

HYBRIDA 3

2021

REVUE SCIENTIFIQUE SUR LES HYBRIDATIONS CULTURELLES ET LES IDENTITÉS MIGRANTES



SIDA/S — 40 ANS

HYBRIDA 3

2021

REVUE SCIENTIFIQUE SUR LES HYBRIDATIONS CULTURELLES ET LES IDENTITÉS MIGRANTES



Numéro 3 (2021). ISSN: 2660-6259

HYBRIDA. *Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes* est une revue semestrielle en accès libre avec un comité scientifique international et un comité d'évaluation par les pairs publiant des recherches originales dans le domaine des études culturelles. Elle s'intéresse particulièrement à la production francophone ou comparée.

Directeur en chef

Domingo Pujante González
Universitat de València / Espagne

Directeur artistique

José Luis Iniesta Ferrándiz
Universitat de València / Espagne

Revue HYBRIDA

Dép. de Philologie Française et Italienne
Faculté de Philologie, Traduction et
Communication
Universitat de València
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia / Espagne

<https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/>

✉ hybrida@uv.es



COMITÉ SCIENTIFIQUE

Juan Vicente Aliaga
Universitat Politècnica de València / Espagne

Mouna Ben Ahmed
Université de Sousse / Tunisie

Anne E. Berger
CNRS / Université Paris 8 / France

Jean-Pierre Boulé
Nottingham Trent University/ Royaume-Uni

Giulia Colaizzi
Universitat de València / Espagne

Catherine Grall
Université de Picardie Jules Verne / France

Ralph Heyndels
University of Miami / États-Unis

Ana Monleón Domínguez
Universitat de València / Espagne

José M. Oliver Frade
Universidad de La Laguna / Espagne

Isabelle Poulin
Université Bordeaux Montaigne / France

Walter Romero
Universidad de Buenos Aires / Argentine

Marta Segarra
CNRS / Universitat de Barcelona / Espagne

Edwige Tamalet-Talbayev
Tulane University / États-Unis

Bertrand Westphal
Université de Limoges / France

Jean Zaganiaris
Université Mohammed VI Polytechnique / Maroc

Khaled Zekri
Université de Meknès / Maroc

SOMMAIRE

Numéro 3 (2021) : **SIDA/S – 40 ANS**

Connais-toi toi-même Domingo Pujante González	3
---	---

DOSSIER

Sida, une épidémie presque oubliée Didier Lestrade	11
--	----

SIDA/S – 40 ANS Ahmed Haderbache	14
--	----

Histoire des mobilisations des travailleuses du sexe contre le VIH au Royaume-Uni et en France lors de la première décennie de l'épidémie Thierry Schaffauser	15
--	----

Créer pour mieux voir : Image(s) du sida et enjeux de la représentation dans <i>120 battements par minute</i> Romain Chareyron	35
---	----

« Quelle maladie sublime » : <i>Une visite inopportune</i> (1988) de Copi ou la « comédie de la mort » Henry Ferney Vásquez Sáenz	61
--	----

L'autopornographie. À propos du rapport entre autofiction, pornographie, homosexualité et sida dans <i>Dans ma chambre</i> de Guillaume Dustan (1996) Daniel Fliege	85
--	----

Entre décélération et pleine habitation du temps : <i>Serial fucker. Journal d'un barebacker</i> d'Érik Rémès Ariane Bessette	107
---	-----

Autres regards

Le dernier repas d'Andy Warhol Thibault Boulvain	129
--	-----

Récit d'épidémie dans <i>In the Shadow of the American Dream – The Diaries of David Wojnarowicz</i> Caroline Benedetto	141
--	-----

MOSAÏQUE

Le récit colonial des voyageuses françaises : aux frontières de l’imaginaire et de la réalité Juan Manuel Sánchez Diosdado	159
Jeux et enjeux du métissage linguistique et culturel dans <i>Verre Cassé</i> d’Alain Mabanckou Feyrouz SOLTANI	187
La langue française, un vecteur de « l’être-les-uns-avec-les-autres » chez Fatou Diome et Léonora Miano Rolph Roderick Koumba et Ama Brigitte Kouakou	207

TRACES

Évitons de respirer l’air du temps Catherine Mavrikakis	223
Les spectres d’ACT UP David Caron	229
Filou, te fuiste demasiado pronto Lydia Vázquez Jiménez	241
RESET. Volver a empezar Javier Sanz	245



OUVERTURE

Connais-toi toi-même

Comme Barthes qui pensait que la littérature devait céder la place à l'auto-écriture de tous, je pense que tout le monde devrait faire la même chose : raconter sa vie. Connais-toi toi-même. Mets-toi en forme. Mets-toi en ordre.

Dustan, Guillaume (1999). *Nicolas Pages* (p. 400). Balland.

Guillaume Dustan et sa particulière vision de la littérature (« en littérature, soit c'est soi, soit c'est du bidon », Dustan, 1999, p. 384) me permettent de commencer cette *Ouverture* du troisième numéro de la revue *HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes* dont le *Dossier* central est intitulé *SIDA/S – 40 ans*. Pour suivre les conseils de Dustan, je vais raconter (un peu) ma vie : en 1994, étant ce que l'on appelle « jeune chercheur », j'ai présenté un projet sur « sida et littérature » qui m'aurait permis d'obtenir une bourse aboutissant à une thèse doctorale. Je n'ai pas eu la bourse et j'ai dû changer de sujet pour candidater à nouveau l'année suivante. J'ai finalement obtenu cette bourse, ce qui m'a permis de commencer ma « carrière » universitaire en 1996. Le fait est que, même si je me suis centré sur le corps dans le discours artistico-littéraire d'avant-garde, notamment dans le théâtre (« panique »), je n'ai jamais quitté ce premier projet et me suis toujours intéressé aux écritures liées à l'expérience de la maladie, et plus concrètement aux « récits de sida », surtout d'écrivains homosexuels ayant pour la plupart disparu à cause de l'épidémie.

Pour citer ce texte

Pujante González, D. (2021). Ouverture : Connais-toi toi-même. *Hybrida*, (3), 3–7.
<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.22917>

Le souvenir du congrès *Sida y cultura* (*Sida et culture*) à l'Université de Valence en 1997, organisé, il y a 25 ans, par Ana Monleón et Ahmed Haderbache, restera donc toujours comme un moment important dans ma mémoire affective et académique. Je leur serai toujours reconnaissant de m'avoir permis de publier mon premier article de recherche intitulé « *Escribir en el apremio* » (« Écrire dans l'urgence »). Malheureusement, ce « modeste » volume, qui a même été exposé au Musée d'Art Moderne de Valence (IVAM), n'a pas eu une large diffusion.

C'est donc un privilège de pouvoir le rééditer comme *Annexe* à ce numéro d'*HYBRIDA*. Nous avons respecté l'édition originale de 1997, même si elle ne répond pas aux normes éditoriales de la revue ni aux critères actuels de « qualité » concernant les publications scientifiques. Le volume est composé d'un bel ensemble de dix-neuf contributions de personnes venues de générations, de formations et d'horizons différents, ce qui a permis une réelle circulation des savoirs et un échange intéressant entre l'activisme et l'Université. Certains d'entre eux nous ont quittés, prématurément. La mort nous surprend toujours.

Voici donc toute ma reconnaissance (*nunc et semper*) à la Professeure de littérature française Elena Real, ma directrice de thèse, qui s'était spécialisée, entre autres, dans l'autobiographie contemporaine, concrètement dans l'écriture des femmes et les thématiques du corps et de la séduction ; et au journaliste et historien de la déportation homosexuelle Jean Le Bitoux, figure emblématique du militantisme en France et fondateur historique, avec d'autres intellectuels et activistes comme Frank Arnal (décédé à 42 ans en 1993) et Jean Stern, du magazine *Le Gai Pied* dont le premier numéro de 1979 contenait un article de Michel Foucault qui aurait suggéré le nom. Le magazine a été une grande fenêtre ouverte à la liberté d'expression et à l'activisme homosexuel jusqu'à sa disparition en 1992. Il comptait sur la collaboration habituelle d'intellectuel·le·s et d'auteur·e·s comme Jean-Paul Aron, Renaud Camus, Copi, Guy Hocquenghem, Nathalie Magnan, Hugo Marsan ou Yves Navarre, pour n'en citer que quelques-un·e·s. Même Jean-Paul Sartre lui a accordé une interview en 1980.

Mais revenons à *Sida y Cultura* pour ajouter que les approches ont été riches et variées, aussi bien sociologiques que culturelles, sous une perspective historique (en comparant le sida avec d'autres maladies antérieures), du point de vue de l'analyse du discours sur le sida ou de l'analyse concrète d'œuvres et d'auteurs touchés par le sida comme Cyril Collard (mort en 1993 à 35 ans), Copi (mort en 1987 à 48 ans), Pascal de Duve (mort en 1993 à 29 ans), et bien évidemment Hervé Guibert (mort en 1991 à 36 ans). Nous avons eu la chance également de compter sur la collaboration de Juan Vicente Aliaga, critique d'art espagnol réputé, spécialiste en études de genre et LGBT,

qui avait publié quelques années auparavant (1993), aux côtés de José Miguel G. Cortés, le premier essai fait en Espagne sur l'art et le sida intitulé *De amor y rabia* (*D'amour et de rage*) qui reste un référent important dans ce domaine.

Concernant la coordination du *Dossier central SIDA/S – 40 ANS*, je tiens à remercier sincèrement Didier Lestrade, journaliste, écrivain et militant reconnu, fondateur d'Act Up-Paris, ainsi que du magazine *Têtu*, possédant une longue trajectoire et une importante production intellectuelle sur l'activisme LGBT. Ses trois derniers essais portent les titres suggestifs de : *Minorités. L'essentiel* (2014), *Le Journal du Sida. Chroniques 1994-2013* (2015), « mon dernier livre sur le sida », affirme-t-il ; et *I love Porn* (2021), excellent essai qui reprend la forme du témoignage pour retracer une histoire particulière de la sexualité à partir des années 1970 par l'intermédiaire de la pornographie comme instrument politique de contestation. Je remercie également de tout cœur Ahmed Haderbache, traducteur de Guillaume Dustan en espagnol et grand spécialiste de son œuvre, d'avoir accepté de coordonner ce *Dossier* qui nous a paru nécessaire pour réactiver la mémoire d'une maladie et d'une production artistico-littéraire qui semble lointaine, voire révolue, surtout pour les jeunes générations, mais qui prend toute sa signification dans le contexte pandémique actuel.

Ce *Dossier*, qui débute par un bel *Avant-propos* de Didier Lestrade intitulé « Sida : une épidémie presque oubliée » et par une *Introduction* d'Ahmed Haderbache, est composé de sept articles. Il part du fait sociologique et politique pour aborder la production littéraire, en passant par l'analyse filmique et théâtrale. Thierry Schaffauser s'intéresse aux personnes invisibles, voire oubliées, pour nous proposer une pertinente étude sur l'histoire des mobilisations des travailleuses du sexe contre le VIH en France et au Royaume-Uni ; Romain Chareyron fait une riche analyse des images du sida dans le film *120 battements par minute* (2017) ; Henry F. Vásquez Sáenz aborde avec précision la pièce *Une visite inopportune* (1988), ce qui lui permet de restituer et de resituer la figure du dramaturge franco-argentin Copi en tant qu'auteur subversif et engagé, pionnier du théâtre autobiographique lié au sida. Les deux articles suivants, de Daniel Fliege et de l'écrivaine Ariane Bessette respectivement, proposent d'intéressantes analyses littéraires d'œuvres « autobiographiques » d'auteurs « controversés » car défenseurs des rapports sexuels non protégés ou *barebacking* : Guillaume Dustan (mort en 2005 à 39 ans) et Érik Rémès.

Puisque *HYBRIDA* s'intéresse particulièrement aux contextes francophones ou comparés, nous avons créé une petite section à la fin du *Dossier* intitulée *Autres regards* afin de publier deux articles spécialement attirants. Le premier, écrit par Thibault Boulvain dont la thèse doctorale a été publiée en 2021 sous le titre *L'art en sida 1981-*

1997, aborde les dernières années d'Andy Warhol (décédé en 1987) sous la perspective du sida ; le dernier, proposé par Caroline Benedetto, se penche sur les journaux intimes de l'artiste pluridisciplinaire américain David Wojnarowicz (mort en 1992 à 37 ans), en soulignant les influences françaises.

Dans la section *Mosaïque*, où nous publions des études sur les hybridations culturelles et les identités migrantes qui ne correspondent pas à la thématique centrale du *Dossier*, nous publions trois articles. José Manuel Sánchez Diosdado analyse profondément les récits coloniaux des voyageuses françaises de la première moitié du xx^e siècle qui se sont inspirées du Maroc. Feyrouz Soltani aborde le roman *Verre Cassé* de l'écrivain franco-congolais Alain Mabanckou pour y déceler les traces du métissage linguistique et culturel et, enfin, Rolph Roderick Koumba et Ama Brigitte Kouakou nous présentent la langue française comme instrument positif dans la construction de l'altérité à travers l'analyse des œuvres de l'écrivaine franco-sénégalaise Fatou Diome et de l'écrivaine franco-camerounaise Léonora Miano.

