomplissement. Systématiquement, celui qui énonce ce désir est empêché de l'accomplir. Se vider de son sang, comme Arthur ne semble pas avoir un sens univoque; est-ce la mort qui est convoquée ou le rejet de la filiation? Et cette envie d'être fouetté, dominé, omniprésente dans l'œuvre, est à la fois un désir de maîtriser l'autre qui fouette et de s'assujettir à lui.

La jouissance, le deuil et la filiation, que nous avons désignés comme étant les « scènes » du désir guibertien, ont constitué trois points de repère dans notre mémoire où s'opère une articulation claire entre le désir du sujet et l'écriture. Nous avons dû nous pencher sur ces scènes et étudier leur nouage. Comment la recherche d'une jouissance qui lierait le sujet à l'enfant voile-t-elle et révèle-t-elle un désir de procréer? Comment ce désir de procréer s'inscrit-il dans un large fantasme d'auto-engendrement qui touche à la fois les représentations et l'écriture en tant qu'acte? C'est en laissant parler le texte de Guibert, en étant attentif à sa syntaxe, à ses répétitions, à son intertexte qu'ont pu émerger des réponses à ces questions. Cette méthode de travail évidemment ancrée dans une approche psychanalytique du texte littéraire nous a permis d'aborder la question du désir d'enfant hors de toutes considérations morales.

Si l'apport de la psychanalyse dans notre mémoire tient d'abord dans la méthode, dans notre propension à accorder une attention particulière aux signifiants et à ce qu'ils nous disent du désir, nous avons eu recours également à plusieurs notions théoriques freudiennes pour soutenir et approfondir notre réflexion. Ainsi, c'est en présupposant l'impossibilité pour un sujet de faire le deuil de lui-même que la figure de l'enfance nous est apparue comme un rempart symbolique à une mélancolie réelle. C'est en considérant que l'objet de désir du masochiste est interchangeable que nous avons pu démystifier la rencontre perpétuelle entre la mort projetée, la maladie et l'enfance, trois motions auxquelles le sujet de l'écriture se soumet dans un élan d'amour. C'est en supposant que le rêve, le discours de l'hystérique et

l'écriture littéraire partagent les mêmes dispositifs de condensation, de déplacement et de figuration du désir qu'il nous est apparu pertinent de déplier l'expression du *désir d'enfant* pour en comprendre les motifs. C'est en affirmant le statut de la pulsion orale que les figures d'ogre et autres scènes de dévorations cannibaliques et incestueuses nous ont semblé exprimer un désir d'intégrer les vertus de l'enfance, plutôt que de la détruire symboliquement. La visée de ces notions (deuil et mélancolie, pulsion orale, sadomasochisme, interprétation du rêve, etc.) est ici tout orientée vers un seul but, celui d'éclairer et de définir le statut de l'enfance dans l'œuvre de Guibert.

Les études guibertiennes s'intéressent beaucoup (c'est peu dire) à la place de la maladie dans l'entreprise romanesque de l'auteur. « Hervé Guibert a placé la maladie au cœur de son œuvre<sup>173</sup> », c'est là le sous-titre d'un article de *L'Express* qui annonçait la publication du *Mausolée des amants*, dix ans après la mort de l'auteur. Gilles Ernst rend bien compte des différentes dimensions de la maladie susceptibles d'intéresser les chercheurs :

C'est peu dire que le sida est chez Hervé Guibert une maladie du corps; il faut dire que les incidences psychologiques du sida (renforcement ou rupture des liens affectifs avec l'entourage), ses effets idéologiques (le sidéen porte souvent un regard critique sur la société), métaphysiques (brusque prise de conscience de la finitude), et littéraires (redéfinition du statut de l'écriture) naissent chez lui de l'expérience du corps [...] <sup>174</sup>.