La section *Traces* de la revue *HYBRIDA* est consacrée à la création littéraire et s'éloigne volontairement de l'esprit d'évaluation en double aveugle, bien que les soumissions soient strictement analysées et révisées par le comité éditorial. Dans ce numéro 3, nous publions quatre textes aussi différents qu'intéressants. Leurs auteur·e·s se sont inspiré·e·s de la thématique du *Dossier* central autour du sida. Nous avons l'honneur de publier un court récit de l'écrivaine québécoise Catherine Mavrikakis intitulé « Évitez de respirer l'air du temps » qui nous met en alerte par rapport aux préjugés qui perdurent de nos jours concernant le sida. Nous voudrions rappeler au passage que, partant de la pensée de Michel Foucault sur la santé et l'organisation sociale, ses recherches sur les écrits du sida, ainsi que sur les notions de contamination, d'aveu et de souffrance, sont d'une grande importance pour la thématique qui nous occupe. Nous ne pouvons que rester admiratifs face à sa double facette de professeure universitaire et d'écrivaine ; et souligner la force de ses romans « autofictionnels » dont *Ce qui restera* (2017), *L'annexe* (2019) et *L'absente de tous bouquets* (2020), pour n'en citer que les derniers.

Ensuite, nous avons deux « témoignages » sincères et touchants. Le premier, intitulé *Les spectres d'ACT UP*, nous propose un parcours émotionnel et académique autour de l'expérience du sida. Son auteur, David Caron, Professeur à l'Université du Michigan, a fait une importante recherche dans le domaine des études LGBT et concrètement sur le VIH. Il s'est intéressé également aux études sur l'holocauste. Parmi ses dernières publications, nous trouvons *The Nearness of Others. Searching for Tact and Contact in the Age of HIV* (2014) et *Marais gay, Marais juif. Pour une théorie queer de la communauté* (2015).

Le court et intense « témoignage » de Lydia Vázquez Jiménez (écrit en espagnol) intitulé « Filou, te fuiste demasiado pronto » (« Filou, tu es parti trop tôt ») nous montre la difficulté de l'aveu et de s'exprimer par rapport au sida, en nous dévoilant son expérience intime et douloureuse face au deuil dû à la perte de l'être aimé. Au-delà de sa brillante carrière universitaire en tant que spécialiste dans l'étude de l'érotisme et de la sexualité (notamment au XVIII^e siècle), avec une focalisation particulière sur les femmes et le collectif LGBT, je ne voudrais pas négliger sa facette de traductrice en espagnol de l'œuvre d'auteur·e-s admiré·e-s comme Abdellah Taïa, Annie Ernaux, Jean-Baptiste del Amo, Gabrielle Wittkop ou Fatima Daas, entre autres. En tant qu'auteure, j'aimerais signaler son livre illustré *Journal intime* (2019).

Pour clore cette section de création littéraire et dans le but d'encourager l'écriture des jeunes écrivain·e-s, nous publions en espagnol la pièce inédite de Javier Sanz intitulée *Reset. Volver a empezar* (*Reset. Repartir à zéro*). Avec une fraîcheur et une franchise touchantes, la pièce aborde, en 2021, la problématique de l'incommunicabilité et de la difficulté à établir des relations amoureuses sincères, ainsi que la découverte de la séropositivité.

Je suis persuadé que ce numéro d'*HYBRIDA*, 25 ans après *Sida et Culture*, marquera notre trajectoire en tant que revue universitaire. Il ne me reste qu'à remercier très sincèrement notre excellente équipe d'évaluation qui se nourrit et se diversifie à une grande vitesse grâce aux apports de spécialistes du monde entier. Et un sincère merci à José Luis Iniesta, Directeur Artistique de la revue, pour son investissement et son savoir-faire ; sans lui rien ne serait possible...

Je vous propose un prochain rendez-vous pour fin juin 2022 pour le numéro 4 d'*HYBRIDA*. *Salus in periculis...*

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ

Directeur d'*HYBRIDA*. Université de Valence / Espagne



AVANT-PROPOS

Sida, une épidémie presque oubliée

Quarante ans de sida : 38 millions de morts, 76 millions de personnes infectées. Une pandémie sans précédent à la fin du xx^e siècle, un succès thérapeutique inouï durant les vingt dernières années. Si le VIH a été l'évènement le plus important dans la compréhension des épidémies modernes, le monde se trouve face à une nouvelle épidémie, celle du Covid-19, qui n'a pas encore pris en compte les leçons acquises dans la douleur et l'activisme communautaire.

Sur le plan médical, le sida a été combattu grâce à une alliance inédite entre les médecins et les malades. Ce sont ces derniers qui sont parvenus à accélérer la recherche, en encourageant les protocoles compassionnels, et l'accès rapide pour les traitements expérimentaux qui ont sauvé des centaines de milliers de vies. La qualité des soins s'est améliorée, les hôpitaux ont adopté des règles universelles qui ont renforcé l'accueil et la prise en charge des personnes atteintes. Les essais cliniques ont évolué, permettant l'inclusion des minorités sexuelles et ethniques. La transmission de la mère à l'enfant a régressé. Les femmes, premières victimes du sida dans le monde, ont trouvé leur voix. L'accès aux traitements dans les pays pauvres a encouragé des génériques moins onéreux. La prévention a bénéficié d'immenses progrès comme la PrEP. Désormais, les personnes séropositives sous traitement pourront bénéficier d'un traitement tous les deux mois par voie injectable, une révolution qui paraissait

Pour citer ce texte

Lestrade, D. (2021). Avant-propos : Sida, une épidémie presque oubliée. *Hybrida*, (3), 9–14.
<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.22915>

inimaginable il y a encore deux décennies. Avec tous ces outils, on espère la fin de la pandémie du sida pour 2030.

Et pourtant. Malgré ce succès, la mémoire du VIH s'évapore et les acquis obtenus semblent bien loin pour combattre le Covid. La parole des malades, si importante dans le sida, est invisible face à Omicron et les variants à venir. Les médecins et les experts ont repris le pouvoir et le quotidien des malades du Covid est caché par les médias ou les services hospitaliers. Des centaines de milliers de personnes sont mortes du Covid dans le silence, parfois loin de leurs familles et de leurs proches. Il n'y a pas eu de deuil lors de ces enterrements sommaires, il n'y a toujours pas de lieu du souvenir. C'est comme si le Covid moderne reprenait le cours du sida, dans les années 80, quand les malades étaient isolés, sans soutien extérieur, dans la terreur de la solitude.

Pire, la leçon fondamentale du sida, celle des brevets et des génériques des antirétroviraux, se heurte au monopole de l'industrie pharmaceutique qui contrôle les études cliniques, qui engrange des revenus pharamineux. Les pays en voie de développement, notamment en Afrique, disposent de peu de vaccins et d'équipement. Tout le monde s'accorde pour dire que la lutte contre le Covid exige une couverture vaccinale mondiale. Mais l'égoïsme occidental persiste et Omicron est désormais le résultat de cette incurie. Le Nord est privilégié, le Sud reste abandonné. Finalement, on dirait que les leçons apprises pendant les quatre décennies du sida ne nous permettent pas de répondre efficacement à la crise du Covid.

Cet échec présente de nombreux dangers sanitaires, mais aussi socio-culturels. Le mouvement anti-vaccin et contre le pass sanitaire reflète la mauvaise éducation face aux virus et les maladies transmissibles. Le succès de *120 battements par minute* en 2017 et de la série *It's a sin* en 2021 montre que l'histoire du sida s'est évaporée, volontairement, à travers le désintérêt des pouvoirs publics. Les jeunes ne connaissent pas cette histoire car on ne les a pas préparés à se protéger des virus qui ne manqueront pas de se développer dans le futur, puisqu'ils sont tous la conséquence de la mondialisation, des voyages et des échanges commerciaux. Cette mémoire a été non entretenue par les gouvernements parce qu'elle symbolise la place des malades dans nos sociétés. Les centres communautaires de mémoire LGBT/sida sont encore trop rares, et cette culture n'est pas valorisée, précisément parce qu'elle vient de la base militante. Les activistes du sida ne sont pas reconnus. Le port du masque, c'est exactement la même chose que le port de la capote dans les années 80 et 90. Une protection pour soi et pour les autres.

Les dangers du Covid sont les mêmes que les dangers du sida. L'apparition du Covid est aussi mystérieuse que celle du VIH en 1981. L'ignorance encourage l'épidémie. Le savoir est un pouvoir. En deux ans à peine, les relations sociales ont

été bouleversées, les économies fragilisées, l'incertitude règne. La lutte contre le sida a été nourrie par l'espoir d'une médecine plus humaine, mais le Covid nous rappelle l'injustice de la société, où les décisions sont toujours prises au sommet de l'Etat. Les personnes malades ne sont jamais consultées, elles sont à la base d'une colère sourde qui se répand partout. Si le séropositif était un « réformateur social », le malade du Covid est sans voix. Les personnes les plus faibles sont les premières à décéder. L'épidémie actuelle accentue les disparités sociales.

Quarante ans de sida ont changé nos vies. C'est sûrement l'évènement le plus important de la mienne, avec des années de bénévolat et de militantisme. Je n'ose plus parler des ami·e·s disparu·e·s et de ce qui aurait pu être accompli si le sida ne les avait pas foudroyé·e·s. Je n'ose même plus parler de l'homme que j'ai le plus aimé dans ma vie, Jim Dolinsky, et notre histoire d'amour n'a duré que quatre années. Ce fut le sommet sentimental de ma vie, mais il est décédé en 1991. Sur les quatre années ensemble, il y a eu deux années de bonheur, suivies par deux années de maladie et de déchéance.

Que ce serait-il passé s'il avait survécu ?

Serais-je toujours avec lui ?

Le monde serait-il meilleur ?

Pourquoi ai-je survécu au VIH et pas lui ?

DIDIER LESTRADE

Journaliste, écrivain, fondateur d'Act Up-Paris et de *Têtu* / France

 @minorites



1980

2020



INTRODUCTION

SIDA/S – 40 ANS

Le sacre à la 43^e cérémonie des Césars du film *120 battements par minute* (réalisé par Robin Campillo en 2017), vu par 800.000 spectateurs en salles, montre à quel point le sida est toujours d'actualité dans les domaines culturel, politique et social, quarante ans après les premiers cas répertoriés.

Ce dossier de la revue *HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes*, intitulé SIDA/S – 40 ANS, questionne sur les répercussions des « sidas » dans ces sphères et les changements qui se sont produits au sein des minorités sexuelles, raciales et/ou sociales. Malades signalés, stigmatisés et, à la fois, acteurs de l'évolution de leur maladie, les séropositifs ont contribué à la consécration d'avancées sociales pour les minorités, telles que le Pacs, puis le mariage pour tous dans la plupart des pays occidentaux, qui ont été suivis par d'autres de différents contextes géopolitiques.

Du « cancer gay » en 1981, le sida est devenu une pandémie lorsque les hétérosexuels et les enfants ont été contaminés. C'est ainsi qu'il a contribué à mettre en lumière les inégalités de tout ordre dans nos sociétés : accès aux soins, sérophobie, marginalisation liée à certains collectifs (trans, prostitué·e·s, usager·e·s de drogues...) ou rapport de domination Nord/Sud (Europe/Afrique) face au commerce et à l'achat de rétroviraux, pour n'en citer que quelques-unes.

De très nombreux récits plus ou moins autobiographiques ont vu le jour traitant les conséquences de la maladie sur le corps (physique, mental et social), mais la production culturelle autour de cette maladie est vaste, surtout dans le domaine audio-

Pour citer ce texte

Haderbache, A. (2021). Introduction : SIDA/S – 40 ANS. *Hybrida*, (3), 13–14.
<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.22913>

visuel (cinéma, séries, etc.), mais également dans celui des arts visuels, en général, et performatifs et spectaculaires, en particulier.

Les questions principales de ce Dossier de la revue *HYBRIDA* tournent donc autour des transformations, des luttes, des visibilitées, voire des inégalités, pendant ces quatre dernières décennies (1981-2021) concernant les représentations et les productions culturelles liées à la pandémie du sida, tenant compte des études culturelles, postcoloniales, de genre et LGTBIQ+, sans exclure, pour autant, une approche socio-historique ou comparatiste entre les discours du sida dans les différents pays, entre les différent·e·s auteur·e·s, les divers modes ou moyens d'expression.

AHMED HADERBACHE

VIU – Université Internationale de Valence / Espagne

Histoire des mobilisations des travailleuses du sexe¹ contre le VIH au Royaume-Uni et en France lors de la première décennie de l'épidémie

THIERRY SCHAFFAUSER

✉ sexworkeractivist@gmail.com

RÉSUMÉ. L'apparition du VIH/sida dans les années 1980 a considérablement impacté le mouvement des travailleuse-s du sexe. Celui-ci a dû s'adapter aux nouveaux dangers que représentait la maladie en elle-même ainsi qu'aux politiques publiques les visant comme « vecteur de contamination » ou « groupe à risque ».

MOTS-CLÉS:
travail sexuel ;
VIH-sida ;
mobilisations ;
mouvement ;
criminalization ;
santé

¹ Le terme de « travailleuses du sexe » est préféré dans cet article afin de respecter l'autodétermination et l'approche en faveur des droits des militantes qui l'utilisent. Cependant, le terme de « prostituées » continue d'être utilisé lorsque des groupes militants se l'approprient. L'évolution de la terminologie dépend d'ailleurs en partie de l'histoire des mobilisations contre le VIH/sida comme cela est expliqué dans cet article. Le terme est également le plus souvent au féminin pluriel faisant le choix de l'accord par la majorité et d'une écriture dite inclusive.

Pour citer cet article

Schaffauser, T. (2021). Histoire des mobilisations des travailleuses du sexe contre le VIH au Royaume-Uni et en France lors de la première décennie de l'épidémie. *Hybrida*, (3), 15–34. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21925>

Cet article met en lumière l'exemple des militantes en France et au Royaume-Uni qui ont finalement réussi à apporter de nouvelles approches dites de réduction des risques et/ou de santé communautaire.

RESUMEN. *Historia de las movilizaciones de las trabajadoras del sexo contra el VIH en el Reino Unido y en Francia durante la primera década de la epidemia.* La aparición del VIH-sida en los años 1980 tuvo un impacto considerable en el movimiento de las/os trabajadoras/es sexuales. Este tuvo que adaptarse a los nuevos peligros que plantea la propia enfermedad, así como a las políticas públicas que las/os señalaban como "vector de contaminación" o "grupo de riesgo". Este artículo pone de relieve el ejemplo de las activistas en Francia y el Reino Unido que consiguieron finalmente aportar nuevas formas que se denominan de reducción de riesgos y/o de salud comunitaria.

ABSTRACT. *History of sex worker mobilizations against HIV in the United Kingdom and France during the first decade of the epidemic.* The emergence of HIV AIDS in the 1980s had a significant impact on the sex worker movement. It had to adapt to the new dangers posed by the disease itself as well as to public policies aimed at them as a "vector of contamination" or "at risk group". This article highlights the example of activists in France and the United Kingdom who have eventually succeeded in bringing new approaches known as harm reduction and / or community based health.

PALABRAS

CLAVE:

trabajo sexual;
VIH-sida;
movilizaciones;
movimiento;
criminalización;
salud.

KEYWORDS:

sex work;
HIV-AIDS;
mobilizations;
movement;
criminalization;
health.

Introduction

En Europe occidentale, la lutte contre le sida est avant tout perçue comme une lutte homosexuelle. Or on oublie que d'autres populations clés se sont mobilisées, notamment celle des travailleuses du sexe. Cet article vise à rendre compte des actions menées par les travailleuses du sexe en réponse à l'émergence du VIH dans un contexte de politique de santé publique hésitant entre contrôle, répression, et nouvelles pratiques en partenariat avec les personnes concernées. Il s'appuie sur les archives collectées par le collectif anglais des prostituées (English Collective of Prostitutes) à Londres ainsi que celles conservées par le centre communautaire Grisélidis Réal à Genève. Un entretien oral a également été réalisé avec Ruth Morgan Thomas, fondatrice de Scot-PEP, organisation de santé par et pour les travailleuses du sexe en Ecosse. Les sources incluent des tracts, communiqués, pétitions, interviews et articles de presse relatant des actions. La reconstitution de cette histoire principalement à partir des données obtenues par les organisations de travailleuses du sexe elles-mêmes relève d'un choix critique puisque permettant d'accéder à de nouvelles informations que les auteurs sans expérience du travail sexuel (Lilian, 2000 ; Bajos et al., 1998) habituellement cités ont tendance à ignorer.

L'article est construit en cinq chapitres. Le premier retrace rapidement le contexte de la découverte du sida qui ne suscite pas initialement de réaction de la part du mouvement des prostituées, pas encore officiellement concerné, bien que pressenti, et déjà stigmatisé, comme possible « groupe à risque ». Le deuxième chapitre relate les premiers débats du mouvement réticent à prendre une position claire face aux politiques à mener contre le sida à l'occasion des premiers congrès mondiaux des putains. Le troisième chapitre explique comment le mouvement a répondu à la stigmatisation croissante, aux violences, et aux risques accrus de criminalisation renforcée. Le quatrième chapitre raconte la création de nouvelles organisations dédiées à la santé dite communautaire par et pour les paires. Enfin, le cinquième et dernier chapitre analyse les évolutions du mouvement, en particulier concernant les avancées obtenues en devenant un acteur reconnu en faveur de la santé publique.

1. Une nouvelle maladie

Le 3 juillet 1981, le New York Times publiait un article concernant une nouvelle maladie mystérieuse affectant les jeunes homosexuels masculins. Il disait : « Les médecins ont diagnostiqué chez des hommes homosexuels 41 cas d'une forme rare

et souvent rapidement mortelle de cancer » (Altman, 1981). Cette nouvelle maladie semblait ne concerner que les homosexuels et l'article était rassurant sur ce point pour le reste de la population : « Le Dr Curran a dit qu'il n'y avait aucun danger apparent de contagion pour les non-homosexuels ». La meilleure preuve contre la contagion, a-t-il dit, « est qu'aucun cas n'a été signalé à ce jour en dehors de la communauté homosexuelle ou chez les femmes » (Altman, 1981).

Si la maladie mystérieuse n'était pas contagieuse et n'a été trouvée que chez les hommes homosexuels, les femmes prostituées n'avaient pas besoin de s'en inquiéter. Elles étaient déjà très occupées à lutter contre les violences et toujours traumatisées par les meurtres en série dont ceux de l'Éventreur du Yorkshire au Royaume-Uni. Pourtant, en décembre de la même année, la maladie a été détectée pour la première fois chez des utilisateurs de drogues injectables qui n'étaient pas homosexuels (Masur et al., 1981). En 1982, la maladie a été officiellement appelée syndrome d'immunodéficience acquise (SIDA), et en janvier 1983, des rapports de sida chez des femmes sans autres « facteurs de risque » suggéraient que la maladie pourrait être transmise par des relations sexuelles hétérosexuelles (MMWR Weekly, 1983).

La maladie a également reçu différents noms stigmatisants pour cibler les populations les plus touchées. Certains l'appelaient le « club des 4 H » pour les homosexuels, les héroïnomanes, les Haïtiens et les hémophiles. Cependant, le terme « hookers », signifiant « putes » en anglais, a parfois été ajouté (Black, 1986, Chapitre 3, Partie 12). Bien qu'il n'y eût pas encore de preuves de cas parmi les prostituées, il existait déjà une longue tradition de désignation de celles-ci comme boucs émissaires pour les maladies sexuellement transmissibles. Le sida est devenu la nouvelle syphilis et les législateurs étaient prêts à changer les lois sur la prostitution comme ils l'ont fait avec les lois sur les maladies dites vénériennes au XIX^e siècle (Walkovitz, 1982). Les prostituées ont vite compris qu'elles devaient se tenir prêtes à réagir à la fois contre la maladie, et les conséquences politiques potentielles.

2. Le Congrès Mondial des Putains

En 1985 et 1986 se tiennent les congrès mondiaux des putains à Amsterdam puis à Bruxelles, mais les déléguées françaises sont peu nombreuses malgré les efforts d'une des pionnières des mouvements de prostituées de 1975, Grisélidis Réal, à les faire venir. Seule Constance de la rue Saint-Denis à Paris se rend au premier congrès en compagnie de sa petite chienne Grobulia (Pheterson et St James, 2005). La militante suisse Grisélidis Réal se retrouve un peu seule à représenter le monde franco-

phone et à participer aux émissions de télévision françaises de l'époque comme ultime porte-parole des révoltées de 1975.

Le sida était censé faire partie des discussions du premier Congrès mondial des putains à Amsterdam en 1985, mais aucun accord n'a pu être trouvé entre les participantes ; la question a donc été retirée de la première Charte internationale. La militante américaine Gail Pheterson, qui était impliquée en tant qu'alliée dans le mouvement des droits des prostituées, a expliqué pourquoi le sida ne faisait pas partie de la première série de revendications : « Certaines questions ont été omises de la Charte parce qu'un consensus n'a pas été atteint. La drogue, le sida et la pornographie étaient les 3 « questions brûlantes » qui ont déclenché des sentiments mitigés et des opinions divergentes. De manière significative, lorsque des documents de position ont été élaborés pour le deuxième Congrès, ces questions ne pouvaient plus être ignorées. Les raisons invoquées pour l'omission en 1985 étaient les suivantes : en ce qui concerne le sida et la drogue, certaines prostituées estimaient que la mention de la maladie et de la dépendance renforcerait la représentation déformée de toutes les prostituées comme malades et défoncées » (Pheterson, 1989, p. 34).

Le premier Congrès mondial s'est poursuivi et le projet final du Congrès comprenait une section sur la santé sans même mentionner le mot « sida ». Pourtant, cette clause faisait clairement référence à la santé sexuelle et aux maladies sexuellement transmissibles. Bien que de nombreuses prostituées aient préféré se distancier du sida, le problème était présent dans leur esprit. Le texte disait :

Toutes les femmes et tous les hommes devraient être éduqués pour réaliser un dépistage périodique des maladies sexuellement transmissibles. Étant donné que les contrôles de santé ont toujours été utilisés pour contrôler et stigmatiser les prostituées, et que les prostituées adultes sont généralement plus conscientes des soins de santé sexuelle que les autres, les contrôles obligatoires pour les prostituées sont inacceptables à moins qu'ils ne soient obligatoires pour toutes les personnes sexuellement actives. (ICPR, World Charter for Prostitutes' Rights, Amsterdam 14 février 1985, cité in Pheterson, 1989).

Plus que la peur du sida, le mouvement des prostituées craignait de nouvelles lois qui signifieraient des dépistages obligatoires et le retour en force de réglementations répressives et coercitives telle qu'elles avaient été connues avant-guerre en France.

Au deuxième Congrès mondial des putains, le sujet du sida était devenu impossible à éviter. Pheterson écrit : « Il est significatif que le sida n'ait pas été un sujet majeur du premier Congrès alors qu'il est devenu une question centrale au second. En 1986, le sida était devenu une triste réalité dans le monde entier » (Pheterson, 1989,

p. 35). De nombreuses discussions ont eu lieu sur la façon dont les prostituées étaient touchées ou non, les différentes pratiques sexuelles et modes d'infection, la prévalence parmi elles et la façon dont les lois adoptées en réaction au sida les affectaient. Deux déclarations ont été publiées à la suite du deuxième Congrès mondial. La première portait sur la prostitution et les droits humains et la seconde sur la prostitution et la santé.

Cette dernière datée du 1er au 3 octobre 1986 établissait une liste de revendications en 5 catégories. En ce qui concerne les droits à la santé, les prostituées voulaient le libre choix de leurs médecins, la fin des certificats médicaux obligatoires et des lois qui ne visaient qu'elles, ou les forçaient à se faire tester. Elles voulaient plutôt des dépistages libres, anonymes et gratuits. Elles critiquaient le fait d'être ciblées comme principal groupe dans les campagnes de prévention alors que leurs clients étaient totalement ignorés et étaient souvent ceux qui demandaient des rapports sexuels non protégés. Elles exigeaient une éducation sexuelle pour tout le monde, et l'égalité d'accès à l'assurance maladie. Elles refusaient l'enregistrement, une pratique dénoncée comme inefficace et demandaient des services de santé publique indépendants. Elles s'opposaient à la criminalisation de leur travail et exigeaient une égalité de traitement avec ce qui existait dans d'autres industries, en particulier en ce qui concerne les mesures de santé et de sécurité. Concernant les questions médicales, elles exigeaient l'éducation des agents de santé, l'inclusion des prostituées dans les services de counseling, le respect de leur décision de travailler et une meilleure information sur les rapports sexuels protégés. La dernière catégorie de demandes concernant l'usage de drogues précisait que seule une minorité de prostituées souffraient de dépendance et que le problème n'était pas lié à la prostitution. Elles demandaient des alternatives sociales pour les femmes qui ne travaillaient que pour soutenir une addiction, l'accès à des seringues propres, et qu'aucune obligation ne soit requise de boire de l'alcool pour les prostituées travaillant dans les bars (Pheterson, 1989, p. 35).