Nous avons voulu proposer une lecture nouvelle de l'œuvre guibertienne dont l'enfance est la principale préoccupation. Nous n'avons pas cherché à présenter l'œuvre de Guibert comme un « témoignage de la maladie », à rechercher les échos de la maladie dans le texte. Bien sûr, nous avons tenu compte de son importance, précisément dans ce qu'elle provoque de « prise de conscience de la finitude ». Nous nous sommes intéressé à la maladie dans son rapport à l'enfant et à l'enfance. En effet, l'œuvre de Guibert regorge d'enfants malades et d'enfants guérisseurs. La maladie attaque bien le sang, mais dans l'écriture c'est le sang de l'enfant que Guibert convoite : « [...] tu es seul avec l'enfant, seul avec ta peur divine de l'affronter, et il n'y a plus aucune distance entre cette peur et toi et l'enfant, tu convoites le sang comme une

---

<sup>173</sup> Martine de Rabaudy, « Guibert, le trompe-la-mort », *L'Express*, 6-12 décembre 2001, p. 40-41.

<sup>174</sup> Gilles Ernst, « Hervé Guibert et le corps en mort », *Frontières*, vol. 6, n° 3, hiver 1994, p. 41.

délivrance... » (VF, 183) peut-on lire dans *Les fantômes*. La maladie vole l'enfance, mais elle le fait au même titre qu'une anticipation démesurée de la mort, palpable dans toute l'œuvre de Guibert.

L'anticipation de la mort convoque également l'enfance, elles forment un couple antagoniste que l'écriture ne cesse de réaffirmer. Dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, ce sont les enfants qui meurent par dizaines, et ces morts sont provoquées et célébrées par les « hommes infâmes » (VF, 204) : « quand [les enfants] mourraient de leur belle mort on les enterrait en grande pompe » (VF, 121). Mickie *attend* la mort de l'enfant et la désire : « [il] était enivré par l'annonce de cette mort imminente, elle le rendait joyeux et léger, il ne savait pas pourquoi et il n'en avait pas honte [...] » (VF, 121). La mort fait écrire puisque l'écriture (au même titre que la photographie) survit au corps et au moi. Elle peut inscrire l'ombre portée du sujet au-delà de cet horizon perçu (à raison) comme indépassable. Elle est « la couture indivisible entre la vie et la mort » (P, 121).

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRINCIPAL

Guibert, Hervé, *Voyage avec deux enfants*, Paris, Minuit, 1982.

\_\_\_\_\_, *Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard, 1987.

\_\_\_\_\_, *Le mausolée des amants*, Paris, Gallimard, 2001.

### CORPUS SECONDAIRE

Guibert, Hervé, *La mort propagande*, Paris, R. Deforges, 1977.

\_\_\_\_\_, *Suzanne et Louise*, Paris, Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

\_\_\_\_\_, *Les chiens*, Paris, Minuit, 1982.

\_\_\_\_\_, *Les lubies d'Arthur*, Paris, Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_, *Des aveugles*, Paris, Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.

\_\_\_\_\_, *Vice*, Paris, Jacques Bretoin, 1991.

\_\_\_\_\_, *Cytomégalovirus*, Paris, Seuil, 1992.

\_\_\_\_\_, *Le paradis*, Paris, Gallimard, 1992.

\_\_\_\_\_, *Vole mon dragon*, Paris, Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_, (réal), Pascale Breugnot (réal). *La pudeur ou l'impudeur*, DVD, documentaire, France, BQHL, 58 min, 2009 [1992].

\_\_\_\_\_, *Lettres à Eugène*, Paris, Gallimard, 2013.

## AUTRES ŒUVRES CITÉES

- Angot, Christine, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999.
- Barthes, Roland, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009.
- Bataille, Georges, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, 1967.
- Beckett, Samuel, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.
- \_\_\_\_\_, *Poèmes suivi de Mirlitonrades*, Paris, Minuit, 1978.
- Collard, Cyril, *Les nuits fauves*, Paris, Flammarion, 1989.
- De Duve, Pascal, *Cargo vie*, Paris, Clattès, 1993.
- Darrieussecq, Marie, *Le bébé*, Paris, P.O.L., 2005.
- Dreuilhe, Alain Emmanuel, *Corps à corps: journal du sida*, Paris, Gallimard, 1987.
- Ernaux, Annie, *L'événement*, Paris, Gallimard, 2000.
- Guyotat, Pierre, *Coma*, Paris, Mercure de France, 2006.
- Lindon, Mathieu, *Ce qu'aimer veut dire*, Paris, P.O.L., 2011.
- Leiris, Michel, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946.
- Sade, Marquis de, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Cercle du livre précieux, 1967.