3. Contre la criminalisation et la délation en tant que boucs émissaires

Des preuves ont commencé à être recueillies sur le fait que certaines prostituées avaient contracté le sida. La plupart du temps, seules les prostituées qui injectaient des drogues avaient contracté la maladie (Pheterson, 1989, p. 35). Il y a différentes raisons à cela. Premièrement, le partage des seringues était l'un des modes de transmission et les usagères de drogues étaient en conséquence plus susceptibles d'être exposées au sida. Deuxièmement, même avant le sida, l'utilisation du préservatif était plus répandue chez les prostituées que dans le reste de la population. Malheureuse-

ment, les prostituées souffrant de dépendances étaient plus susceptibles d'accepter des rapports sexuels non protégés étant donné la pression plus importante pour gagner de l'argent, tandis que d'autres prostituées étaient plus souvent en mesure d'imposer des relations sexuelles sans risque à leurs clients. Troisièmement, la faible prévalence de la maladie chez les femmes prostituées en Europe pouvait s'expliquer par le fait que, dans cette région du monde, le sexe hétérosexuel était un facteur très mineur de transmission. On sait maintenant que le sexe anal est une pratique plus risquée étant donné la plus grande fragilité de la muqueuse anale par rapport à la muqueuse vaginale, et aussi que le fait d'être réceptif pendant la pénétration sexuelle est un facteur de risque plus important dans la transmission en raison de la présence plus élevée du virus dans les spermatozoïdes (Pebody, 2010).

Ce constat a conduit le English Collective of Prostitutes (ECP) à déclarer :

L'insistance généralisée des travailleuses du sexe sur les préservatifs ne peut à elle seule expliquer le faible taux de VIH ou de sida chez les femmes prostituées qui ne sont pas utilisatrices de drogues par voie intraveineuse – toutes les travailleuses du sexe n'utilisent pas de préservatifs tout le temps » (Lopez et ECP, 1992, p. 15). Ajoutant : « Jusqu'à très récemment, personne n'avait précisé que même selon les chiffres officiels du sida, il n'y a pratiquement aucun risque de transmission des femmes aux hommes, et donc que [...] les femmes prostituées n'infectent pas les clients. (Lopez et ECP, 1992, p. 15)

Les statistiques étaient claires sur le fait qu'au début de l'épidémie dans les pays occidentaux, la plupart des patients atteints du sida étaient des hommes, principalement des homosexuels ou des usagers de drogues par voie intraveineuse. Plus tard, pour prouver leur affirmation, l'ECP a cité les données officielles sur la prévalence du sida :

Les chiffres des départements de la santé à New York, San Francisco et au Royaume-Uni, tous montrent que peu d'hommes peuvent prétendre avoir eu le sida en ayant eu des rapports avec des femmes :

New York : 12 des 29 992 (0,04%) hommes ont eu du 'sexe avec des femmes à risque'

San Francisco : 28 sur 12 437 (0,22%) de 'contact hétérosexuel'

Royaume-Uni : 11 sur 4 131 (0,26%) ont eu de relations sexuelles avec une 'partenaire à haut risque' et 12 des relations sexuelles avec d'autres femmes. (Office for AIDS surveillance cité in Lopez et ECP, 1993, p. 15)

Le 18 décembre 1986, l'ECP rencontrait le Dr Thin qui travaillait pour le gouvernement britannique en tant que conseiller consultant au ministère de la Santé et de la sécurité sociale (DHSS) et était membre du groupe consultatif d'experts du DHSS sur le sida. L'ECP a été consulté sur la manière de prévenir la propagation du sida et de savoir comment les prostituées étaient touchées (Lopez et ECP, 1992, p. 34).

Par conséquent, l'ECP a commencé à énumérer différents points et son principal argument était d'abord contre leur désignation en tant que boucs émissaires :

Il existe des preuves que la transmission des femmes aux hommes est moins probable que des hommes aux femmes. Nous avons soulevé cette question non pas pour laisser entendre que les hommes sont en quelque sorte plus coupables ou responsables du sida que les femmes, mais pour empêcher les femmes d'être tenues injustement responsables. (Lopez et ECP, 1992, p. 51)

L'ECP avait des raisons de s'inquiéter puisque le gouvernement cherchait à adopter un article de loi, dit section 28, pour prévenir l'homosexualité et que les tendances sociales visaient à plus de répression. L'industrie du sexe a été touchée malgré l'adoption par les travailleuses du sexe de pratiques sexuelles sans risque, ce que l'ECP a dénoncé publiquement :

Elle est affectée par toutes sortes de choses – répressions et nettoyages – mais les clients reviennent quand même. Nous avons récemment témoigné au Comité gouvernemental sur le sida. Les médecins du comité ont convenu avec nous qu'il n'y a absolument aucune preuve que les femmes prostituées ont le sida plus que quiconque. Et c'est vrai aux États-Unis et dans tous les autres pays occidentaux. Si votre corps est votre affaire, vous prenez soin de vous – plus que si vous le faites simplement par amour. Vous avez aussi l'avantage d'être plus conscient de la situation. Les prostituées utilisent des préservatifs pour leur propre protection comme une évidence, alors que d'autres femmes pourraient ne pas s'embêter. Ce qui nous inquiète vraiment, c'est la façon dont la peur du sida est utilisée pour réprimer la vie sexuelle des gens. (Nina Lopez-Jones interviewée dans *SHE*, juillet 1987)

L'ECP plaidait en faveur d'un transfert de la responsabilité de la maladie non plus sur des individus mais vers la responsabilité collective et politique des pouvoirs publics. Elles ont expliqué comment les travailleuses du sexe n'étaient pas responsables du sida, mais ont montré comment les lois sur la prostitution et le gouvernement étaient responsables du maintien des femmes dans la prostitution et donc de les pousser potentiellement à prendre des risques :

Les lois sur la prostitution vous maintiennent isolés, vous ne pouvez pas parler pour vous-même. Si le gouvernement est vraiment sérieux au sujet des femmes prostituées et du sida, il devrait aider les femmes qui veulent sortir du jeu. Il doit offrir une alternative viable. D'après notre expérience, au moins 70% des femmes sur le jeu sont des mères et la plupart aimeraient s'en sortir si elles le pouvaient. L'Éventreur du Yorkshire ne les a pas effrayés, et les femmes étaient terrifiées à l'époque, alors le sida ne le fera pas maintenant. Si vous avez des enfants, vous devez les nourrir. C'est une question de priorités. Nous ne pensons pas que la prostitution soit un travail merveilleux, mais c'est peut-être le meilleur de deux maux. (Nina Lopez-Jones interviewée dans *SHE*, juillet 1987)

Une femme au sein du réseau de l'ECP a exprimé ses sentiments personnels sur la façon dont le sida l'a affectée dans son travail :

C'est la désignation comme bouc émissaire plus que la maladie elle-même qui me fait peur. Vous avez entendu parler de cette fille qui s'est fait assassiner ? La presse populaire a déclaré que le gars qui l'avait tuée voulait se venger parce qu'il avait eu le sida d'une prostituée. Comme si cela justifiait le meurtre ! Cela signifie que toute femme que je connais est plus vulnérable à être attaquée, qu'elle travaille ou non. (Fiona, juillet 1987)

La police a noté une augmentation des attaques violentes et des meurtres contre les travailleuses du sexe. Comme l'éventreur du Yorkshire qui disait qu'il était en mission divine pour éradiquer les prostituées ; la crainte que les travailleuses du sexe puissent propager le sida a poussé d'autres personnes à envisager de faire de même. Le document du gouvernement de Madame Thatcher « *SIDA, Ne mourez pas de l'ignorance* » (DHSS, 1986) n'a pas aidé non plus à réduire la stigmatisation avec la qualification de populations « à haut risque » et la promotion des relations monogames. Bien que les travailleuses du sexe aient adopté des pratiques sexuelles sans risque et aient une faible prévalence au VIH, elles étaient considérées comme coupables de mener une vie dangereuse. En janvier 1987, le Daily Mail rapportait le meurtre de deux travailleuses du sexe :

Les détectives de Scotland Yard ont interrogé des dizaines de 'vice-girls' la nuit dernière à la suite du meurtre de deux prostituées de rue... Il y a maintenant eu trois meurtres dans les quartiers rouges de Londres en seulement huit jours ... Et comme les 'filles du vice' ont signalé une forte augmentation du nombre d'attaques, l'une des craintes parmi elles était que le tueur puisse être un homme en mission de vengeance contre le sida... Les examens médicaux des deux filles ont révélé qu'aucune des deux n'avait le sida. (*Daily Mail*, 29 janvier 1987)

Il est difficile de savoir quels étaient exactement les motifs du meurtrier et s'il était lui-même séropositif ou non d'après cette citation. Cependant, il est clair que s'il était vraiment en mission de vengeance contre le sida comme indiqué, c'était sur la présomption que les travailleuses du sexe transmettaient le sida et non sur la base de faits réels. Cela en dit plus sur les peurs d'une société et ses propres préjugés envers certaines populations plutôt que sur tout ce qui est lié à une supposée vérité sur la responsabilité d'un groupe particulier. Le mouvement contre le VIH était donc crucial pour lutter contre la stigmatisation et concentrer la responsabilité sur les autorités sanitaires plutôt que sur les personnes qui ont contracté le VIH et qui, pour la plupart d'entre elles, dans les premières années de la maladie, n'ont pas reçu les informations appropriées sur la façon de se protéger, ni pu accéder à du matériel de prévention.

Une source médicale a résumé la stigmatisation à laquelle étaient confrontées les travailleuses du sexe à cette époque :

Parce que la notion populaire est que les prostituées irresponsables sont une source de contamination, certaines des femmes ont été soumises à des abus accrus, et dans certains cas à des agressions physiques, par des personnes qui considèrent la prostitution comme une entreprise plus maléfique. (Parry et Seymour, 1987)

La classe politique ne reflétait malheureusement que les mêmes points de vue sur les travailleuses du sexe et l'ECP a dû lutter contre de nouveaux plans de réglementation de l'État. Elles ont comparé les propositions de bordels réglementés ou de dépistages obligatoires à « des camps de concentration où les prostituées 'contaminées' seraient enfermées loin du reste de la communauté » (Lopez et ECP, 1992, p. 56). Leurs craintes ont été confirmées lorsque l'ECP a été convaincu par son organisation sœur, les collectifs US PROS, du fait que certains états américains discutaient de projets de loi visant à imposer des tests aux travailleuses du sexe et à emprisonner celles qui continuaient à travailler tout en ayant reçu un test positif. Au Royaume-Uni, le débat s'est davantage concentré sur les bordels, mais l'ECP a expliqué pourquoi ils s'opposaient à ces mesures :

Les plans actuels pour les bordels légalisés rappellent les lois sur les maladies contagieuses des années 1860 qui ont été introduites soi-disant pour arrêter la propagation des maladies vénériennes parmi les forces armées, et qui ont donné à la police le pouvoir d'arrêter et d'emprisonner dans des hôpitaux spéciaux, toute femme que la police considérait comme une prostituée, soupçonnée d'avoir une maladie vénérienne. Ces lois ont utilisé la prévention de la maladie comme prétexte pour accroître le contrôle de la police sur les communautés de la classe ouvrière où vivaient les femmes prostituées. Ils ont complètement échoué à empêcher la propagation des maladies vénériennes, ouvrant plutôt la voie aux lois actuelles contre les femmes prostituées, en sapant l'autonomie financière des femmes prostituées d'une part et leurs liens avec le reste de la communauté ouvrière d'autre part. Dans le climat actuel de chasse aux sorcières liée au sida, les propositions visant à forcer les femmes prostituées à entrer dans des bordels gérés par l'État sont une invitation à la violence de toutes sortes de la part des institutions et des individus. (Lopez-Jones et ECP, 1992, p. 57)

En outre, elles se sont opposées à la pratique du dépistage obligatoire, notamment parce que le test n'était pas assez efficace pour déterminer le statut VIH d'une personne. En effet, ce n'est que trois mois après une infection que le virus est identifiable et certaines erreurs médicales peuvent parfois survenir. Il n'y avait aucune garantie que les résultats du test resteraient confidentiels et trop de risques de discrimination et de violence pouvaient se produire contre la personne connue pour avoir été testée positive

(Lopez-Jones et ECP, 1992, p. 59). En mars 1988, l'ECP a publié 18 revendications pour du matériel de prévention gratuit et accessible, un accès aux soins de santé, une lutte contre la stigmatisation et la discrimination ou contre les lois coercitives, et une meilleure répartition des fonds publics (Lopez-Jones et ECP, 1993, pp. 62–63). Au lieu de les entendre, le gouvernement continuait de faire des travailleuses du sexe des boucs émissaires et de planifier des lois plus répressives. En 1990, les questions ont été discutées au Parlement. Nina Lopez-Jones de l'ECP a écrit un article dans le *New Law Journal* sur la situation des travailleurs du sexe et un passage mentionnait l'un de ces débats :

Le virus de la répression

Lors du débat à la Chambre des communes en deuxième lecture du projet de loi sur les infractions sexuelles (16 février 1990), la prostitution a été qualifiée de 'peste, de pollution'. Ce choix de mots n'est pas accidentel. Les femmes prostituées sont depuis longtemps accusées de propager des maladies, en particulier des maladies sexuellement transmissibles. Les récentes allégations selon lesquelles les femmes prostituées 'propagent le sida' perpétuent cette tradition. Elles ne sont pas basées sur des données, mais sur des hypothèses : que les femmes qui ont des rapports sexuels avec (potentiellement) de nombreux partenaires sexuels contractent inévitablement une maladie sexuellement transmissible ; que les femmes qui ont 'choisi' ce mode de vie sont uniquement dégradées et immorales ; que l'illégalité équivaut à la saleté, à la maladie, à l'ignorance et à la brutalité. Le statut illégal des femmes prostituées a rendu plus difficile pour les filles qui travaillent de s'exprimer publiquement pour leur propre défense et plus facile d'être licenciées. (Lopez-Jones, 1990, p. 659)

Elle a poursuivi en rappelant aux lecteurs les faits concernant les faibles taux d'infections par le VIH/sida et les pratiques généralisées de sexualité sans risque chez les travailleuses du sexe. Néanmoins, cette fois, l'accent a été mis non pas sur l'opposition aux bordels d'État, mais sur les pratiques policières d'utiliser la détention de préservatifs comme preuve de racolage. Il semble que le danger soit passé d'une réglementation imposée à une répression accrue et que le gouvernement ait estimé que les travailleuses du sexe ne devraient pas être contrôlées de toute part, mais criminalisées dans l'espoir de les faire disparaître. Lopez-Jones a décrit les méthodes de la police en ces termes :

La possession de préservatifs est couramment utilisée comme preuve par la police pour arrêter les femmes pour flânerie et racolage, et par les tribunaux pour condamner les femmes plaidant non coupables. Nous faisons campagne pour mettre fin à cette pratique depuis de nombreuses années, en particulier depuis le sida. Au lieu de cela, elle a été intensifiée. Selon les mots d'une travailleuse de Park Lane : 'Ils sont censés vous surveiller et ne vous arrêter que s'ils vous voient parler à un gars. Mais ils ne s'embêtent pas. Ils viennent juste fouiller votre sac à la recherche de préservatifs, et si vous en avez, ils vous arrêtent'. (Lopez-Jones, 1990, p. 659)

Pour empêcher les prostituées de travailler et ainsi les empêcher de propager potentiellement la maladie comme le pensait le gouvernement, les détenteurs du pouvoir étaient prêts à les punir et à utiliser la possession de préservatifs comme preuve. Non seulement cela ne les a pas empêchés de travailler, mais cela les a mises en danger, elles et leurs clients, ce qui est exactement le contraire de ce qu'ils visaient en termes d'objectifs de santé publique.

Le gouvernement ne les a pas écoutées, et a défendu un projet de loi visant à modifier les lois de 1985 sur les infractions sexuelles, ayant pour but de criminaliser davantage les hommes qui les sollicitaient sur les trottoirs, en supprimant l'exigence de « persistance ». La loi était justifiée de sorte que les hommes et les femmes soient pénalisés par la loi à égalité. Néanmoins, l'ECP a fait campagne contre le projet de loi et a trouvé plusieurs alliés, dont le député travailliste Ken Livingstone qui s'est prononcé contre le projet de loi au Parlement (Knewstub, 1990). Le projet de loi n'a finalement pas été adopté.

Un an plus tard, l'ECP a écrit une lettre publique au ministre de l'Intérieur pour mettre fin à la pratique policière consistant à utiliser les préservatifs comme preuve contre les travailleurs du sexe. La lettre a été cosignée par des centaines d'organisations, y compris des organisations de lutte contre le sida, des organisations de femmes, de LGBT et d'étudiants (Adams et Lopez-Jones, 1991). Il est difficile de connaître l'impact immédiat de cette campagne, mais il est clair qu'elle a suscité une attention importante dans les médias. La police n'a peut-être pas changé ses pratiques immédiatement, mais le problème a été soulevé publiquement et de plus en plus d'organisations dans le domaine de la santé ont commencé à se concentrer sur la santé des travailleuses du sexe et leurs problèmes.

4. De nouvelles organisations

En 1988, l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) commandait une recherche pour interroger les prostituées de Paris, et quelques-unes acceptent de répondre aux questionnaires de chercheuses envoyées par le centre collaborateur OMS-sida. Mais très vite, les questions sont ressenties comme des agressions. « Avez-vous le sida ? », « Mettez-vous des préservatifs ? », « Êtes-vous toxicomane ? ». La communauté des femmes de la rue St Denis se ferme (Coppel, 2009).

Puis en 1989, Lydia Braggiotti prostituée à Paris prend contact avec la sociologue Anne Coppel et d'autres chercheuses. Elle veut monter un projet de prévention intitulé « Prostitution et Santé publique » avec les femmes prostituées quand

personne ne croit en leur capacité d'organisation et de responsabilisation face à l'épidémie. Il y a bien un vague souvenir des luttes des prostituées de 1975, mais les militantes de l'époque ne sont plus là, et toutes les autres luttes sont ignorées par le grand public. Le 28 novembre 1989, Braggiotti parvient à convaincre 200 prostituées de la rue Saint-Denis d'assister à une réunion publique organisée dans l'église Saint-Merri sur le thème de leur santé. Des chercheurs de l'OMS-sida y sont présents et peuvent répondre aux questions. Convaincue que les actions de prévention doivent se faire avec et par la communauté elle-même, Braggiotti lance à partir de janvier 1990, une consultation-participation sous forme de cahiers de doléances. De janvier à avril 1990, elle collecte 50 lettres écrites sur lesdits cahiers. On peut y lire que l'usage du préservatif est en réalité déjà ancien et quasi systématique depuis au moins 1986. Les prostituées en profitent pour parler de leurs problèmes au sens large. Elles veulent l'accès à la sécurité sociale, la fin des PV pour racolage, et le droit au séjour pour les étrangères.

Ces cahiers sont lus par le ministre de la Santé Claude Evin et en novembre 1990, il participe à l'inauguration du Bus des Femmes. Le pari de Lydia Braggiotti est réussi. L'OMS a financé l'achat du bus de prévention qui distribue préservatifs, café, et information. La nouvelle organisation arrive au moment opportun pour s'opposer à de potentielles mesures de réglementation coercitives. Durant l'été 1990, l'ancienne ministre de la Santé Michèle Barzach propose la réouverture des maisons closes comme moyen d'endiguer l'épidémie. Braggiotti répond que les prostituées ne l'ont pas attendu pour déjà utiliser le préservatif (Véran, 1990). Leur revendication est au contraire d'accéder à une couverture sociale et des soins gratuits. En novembre 1990, l'étude épidémiologique menée par Braggiotti de février à juillet apporte finalement des chiffres qui sont remis au ministère des affaires sociales et de la solidarité. 85 % des prostituées interrogées utilisent régulièrement le préservatif avec les clients tandis que 83 % d'entre elles ne disposent d'aucune couverture sociale (Ducé, 1990). 75 % se sont déjà fait dépister volontairement par leurs propres moyens.

A peine lancée, l'association du Bus des Femmes dresse un premier bilan d'activités le 10 décembre 1990. Les discussions entre femmes portent sur l'accès à l'assurance maladie, la création d'un fonds de solidarité pour les femmes malades ou âgées, l'accès au logement, l'endettement comme premier obstacle à la réinsertion, et les conditions de travail aux portes de Paris, autre lieu d'exercice important où le bus se rend (Bus des femmes, 1990). L'agenda hebdomadaire est chargé, entre les actions au local, et celles dans la rue qui durent de 4 à 5 heures en compagnie de deux médecins. Un carnet d'adresses utiles est en élaboration pour assurer au mieux le relais vers les soins.

La création du Bus des Femmes ne manque pas de susciter de très vives critiques de la part des militants anti-prostitution. En janvier 1991, le Mouvement du Nid publie un texte dénonçant une « recherche action en rupture avec nos engagements internationaux » (Mouvement du Nid, 1991). L'organisation catholique dénonce l'OMS qui « par le biais de la prévention du sida, favorise en fait, l'organisation et le fonctionnement de la prostitution ». Elle ajoute :

Concevoir une formation des clients dans le cadre de l'acte prostitutionnel, pour qu'ils acceptent le préservatif, implique une banalisation, une justification de leur démarche, voire une incitation et une reconnaissance officielle de l'utilité de la prostitution », et pour finir elle conclut : « Une véritable politique de prévention du sida implique une réelle politique de prévention de la prostitution, avec la perspective de sa disparition. (Mouvement du Nid, 1991)

Pour la première fois, les pouvoirs publics écoutent les prostituées plutôt que les militants chrétiens. Non seulement le Bus des femmes est financé pour organiser la prévention et l'accès aux soins, mais la démarche est dite communautaire, à savoir que les prostituées sont parties prenantes et donc reconnues comme capables de leur propre organisation. Pour la première fois, des prostituées sont embauchées au sein d'une association pour promouvoir la santé, ce qui induit qu'elles ont des compétences, acquises via l'exercice de la prostitution. C'est révolutionnaire pour l'époque, et marque un nouveau modèle d'organisation qui se répand dans les grandes villes de France durant toutes les années 1990 et au-delà.

De l'autre côté de la Manche, cette nouvelle pratique dite de santé communautaire ne verra pas le jour en Angleterre mais en Ecosse. Ainsi, en 1991, le Scottish Prostitutes Education Project (SCOT-PEP) a été créé à Édimbourg. Alors que l'objectif principal de l'English Collective of Prostitutes était de défendre les droits des travailleuses du sexe, SCOT-PEP avec des objectifs similaires a toutefois mis l'accent sur la santé et s'est inspiré de l'exemple de l'organisation californienne CAL-PEP. SCOT-PEP a clairement déclaré dès le début qu'il avait été fondé par des travailleuses du sexe pour des travailleuses du sexe, ce qui était considéré comme original étant donné que de nombreux médecins à cette époque continuaient d'avoir une opinion selon laquelle les travailleuses du sexe étaient incapables de s'organiser pour leur propre santé et leur bien-être. Ruth Morgan Thomas en fut l'une des fondatrices. Elle a été travailleuse du sexe à Édimbourg pendant 10 ans et, à la fin des années 1980, a obtenu un emploi dans une université pour faire de la recherche sur le VIH chez les travailleuses du sexe. Avec d'autres chercheurs, elle a prouvé que la plupart des travailleuses du sexe à l'intérieur de la ville n'utilisaient pas de drogues et n'étaient pas « responsables du VIH ».

Certains scientifiques ont contesté ses conclusions et sa légitimité en raison de son précédent travail de prostituée, mais après une enquête officielle, elle a définitivement obtenu gain de cause. En raison de la discrimination qu'elle subissait dans le monde universitaire, elle ne voulait pas continuer à y travailler, et a refusé un financement important pour un nouveau projet de recherche en raison de l'absence de normes éthiques. Le conseil médical essayait de faire pression sur elle pour qu'elle introduise des tests salivaires anonymes auprès des travailleuses du sexe. Avec d'autres collègues, elle a répondu qu'elle ne le ferait que si c'était absolument volontaire et considéré comme un service. Elle a exigé que les travailleuses du sexe soient formées au counseling VIH et qu'elles le fassent en tant que service de proximité communautaire sans pression sur quiconque pour effectuer des tests. Elles n'ont finalement pas obtenu le financement – un total d'un demi-million de livres – pour poursuivre l'étude. Au lieu d'accepter les conditions, elle a mis en place un autre projet précisant :

Ils ont mis beaucoup d'argent dessus en pensant que les travailleuses du sexe feraient n'importe quoi pour de l'argent, mais nous avons rencontré un gars des États-Unis qui nous a présenté un projet à San Francisco. Cela nous a inspirés, je suppose, à fonder Scot-Pep en tant que service de travailleuses du sexe pour les travailleuses du sexe en termes de prestation de services de lutte contre le VIH. Et j'ai passé les 19 dernières années à diriger Scot Pep. (R. Morgan Thomas, interview, mai 2010)

Après avoir mis en place Scot-pep, Mme Morgan Thomas a observé des changements dans la prostitution de rue. Quand elle a commencé à travailler avec des femmes de la rue, les femmes n'étaient pas (contrairement aux préjugés) dépendantes aux drogues et gagnaient simplement leur vie. Bien qu'elle soit restée faible, il y avait néanmoins des niveaux plus élevés de dépendance chez les travailleuses de rue que chez les travailleuses d'intérieur. En ce qui concerne les conditions de travail des femmes de la rue, dans certaines régions où les femmes n'étaient pas accusées de flâner, c'était relativement sûr. En raison de l'action de Scot-Pep et de leur partage collectif d'informations sur les clients violents, le nombre d'attaques signalées a été réduit. La pratique du partage d'informations a toujours existé parmi les travailleurs du sexe et a été utilisée comme stratégie pour se protéger contre les agresseurs potentiels. Avec de nouveaux projets de santé tels que Scot-Pep, cette pratique – également appelée « Ugly Mugs » – est devenue plus institutionnelle et l'organisation l'a améliorée afin que l'information soit enregistrée et pas seulement partagée via le « bouche à oreille ». Contrairement au ECP en Angleterre, les projets de santé en Écosse ont réussi à recevoir un financement public et ont développé de tels programmes.