## BIOGRAPHIES, ARTICLES DE JOURNAUX ET ENTREVUES

- Bianciotti, Hector, « la mort d'Hervé Guibert », *Le Monde*, 30 décembre 1991, p. 1.
- Bradeau, Michel, « Écrire avec son sang », *Le Monde*, 22 février 1991, p. 18.
- De Gaudemar, Antoine, « La maladie d'amour », *Libération*, 1<sup>er</sup> mars 1990.
- De Rabaudy, Martine, « Guibert, le trompe-la-mort », *L'Express*, 6-12 décembre 2001, p. 40-41.
- Donner, Christophe, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... », *Les règles du jeu*, Paris, mai 1992, vol. 3, n°7, p. 135-157.

Eribon, Didier, « Hervé Guibert et son double », *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, p. 87-89.

Folch-Ribas, Jacques, « La mort en face », *La Presse*, 14 avril 1990, p. K6.

Poirot-Delprech, Bertrand, « Hervé Guibert, pervers polymorphe », *Le Monde*, 7 octobre 1988, p. 11.

Soleil, Christian, *Hervé Guibert, biographie*, Saint-Étienne, Actes graphiques, 2002.

#### ARTICLES ET MONOGRAPHIES SUR L'ŒUVRE DE GUIBERT

Boulé, Jean-Pierre, « Hervé Guibert à la télévision : vérité et séduction », *Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1, Printemps 1995. p. 112-120.

Darrieussecq, Marie, « le fantôme Guibert », *Senso*, n° 29, hiver 2007.

Décarie, Isabelle, « Hors du temps », « Thanatographie. Écritures de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2000, p. 116-134.

\_\_\_\_\_, « L'identité posthume dans *Le paradis* d'Hervé Guibert », *L'Esprit créateur*, vol. 40, n° 1, Printemps 2000, p. 100-110.

Ernst, Gilles, « Hervé Guibert et le corps en mort », *Frontières*, vol. 6, n°3, Hiver 1994, p. 41-43.

Foucault, Michel, « Non au sexe roi » (Entretien avec B.-H. Levy), *Le Nouvel Observateur*, 12-21 mars 1977, n° 644, p. 92-130.

Genon, Arnaud, « Du corps monstrueux au fantôme du corps : pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert », *Analyses, revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 8, n° 2, printemps-été 2013, p. 386-412.

\_\_\_\_\_, *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Heathcote, Owen, « L'érotisme et la violence du jeu dans *Vous m'avez fait former des fantômes* », *Le corps textuel de Hervé Guibert* (dir. Ralph Sarkonak), Paris, Minard, 1997, p. 189-211.

Lindon, Mathieu, « Hervé Guibert », *Je vous écris*, Paris, P.O.L, 2004, p. 7-20.

Sarkonak, Ralph, « Une histoire de corps », *Le corps textuel de Hervé Guibert* (dir. Ralph Sarkonak), Paris, Minard, 1997, p. 7-11.

\_\_\_\_\_, *Angelic Echoes, Hervé Guibert and Company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

Spikman, Margriet, « L'image de l'enfant et de l'ange dans l'œuvre de Hervé Guibert, Marguerite Duras, Thomas Bernhard, Wim Wenders et Hella S. Haase », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris VII, 1993.

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### MONOGRAPHIES

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

\_\_\_\_\_, *Les fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

Bizouard, Elisabeth, *Le cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF., 1995.

Bouloumié, Arlette, « L'ogre », *Dictionnaire des mythes littéraires* dirigé par Pierre Brunel, Paris, Monaco Le Rocher, 1988, p. 1100-1109.

Chiantaretto, Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Paris, Champ Vallon, 1995.

Cliche, Anne Éloïse, *Le désir du roman*, Montréal, XYZ, 1992.

\_\_\_\_\_, *Dire le livre*, Montréal, XYZ, 1998.

Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967.