5. L'évolution du mouvement des travailleuses du sexe

Une opposante aux droits des travailleurs du sexe, Sheila Jeffreys, note comment le mouvement a soudainement accédé à un meilleur financement et est devenu plus accepté par les institutions traditionnelles :

COYOTE (en Californie), ainsi que les groupes de défense des droits des prostituées dans d'autres pays, ont gagné en respectabilité, en financement public accru et en visibilité publique après l'épidémie de VIH/sida. Le souci de l'État de réduire l'infection a conduit à dépendre d'organisations considérées comme ayant accès à des femmes prostituées et en mesure de diffuser des messages sexuels sans risque. (Jeffreys, 1997, p. 71).

L'impact du VIH/sida a changé la nature du mouvement. Valerie Jeness, qui a écrit sur l'histoire de l'organisation américaine de travailleurs du sexe COYOTE, a suggéré que : « Le mouvement des droits des prostituées est passé du discours féministe au discours sur la santé publique. » ajoutant : « Des alliances symboliques ont été forgées avec le mouvement gay et lesbien, ainsi qu'avec des organisations traditionnelles telles que l'Organisation mondiale de la santé, l'American Civil Liberties Union et le Comité des droits de l'homme des Nations Unies » (Jeness, 1993, p103).

Un meilleur financement et une meilleure reconnaissance ont conduit de plus en plus de militants travailleurs du sexe à changer le discours sur eux-mêmes et les pratiques de leur activisme. Le terme « travail du sexe » lui-même est devenu plus populaire à la fin des années 1980 avec le mouvement VIH, en particulier après la publication du livre de Frédérique Delacoste et Priscilla Alexander intitulé « *Travail du sexe, écrits de femmes dans l'industrie du sexe* » (Delacoste et Alexandre, 1988). Elles faisaient partie de cette nouvelle génération d'activistes liés au mouvement VIH, qui ont contribué à faire passer le cadre, de la prostitution au travail du sexe.

Sheila Jeffreys a décrit cette nouvelle tendance :

Cette politique s'est développée à travers le travail sur le VIH/sida. Cela a conduit à la reconnaissance des prostituées en tant que minorité sexuelle. Les groupes de 'travailleuses du sexe' pouvaient désormais chercher des alliés parmi d'autres groupes de personnes stigmatisées en raison de leur sexualité et de leur expression sexuelle. Ils en sont venus à être considérés comme faisant partie d'un vaste mouvement 'pro-sexe', qui comprend la promotion des minorités sexuelles et la lutte contre la censure. (Jeffreys, 1997, p. 76)

Ce nouveau concept du travail du sexe en tant qu'identité politique parmi d'autres groupes de minorités sexuelles a donné plus de place aux hommes travailleurs

du sexe qui ont été influencés et qui ont souvent fait partie du mouvement queer qui luttait également contre le VIH/sida. Andrew Hunter, un travailleur du sexe australien, a également expliqué comment une nouvelle génération d'activistes travailleurs du sexe voulait passer d'une position de pure nécessité économique à une approche plus « sex-positive » :

Rétrospectivement, cela peut être considéré comme le type de position de justification que de nombreux groupes opprimés ont prise lors de leur première diffusion publique de leur cause. Le mouvement gay a commencé avant Stonewall de la même manière, en disant que ce n'était pas leur faute, qu'ils étaient différents et qu'ils voulaient juste être acceptés. Le passage de cette position dans la communauté gay à travers le mouvement des droits des homosexuels du début des années 1970 aux connotations assimilationnistes des années 1980 a des parallèles dans le mouvement des droits des travailleurs du sexe. De même, des parallèles avec les derniers développements de l'action politique et de la théorie gay tels que ceux adoptés par des groupes tels que Queer Nation et OutRage peuvent également être vus en théorie autour du travail du sexe. (Hunter, 1992, p. 110)

La différence dans l'analyse était importante et a probablement contribué à ce que différents groupes de travailleurs du sexe ne travaillent pas toujours ensemble. La question du coming out par rapport à la protection de l'identité qui a provoqué un conflit pendant le Congrès mondial entre les organisatrices et l'ECP était un exemple des divisions au sein du mouvement. Cependant, les divisions et les nuances théoriques qui ont émergé au sein du mouvement n'étaient plus nécessairement présentes au sein des nouveaux groupes spécifiquement axés sur la santé.

Pour résumer, dans une publication axée sur le VIH, Morgan Thomas et d'autres militants européens des droits des travailleurs du sexe ont retracé l'histoire des premiers projets de santé :

La réponse initiale s'est concentrée sur la détermination de la prévalence du VIH chez les travailleuses du sexe et leur éducation sur les rapports sexuels sans risque et d'autres stratégies de prévention. Dans de nombreux pays d'Europe, des services de promotion de la santé ciblant les travailleurs du sexe ont été mis en place. À partir de la fin des années 1980, les travailleuses du sexe elles-mêmes ont commencé à s'organiser autour de la prévention du VIH. Un certain nombre de groupes d'entraide ont été créés dans toute l'Europe, comme le Scottish Prostitutes Education Project à Édimbourg, qui a été créé par des travailleuses du sexe pour les travailleuses du sexe en 1989. Ces groupes qui opéraient dans les cadres des droits humains et du développement communautaire sont devenus des modèles de bonnes pratiques pour des interventions efficaces au sein de l'industrie du sexe et ont donné aux travailleuses du sexe une voix dans les forums politiques sur le VIH. (Thomas, Brussa, Munk et Jirešová, 2006, p. 204)

Néanmoins, bon nombre des nouveaux projets de santé qui ont été fondés au Royaume-Uni après Scot-Pep n'ont pas inclus les travailleuses du sexe en tant que paires comme cela fut le cas en France. La stigmatisation entourant les travailleuses du sexe et les points de vue traditionnels dans le domaine du travail social ont exclu les travailleuses du sexe d'être des fournisseurs de services à moins qu'elles n'aient officiellement cessé de travailler dans l'industrie du sexe. Bien que ces organisations aient contribué à soutenir les droits des travailleurs du sexe, contrairement à Scot-Pep, elles n'ont jamais été dirigées par des travailleuses du sexe.

Mme Morgan Thomas a vu le changement de perception autour du travail du sexe et du VIH : « Nous avons commencé à fonctionner du point de vue des droits humains et non du point de vue du 'nous sommes un danger pour votre santé' qui était là où nous avons commencé il y a 25 ans » (R. Morgan Thomas, interview, mai 2010). À partir des années 1990, les conférences sur le sida ont en effet commencé à accepter la participation de plus en plus de militants travailleurs du sexe comme faisant partie de la solution contre le sida et ne faisant plus partie du problème. La participation des travailleuses du sexe à la lutte contre le VIH a contribué à une meilleure compréhension de la dynamique de l'épidémie. Les progrès ont été décrits comme tels :

Au cours des 25 dernières années, notre compréhension de la complexité et de la nature évolutive de l'industrie du sexe et de la situation des travailleuses du sexe a progressé – en particulier grâce à la participation active des travailleuses du sexe et des militants des droits des travailleurs du sexe à la planification, à la mise en œuvre, et à l'évaluation, de la recherche, des politiques, et de la prestation de services. Il y a maintenant une prise de conscience des diverses vulnérabilités que les travailleuses du sexe peuvent éprouver dans leur travail et dans leur vie quotidienne, et une reconnaissance que plus la situation des travailleuses est vulnérable, plus les inégalités en matière de santé qu'ils éprouvent sont grandes. L'épidémie de VIH parmi les travailleuses du sexe qui n'injectent pas de drogues ne s'est jamais produite [en Europe], malgré beaucoup d'inquiétude et seulement une action limitée. Néanmoins, et malgré une prise de conscience accrue, les travailleuses du sexe restent aujourd'hui stigmatisées et marginalisées. (Morgan Thomas, Brussa, Munk, Jirešová, 2006, p. 204)

L'implication des travailleurs du sexe dans le mouvement contre le VIH a contribué à faire passer le discours de la « réinsertion sociale » à celui sur la réduction des risques dans lequel les voix des travailleuses du sexe pouvaient être entendues et reconnues en tant qu'experts. Cependant, dans les pays occidentaux, après l'accès à de nouveaux médicaments antirétroviraux à la fin des années 1990 qui ont stoppé la progression du VIH, cette question était de moins en moins une priorité pour le gouvernement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adams, N. et Lopez-Jones, N. (28 novembre 1991). Letter to Home Secretary: End the use of possession of condoms as evidence. *The English Collective of Prostitutes (ECP)*. <https://prostitutescollective.net/end-the-use-of-possession-of-condoms-as-evidence-to-arrest-and-convict-prostitute-women/>
- Altman, L. K. (3 juillet 1981). Rare cancer seen in 41 homosexuals. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html>
- Black, D. (1986). *The plague years: A Chronicle of AIDS the Epidemic of Our Times*. Simon & Schuster.
- Bus des femmes (10 décembre 1990). *Bilan d'activité*. <http://busdesfemmes.org/wp-content/uploads/2018/04/rapport-dactivit%C3%A9s-1991.pdf>
- Coppel, A. (26 janvier 2009). écrire pour exister, 1990 : lettres au ministère. *Vacarme*, 46. <https://vacarme.org/article1709.html>
- Delacoste, F., et Alexandre, P. (1988). *Sex work, Writtings by women in the sex industry*. Cleiss press.
- Department of Health and Social Security (DHSS). (1986). AIDS: Don't Die of Ignorance' [Dépliant, distribué à tous les ménages du Royaume-Uni dans le cadre de la campagne d'information du gouvernement sur le sida, publiée par le DHSS]. <https://iif.wellcomecollection.org/pdf/b15681348>
- Ducé, K. (24 novembre 1990). Quand les prostituées enquêtent pour le ministère. *La Nouvelle république*.
- Fiona. (Juillet 1987). Interview. *SHE*.
- Hunter, A. (1992). *The développement of Theoretical Approaches to Sex Work*. Gerrull and Halstead. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.560.6679&rep=rep1&type=pdf>
- Jeffreys S. (1997). *The idea of prostitution*. Spinifex press.
- Jeness, V. (1993). *Making it Work: The Prostitutes' Rights Movement in Perspective*. Aldine Transaction.
- Knewstubb, N. (7 July 1990), Home News: Livingstone's roadblock wrecks private members' bills', *The Guardian*.
- Lopez-Jones, N. (Juillet 1987). Interview. *SHE*.
- Lopez-Jones, N. (11 mai 1990). Guilty until proven innocent. *New Journal Law*.
- Lopez-Jones, N. et English Collective of Prostitutes (ECP). (Éd.). (1992). *Prostitute Women & Aids: Resisting the Virus of Repression*. Crossroads Books.
- Masur, H., Michelis, M. A., Greene, J. B., Onorato, I., Stouwe, R. A., Holzman, R. S., Wormser, G., Brettman, L., Lange, M., Murray, H. W., & Cunningham-Rundles, S. (1981). An outbreak of community-acquired Pneumocystis carinii pneumonia: initial manifestation of cellular immune dysfunction. *The New England journal of medicine*, 305(24), 1431–1438. <https://doi.org/10.1056/NEJM198112103052402>
- Morbidity and Mortality Weekly Report (MMWR Weekly) (7 janvier 1983). *Epidemiologic Notes and Reports Immunodeficiency among Female Sexual Partners of Males with Acquired Immune Deficiency Syndrome (AIDS) — New York*. <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001221.htm>

- Mouvement du Nid. (Janvier 1991). *Analyse du rapport final de la « Recherche-action » – « Prostitution et santé publique » publié fin novembre 1990*. Clichy.
- Parry, A., & Seymour, H. (1987). Aids and female prostitution: Developing prevention strategies. *Health Education Journal*, 46(2), 71–73. <https://doi.org/10.1177/001789698704600212>
- Pebody, R. (28 juin 2010). *HIV transmission risk during anal sex 18 times higher than during vaginal sex*. NAM. <http://aidsmap.com/HIV-transmission-risk-during-anal-sex-18-times-higher-than-during-vaginal-sex/page/1446187>
- Pheterson G. & St James, M. (2005). Sex workers make history: 1985 & 1986 – The world whores congress. In *International Committee for the Rights of Sex Workers in Europe. Sex Workers' Rights. Report of the European Conference on Sex Work, Human Rights, Labour and Migration, Brussels (2005)*. <https://www.walnet.org/csis/groups/icrse/brussels-2005/SWRights-History.pdf>
- Pheterson, G. (1989). *A vindication of the rights of whores*. Seal Press.
- Thomas, R. M., Brussa, L., Veronica Munk, V. et Jirešová, K. (2006). Female migrant sex workers: At risk in Europe. In Srdan Matic, Jeffrey V. Lazarus & Martin C. Donoghoe (Éd.), *HIV/AIDS In Europe: Moving from death sentence to chronic disease management* (pp. 204–216). https://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0010/78562/E87777.pdf
- Véran, S. (28 juin–4 juillet 1990). Rouvrir les maisons ? Une absurdité. *Nouvel Obs*. http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1338_19900628/OBS1338_19900628_011.pdf
- Walkovitz, J. R. (1980). *Prostitution and Victorian Society: Women, Class and the State*. Cambridge University Press.

Thierry Schaffauser. Travailleur du sex syndiqué au STRASS (Syndicat du TRAvail Sexuel), France.

Créer pour mieux voir : Image(s) du sida et enjeux de la représentation dans *120 battements par minute*

ROMAIN CHAREYRON

University of Saskatchewan / Canada

✉ roc104@usask.ca

RÉSUMÉ. À travers l'analyse du film de Robin Campillo *120 battements par minute* (2017), cet article se propose d'interroger le rôle des images dans notre conceptualisation de l'épidémie de sida. En choisissant de porter à l'écran un pan de l'histoire française récente dont la fiction s'est peu emparée – les luttes menées par Act Up-Paris durant les années 1990 – le film s'attache à effectuer un réexamen du passé du point de vue de celles et ceux qui ont combattu pour une plus grande justice sociale mais qui ont longtemps été relégués aux marges. Comme le montrera cet article, en prenant pour sujet une association dont le message politique reposait en grande partie sur l'image qu'elle véhiculait et qui se voulait un contre-poids aux discours politique et médical de l'époque, le film participe d'une mise en abyme des enjeux de la représentation et du regard qu'elle induit. Cela nous amènera à réfléchir sur la force du visuel à incarner un message, ainsi que sa capacité à nous amener à penser le monde social. Nous nous intéresserons plus

MOTS-CLÉS :

Campillo ;
sida ;
Act Up-Paris ;
représentation ;
image

Pour citer cet article

Chareyron, R. (2021). Créer pour mieux voir : Image(s) du sida et enjeux de la représentation dans *120 battements par minute*. *Hybrida*, (3), 35–60. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21528>

particulièrement à la relation entre image, mémoire et connaissance à travers une analyse sémiotique de l'image filmique qui nous permettra de mettre en avant le phénomène de réflexivité à l'œuvre au sein du film. Dans cette optique, nous observerons la manière dont Campillo crée des images qui ont une fonction double: mettre à jour la convergence de l'intime et du collectif qui irriguait les actions d'Act Up-Paris et donnait au visuel sa force contestataire, tout en inscrivant sa propre représentation dans une démarche mémorielle dont le but est d'enrichir nos connaissances vis-à-vis du sida et des luttes menées par des individus trop longtemps «invisibilisés».

RESUMEN. *El poder revelador de la creación: imágenes del SIDA y los significados multifacéticos de «representación» en el BPM de Robin Campillo.* A través del análisis de la película BPM (2017) de Robin Campillo, este artículo busca analizar el papel de las imágenes en nuestra conceptualización de la pandemia del SIDA. Al optar por documentar un momento de la historia reciente de Francia desatendido por el cine (específicamente, el activismo de Act Up-Paris durante los años 90 y su lucha por la justicia social), la película se esfuerza por recordar el pasado a través de los ojos de aquellos individuos cuyas acciones fueron fundamentales para crear conciencia sobre la negligencia del estado en el manejo de la pandemia. Se argumenta que al decidir presentar a una organización cuya imagen pública fue fundamental en su lucha contra el status quo que rodea al sida, el régimen visual de la película se basa en una *mise-en-abyme* del concepto de «representación» que permite al espectador reflexionar en la forma en que las imágenes pueden moldear nuestra comprensión de los fenómenos sociales. Nos centraremos más particularmente en la relación entre imágenes, memoria y conocimiento a través de un análisis semiótico de la imagen fílmica que nos permitirá resaltar el diálogo constante que la película establece entre el medio en sí (es decir, la imagen fílmica y los diversos elementos que participan en su creación) y su temática. Desde esta perspectiva, observaremos como Campillo crea imágenes que tienen una doble función: actualizar la convergencia de lo íntimo y lo colectivo que irrigó las acciones de Act Up-Paris y dio a lo visual su fuerza de protesta, todo inscribiendo su propia representación en un proyecto conmemorativo cuyo objetivo es enriquecer nuestro conocimiento sobre el sida y las luchas lideradas por individuos que, durante mucho tiempo, han permanecido invisibles.

SUMMARY. *The Eye-Opening Power of Creation: Images of AIDS and the Multifaceted Meanings of "Representation" in Robin Campillo's BPM.* Through the analysis of Robin Campillo's film *BPM* (2017), this article seeks to analyze the role of images in our conceptualisation of the AIDS pandemic. By choosing to

PALABRAS CLAVE :

Campillo ;
sida ;
Act Up-Paris ;
representación ;
imagen

KEY-WORDS :
Campillo;
AIDS;
Act Up-Paris;
representation;
image

document a moment in France's recent history that has been given little attention by cinema – namely Act Up-Paris' activism during the 90s and its fight for social justice – the film endeavours to revisit the past through the lens of those individuals whose actions were instrumental in raising awareness of the state's negligence in its handling of the pandemic. It is argued that by deciding to portray an organization whose public image was instrumental in its fight against the status quo surrounding AIDS, the film's visual regimen rests on a *mise-en-abyme* of the concept of "representation" that allows the viewer to reflect on the way images can shape our understanding of social phenomena. We will more particularly focus on the relationship between images, memory, and knowledge. A semiotic analysis of the film image will enable us to highlight the constant dialogue the film establishes between the medium itself (i.e. the film image and the various elements that participate in its creation) and its subject matter. We will observe how Campillo creates images whose meaning is twofold: they shed light on the convergence of individual and community concerns that sustained the various public actions undertaken by Act Up-Paris, and how the latter perceived images as a disruptive force designed to unsettle the status quo surrounding the AIDS epidemic. By choosing to represent individuals whose involvement was instrumental in transforming people's perception of AIDS but who have long remained invisible, the director also intends to create images that will enrich and deepen our knowledge of a recent yet little-known period of modern history.

1. Introduction

« L'art est un mensonge qui dit la vérité »
Jean Cocteau

Dès sa présentation au Festival de Cannes, où il obtint le Grand Prix du Jury, le film de Robin Campillo *120 battements par minute* (2017) a suscité l'engouement de la critique ainsi que du public. Engouement qui s'est par la suite confirmé lors de son exploitation en salles, avec plus de 855 000 spectateurs en France métropolitaine, auxquels s'ajoutent plus de 260 000 spectateurs à l'international.¹ Ce succès populaire se doublera d'une reconnaissance de la profession lors de la cérémonie des César durant laquelle le film recevra 6 récompenses, dont celle du meilleur film. L'action du film, situé au début des années 1990, débute avec l'arrivée de Nathan (Arnaud Valois) au sein d'Act Up-Paris et sa rencontre avec Sean (Nahuel Perez Biscayart), un mili-

¹ Source: jpbox-office.com

tant de la première heure aux méthodes radicales qui se sait condamné par la maladie. À travers leur histoire d’amour et leur engagement sans faille dans les combats menés par l’association, le film offre une radiographie de la société française de l’époque ainsi que de l’organisation interne d’Act Up-Paris, l’implication de ses membres mais aussi les dissensions qui pouvaient naître face aux méthodes employées pour alerter la population. Parmi les éloges adressés au film, reviennent régulièrement la faculté du réalisateur à faire pénétrer le spectateur au cœur du militantisme des années 1990 en France, ainsi que sa capacité à ne pas faire de son film une œuvre mortifère, mais à se situer au contraire du côté de la vie et de l’énergie combative qui irriguait les actions menées par Act Up-Paris. Pour Fabien Reyre « *120 battements par minute* vibre à chaque plan, exulte d’un désir de vivre et de se battre, de donner à voir et à entendre, de rendre visible » (Reyre, 2017, para. 3) C’est précisément sur cette volonté de « donner à voir » un moment de l’histoire récente ainsi qu’une communauté d’individus jusque-là peu représentés au cinéma que nous souhaitons nous pencher dans cet article. En effet, s’il n’est pas le premier film français à aborder la question du sida,² il est en revanche le seul à ce jour à avoir mis en scène avec une telle attention les luttes qui ont mené à une plus grande reconnaissance ainsi qu’à une meilleure prise en charge des personnes atteintes du VIH.³ Avant lui, dans le domaine de la fiction, seul *Les Témoins* d’André Téchiné, sorti en 2007, avait abordé l’épidémie du sida sous un angle historique mais, à l’inverse du film de Campillo qui s’appuie avant tout sur le collectif et la force de l’engagement militant, celui de Téchiné était fondé sur l’intime en ce qu’il s’intéressait principalement aux répercussions de la maladie sur un petit groupe d’individus. De plus, en plaçant son récit durant les années qui ont vu l’apparition du sida en France, Téchiné s’attache à montrer la sidération qui a frappé les individus confrontés pour la première fois à ce virus. Le film de Campillo se situe quant à lui dans la période la plus sombre de l’histoire du sida, à un moment où le virus est connu et où les morts se comptent par centaines de milliers, tandis que les pouvoirs publics et la population restent aveugles au sort de celles et ceux qui meurent dans l’ombre et dans l’oubli.

² Notons, parmi les plus connus : *Encore* (Paul Vecchiali, 1988) ; *Les Nuits fauves* (Cyril Collard, 1992); *N’oublie pas que tu vas mourir* (Xavier Beauvois, 1995); *Jeanne et le garçon formidable* (Ducastel et Martineau, 1997); *Drôle de Félix* (Ducastel et Martineau, 2000); *Les Témoins* (André Téchiné, 2007); *Théo et Hugo dans le même bateau* (Ducastel et Martineau, 2016); *Plaire, aimer et courir vite* (Christophe Honoré, 2017).

³ Nous souhaitons préciser ici qu’en 1995 est sorti un documentaire de 40 minutes réalisé par Brigitte Tijou et intitulé *Portrait d’une présidente*. Ce documentaire dressait le portrait de Cleews Vellay, qui fut président d’Act Up-Paris de 1992 à 1994.

Une fois posée la signification particulière que revêt le film de Campillo en tant qu'œuvre permettant la (re)découverte d'un moment clé dans l'histoire des luttes contre le sida en France,⁴ il convient de s'intéresser à la manière dont le désir de montrer et de rendre visible trouvent à s'exprimer au sein du film. Car si ce dernier a valeur de témoignage, son intérêt ainsi que sa qualité résident tout autant dans sa thématique que dans le traitement qui va en être fait par le réalisateur. Campillo cherche, à travers sa mise en scène, à trouver un langage visuel qui se fasse l'écho des valeurs portées par Act Up-Paris, à savoir « un refus absolu de la résignation, une indignation jamais lassée contre la fatalité de la mort, une colère transmutée en énergie combative envers tous ceux qui ont failli » (Roth-Bettoni, 2017, p. 82). Le film de Campillo s'inscrit alors dans cette veine du cinéma engagé face à la question du sida tel que le définit Didier Roth-Bettoni pour qui un tel cinéma ne se contente pas :

[...] d'enregistrer les conséquences de la maladie [...] ou de panser les plaies, mais bien construire un discours cinématographique rageur qui soit un prolongement (voire un dépassement) des luttes politiques et sociales portées par les associations les plus en pointe dans ce corps-à-corps avec le virus. (Roth-Bettoni, 2017, p. 79)

Pour reprendre les termes de l'auteur, c'est sur le « discours cinématographique » proposé par Campillo que nous souhaitons nous pencher, afin d'observer comment il fait de l'image de fiction le lieu d'un réexamen de l'histoire par le prisme des individus qui en ont été écartés. Cette réflexion sur la force « rédemptrice » du visuel est d'autant plus importante que le sujet du film – les actions menées par Act Up-Paris ainsi que son organisation interne – est lui-même porteur d'un questionnement sur le pouvoir

⁴ Nous souhaitons d'emblée préciser que les luttes d'Act Up-Paris pour une meilleure reconnaissance ainsi qu'une meilleure prise en charge des personnes atteintes du sida sont indissociables de leur engagement vis-à-vis des homosexuel.le.s. Comme le souligne Didier Lestrade : « Il existe donc, à Act Up, un devoir d'allégeance envers les séropositifs. Les séronégatifs savent intuitivement qu'ils leur doivent le respect [...] pour pousser le raisonnement plus loin et d'une manière crue : Act Up est un groupe où tous les hétérosexuels sont dans une situation subordonnée par rapport aux homosexuels. Ce sont les homosexuels qui ont le dernier mot » (Lestrade, 2000, p. 72). Si nous ferons, durant notre analyse, des liens entre la politisation de l'identité homosexuelle et de la lutte contre le sida menée par l'association nous tenons également à préciser que cela ne constituera notre unique angle d'étude. Pour les besoins de notre analyse, nous nous intéresserons de manière plus globale aux stratégies mises en place par Act Up-Paris afin d'éveiller l'attention des politiques ainsi que du grand public aux ravages du sida ainsi que des populations les plus touchées par l'épidémie, et dont les homosexuel.le.s constituaient un groupe majoritaire. En opérant de la sorte, nous faisons écho à la mission d'Act Up-Paris qui se présentait comme « une association issue de la communauté homosexuelle et *veillant à défendre équitablement toutes les populations touchées par le sida* » (Broqua, 2009, p. 109 – nous soulignons). Christophe Broqua souligne d'ailleurs qu'« Act Up va progressivement devenir un acteur central *tant du mouvement associatif de lutte contre le sida que du mouvement homosexuel* » (Broqua, 2005, p. 21 – nous soulignons).

de l'image dans sa capacité à venir éveiller les consciences et à porter un message au plus grand nombre. La fabrique des images constitue ainsi l'une des préoccupations esthétiques majeures du film, tant sur le plan diégétique qu'extra-diégétique, et la mise en scène de Campillo participe d'une mise en abyme du concept de « représentation » dont le but est d'interroger le statut des images. Comment « bien montrer » ou « montrer juste » afin d'amener à une meilleure connaissance d'individus longtemps stigmatisés et *invisibilisés* ? Que peuvent les images dans notre compréhension du monde social ? Comment, à travers l'artifice, accéder à une forme de vérité ? Voici certaines des questions qui porteront nos réflexions sur le film de Campillo.