Freud, Sigmund et Breuer, Joseph, *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1956 [1895].

Freud, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1990 [1894-1924].

\_\_\_\_\_, *L'interprétation du rêve*, Paris, PUF, 2010 [1900].

\_\_\_\_\_, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1985 [1913], p. 162.

\_\_\_\_\_, *L'homme au loup. D'une histoire de névrose infantile*, Paris, Payot, 2010 [1918].

\_\_\_\_\_, « Au delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1973 [1920], p. 7-82.

\_\_\_\_\_, « La (dé)négation », in Angèle Kremer Marietti, *La Symbolicité*, Paris, L'Harmattan, 2001 [1925], p. 225-229.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- Hassoun, Jacques, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, 1995.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Le séminaire IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Seuil, 1994.
- Leclaire, Serge, *On tue un enfant*, Paris, Seuil, 1975.
- Levy, Joseph et Nouss, Alexis, *Sida-Fiction*, Paris, Presses universitaires de Lyon, 1994
- Mannoni, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.
- Pirard, Regnier, *Le sujet postmoderne entre jouissance et symptôme*, Toulouse, Eres, 2010.
- Racamier, Paul-Claude, *Antœdipe et ses destins*, Paris, Apsygée, 1989.
- Rioux, Mélissa, « lire l'ogre », « Figure de la faim et de la fin. Une lecture de *l'Ogre* de Jacques Chessex », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.
- Saint-Jarre, Chantal, *Du Sida. L'anticipation de la mort et sa mise en discours*, Paris, Denoël, 1994.

#### ARTICLES DE PÉRIODIQUES

- Arfouilloux, Jean-Claude, « Laïos cannibale », *Revue française de psychanalyse*, 1993, vol. 55, p. 495-506.
- Chapelier, Jean-Bernard, « Apport de la clinique des groupes à la métapsychologie : le concept d'auto-engendrement », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2005, n°45, p. 69-90.
- Ciavaldini, André, « La pédophilie, figure de la dépression primaire », *Revue française de psychanalyse*, 2006, vol. 70, p. 177-195.
- Cliche, Anne Éline, « Présentation : filiation », *Protée*, vol. 33, n° 3, 2005, p. 5-7.
- Decerf, Annie, « Peut-on se faire renaître. Essai sur le fantasme d'auto-engendrement », *L'Esprit du temps — Topique*, 2006, n° 94, p. 97-111.
- Delvaux, Martine, « La transmission n'aura pas lieu », *Liberté*, vol. 44, n° 3, 2002, p. 66-74.
- Foucault, Michel, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 735-746.

- Gaillard, Georges, « Traumatisme, solitude et auto-engendrement. Annie Ernaux : *L'événement* », *Filigrane : écoutes psychothérapeutiques*, vol. 15, n° 1, 2006, p. 67-86.
- Nicolaïdis, Graziella et Nicolaïdis, Nicos, « incorporation, pédophilie, inceste », *Revue française de psychanalyse*, 1993, vol. 55, p. 507-514.
- Szwec, Gérard, « Faudra mieux surveiller les petits », *Revue française de psychanalyse*, 1993, vol. 55, p. 591-603.
- Tellier, Arnaud, « Posture anthropophage et fusion identitaire », *Le Coq-héron*, 2008, n° 192, p. 35-43.

#### RESSOURCES WEB

- [s. a], « Hervé Guibert "À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie" », *Apostrophes*, 16 mars 1990  
[en ligne] <<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I07290571/herve-guibert-a-l-ami-qui-ne-m-a-pas-sauve-la-vie.fr.html>>
- [s. a], « Les dates clés de la recherche du Sida », *Sidaction*, [en ligne]  
<[http://www.sidaction.org/ewb\\_pages/d/dates\\_cles\\_recherche\\_sida.php](http://www.sidaction.org/ewb_pages/d/dates_cles_recherche_sida.php)>
- [s. a], « Cytomégalovirus », *Agence de santé publique du Canada*, [en ligne]  
< <http://www.phac-aspc.gc.ca/lab-bio/res/psds-ftss/cytomegalovirus-fra.php>>