Notre démarche, dans cet article, consistera à analyser le rôle central des images dans nos processus cognitifs. Dans un premier temps, nous nous intéresserons au statut que revêt l'image dans le film de Campillo. Nous observerons plus précisément la manière dont ce dernier ne cherche pas à faire de l'image le lieu de *la* vérité mais, à l'instar du souvenir, un agglomérat de subjectivités d'où émerge *une* vérité. Par le biais d'une analyse sémiotique de l'image filmique, nous nous pencherons ensuite sur le phénomène de mise en abyme qui parcourt le film, en nous intéressant à certains éléments de mise en scène – tels que le cadrage ou l'éclairage – auxquels Campillo a recours afin de mettre en évidence la force contestataire que représentait Act Up-Paris dans la société française des années 1990. À travers la représentation d'un groupe dont les actions reposaient elles-mêmes sur l'impact du visuel, le film redouble la croyance d'Act Up-Paris dans le pouvoir de l'image à éveiller les consciences, tout en révélant au spectateur « le dos des images », c'est-à-dire le substrat intime qui nourrissait les actions des militants. Nous terminerons en offrant une réflexion sur la manière dont Campillo, à travers le geste artistique, renforce les liens observés entre image, mémoire et connaissance, son œuvre venant à son tour enrichir nos savoirs quant au sida et aux actions menées par Act Up-Paris.

2. La vérité d'une image

L'ouvrage de Daniel Vander Gucht, *Ce que regarder veut dire*, nous offre des clés de lecture intéressantes pour débiter notre analyse. Si l'auteur y aborde l'usage de l'image – qu'elle soit photographique ou filmique – dans le domaine de la sociologie, les conclusions qu'il en tire nous semblent parfaitement trouver leur place au sein de la problématique qui est la nôtre tant le film de Campillo est travaillé par cette nécessité de rendre compte d'une réalité relativement méconnue. Comme le suggère le titre, regarder n'est jamais chose neutre, et il convient d'observer les mécanismes d'une

action qui, pour toute naturelle qu'elle nous paraisse, n'en demeure pas moins régit par un processus de sélection et d'organisation. Vander Gucht précise d'ailleurs que « regarder est une opération complexe qui suppose d'observer pour décrire, témoigner et (dé)montrer [...] » (Vander Gucht, 2017, p. 11). Ramené au domaine cinématographique, un tel constat impose que l'on s'intéresse au monde qui se déploie à l'écran et, plus précisément, à la manière dont ce dernier s'offre au regard du spectateur. Pour ce faire, il nous faut nous pencher sur les choix opérés par le réalisateur lors de la mise en images de son récit, à savoir la représentation. Stuart Hall en offre une définition qui souligne avec justesse la nature construite qui préside à tout acte de monstration : « representation [...] implies the active work of selecting and presenting, of structuring and shaping : not merely the transmitting of already-existing meaning, but the more active labor of *making things mean* » (Hall, 1982, p. 64 – nous soulignons). Nous allons revenir sur cette définition sous peu, mais ce que cette dernière fait tout d'abord ressortir est l'idée que le sens qui naît des images prend ses racines dans la vision du monde que le réalisateur cherche à communiquer. Martine Joly précise d'ailleurs qu'un écueil courant consiste à s'arrêter au caractère immédiatement identifiable d'une image, là où cette dernière se doit au contraire d'être contextualisée :

[...] reconnaître tel ou tel motif ne signifie pas pour autant que l'on comprenne le message de l'image au sein de laquelle le motif peut avoir une signification bien particulière, liée à son contexte interne comme à celui de son apparition, aux attentes et aux connaissances du récepteur. (Joly, 2004, p. 34)

Une image ne doit pas uniquement se voir, mais aussi s'interpréter. Il y a donc une puissance de l'image et de la représentation à structurer nos modes de pensée et notre perception du monde, qui fait dire à Vander Gucht que « [les] représentations du monde [...] sont notre moyen privilégié de nous le 'figurer', c'est-à-dire de le comprendre » (Vander Gucht, 2017, p. 21).

Ce préambule nous semble nécessaire afin de bien comprendre la position de Robin Campillo face à son sujet, ainsi que les choix de mise en scène qui en découlent. Pour cela, il nous faut tout d'abord nous arrêter sur le statut particulier des images dans le film, en ce que le réalisateur a choisi de s'intéresser à un pan de l'histoire récente peu ou mal connu du grand public. En effet, si l'image d'Act Up-Paris est généralement associée à des interventions publiques marquantes, telles que celle du 1^{er} décembre 1993 où l'association a recouvert l'obélisque de la place de la Concorde d'un préservatif géant, son organisation interne ainsi que l'engagement de ses militants au quotidien demeurent quant à eux largement méconnus. De plus, comme le rappelle Didier Lestrade, co-fondateur et premier président d'Act Up-Paris, dès sa création,

l'association s'est heurtée au mépris et à l'opprobre, l'amenant à dire « nous avons créé ce mouvement au milieu des insultes » (Péron, 2017, para. 1). À cela s'ajoute la méconnaissance des nouvelles générations, pour qui les engagements de l'association (voire même l'existence de cette dernière !) restent flous. Campillo lui-même constate cela lorsqu'il fait mention des réactions de certains spectateurs face au sujet du film : « Je me suis aperçu que les moins de 30 ans ne savaient même pas qu'Act Up avait existé. L'épidémie est devenue, depuis les trithérapies, un peu une banalité » (de Montigny et Wallon, 2017, para. 13). Incompris ou vilipendé lors de sa création, méconnu ou oublié par les plus jeunes aujourd'hui, le travail de prévention et de sensibilisation mené par Act Up-Paris semble se situer aujourd'hui encore dans un entre-deux : si l'association a marqué les esprits à travers certaines de ses interventions publiques, et que son mode d'action influencera grandement le monde associatif et militant en France,⁵ le travail de fond effectué par les militants demeure quant à lui largement ignoré.⁶

Comment, alors, donner à voir sous un jour nouveau une époque, un engagement et des individus avec lesquels on entretient des liens personnels mais dont le public n'a qu'une connaissance partielle, voir partielle ? Car il est important de préciser ici que le récit de *120 battements...* a de fortes résonances autobiographiques pour Robin Campillo : entré à Act Up-Paris en 1992, il en sera un des membres actifs durant plusieurs années.⁷ La dimension intime du récit pour le réalisateur ainsi que le substrat historique qui nourrit sa mise en scène ne doivent cependant pas nous faire oublier que nous nous trouvons devant une œuvre de fiction, revendiquée comme telle par le réalisateur : « j'ai [...] revu beaucoup de documents d'époque pour recadrer le champ de la réalité. Mais cela ne m'a pas empêché de manipuler un peu les faits au bénéfice de ce que je voulais raconter » (Alion, 2017, para. 6). Quelle position

⁵ Comme le notent Angélique Simmonet, Inès Schmitt, Maurane Sioul et Nancy Strazel : « [...] le cadre d'injustice et le répertoire d'action militant de l'association inspirent beaucoup d'autres initiatives qui la citent comme référence, comme Droit au logement et le mouvement des intermittents du spectacle » <https://salle421.eu/2018/01/04/act-up-paris-la-reconstruction-dun-symbole-de-la-lutte-contre-le-sida/> (consulté le 26 octobre 2021).

⁶ Comme le rappelle à juste titre Didier Lestrade dans l'ouvrage qu'il consacre à l'histoire d'Act Up-Paris, l'association a joué un rôle déterminant dans les avancées médicales ainsi que dans l'accès aux soins du plus grand nombre : « Un an après la naissance d'Act Up-Paris, la commission médicale fut créée. Depuis neuf ans, c'est la plus importante commission de l'association, ce qui signifie que le domaine médical est celui sur lequel Act Up a eu le plus d'influence [...] Il est en effet impossible de faire un historique des actions sans montrer à quel point certaines d'entre elles ont influé sur la société » (Lestrade, 2000, p. 117).

⁷ Lorsqu'il a rejoint Act Up-Paris en 1992, Robin Campillo était déjà familier avec l'association du fait du travail de montage qu'il effectuait alors pour les journaux télévisés de la chaîne de télévision France 3.

adopter alors face aux images qu'il nous présente ? C'est là que la définition de la représentation donnée précédemment prend tout son sens : comme le précisait Hall, « représenter » ne correspond pas à la simple translation d'événements du monde réel à l'écran, mais implique un processus artistique et décisionnel visant à créer une « pensée graphique » (Vander Gucht, 2017, p. 24) dont le but est de faire émerger un sens, et non pas uniquement véhiculer un sens préexistant. Cette démarche qui vise à faire signifier les choses à travers l'acte créatif ne nous apparaît cependant pas antithétique avec la volonté de réexaminer le passé qui anime le film. S'approprier ne signifie pas nécessairement falsifier, mais plutôt offrir un éclairage nouveau sur des faits, filtré par la subjectivité d'un individu. En outre, comme le note Hélène Fleckinger, donner à voir l'oppression dont a été victime un groupe minoritaire nécessite le recul que permet le processus de création : « la 'vérité' de l'oppression subie [...] ne saurait être immédiatement 'capturée' : elle doit nécessairement être construite, analysée, mise en forme » (Fleckinger, 2007, p. 147). Appréhendé sous cet angle, le travail de représentation n'est donc pas l'ennemi de la vérité, mais bien une étape nécessaire pour pouvoir aboutir à une réflexion, un point de vue. Une telle compréhension de l'image rejoint alors les propos de Vander Gucht, qui n'évalue pas cette dernière à l'aune de sa congruence avec la réalité extra-diégétique qu'elle choisit de représenter, mais qu'il perçoit davantage comme la concrétisation d'une pensée :

On admet assez facilement que le processus cognitif de compréhension de situations concrètes [...] passe par la représentation visuelle de nos connaissances comme de nos modes de pensée qui permet ainsi de pouvoir 'se représenter' le monde en même temps que de le penser [...] La raison graphique est donc une pensée visuelle qui permet dans un même élan l'élaboration des connaissances et leur communication sous forme d'une représentation. (Vander Gucht, 2017, p. 25)

Comprise ainsi, l'image a toujours quelque chose à nous apprendre, qu'elle puise dans la réalité brute des faits ou dans l'intimité de l'individu. Il s'agit davantage de trouver, par le biais de l'image, des moyens de « faire parler » le monde (Vander Gucht, 2017, p. 20) plutôt que de se borner à une reconstitution des faits stricto sensu. Si le film de Campillo peut donc à juste titre être considéré comme une œuvre mémorielle qui a pour but « de susciter un moment de partage et de réconciliation avec l'histoire » (Péron, 2017, para. 5), c'est sur la signification de ce terme qu'il convient de porter notre attention : est « mémoriel » ce qui est de l'ordre de la mémoire, du souvenir et qui est par essence sélectif et subjectif. Campillo explique d'ailleurs que lors de la création du film, il lui a fallu accepter « [...] les failles de la mémoire, qui dit de toute manière une vérité à laquelle le document n'a pas accès » (Alion, 2017, para. 6).

Ces propos nous semblent essentiels afin de comprendre le travail auquel se livre le réalisateur. Pour lui, la vérité de ce qu'il souhaite communiquer à l'image ne s'atteint pas uniquement par le biais d'une stricte adhésion à des faits concrets et objectifs, mais passe aussi par la transmission d'un ressenti, d'une expérience vécue tant sur le plan individuel que collectif.

Ceci est tout à fait frappant lorsque l'on s'intéresse à l'une des premières séquences du film, qui met en scène une des réunions hebdomadaires de l'association. Y est discuté le « zap »⁸ mené par un groupe de militants lors d'une conférence de l'Agence française de lutte contre le sida et qui ouvre le film. Nous allons revenir en détails sur cette séquence inaugurale, mais nous souhaitons ici nous intéresser aux débats concernant la manière dont ce « zap » a été mené, car les choix de mise en scène effectués par Campillo sont révélateurs de cette volonté d'intégrer le subjectif à la matière historique de son sujet. Durant cette séquence, plusieurs flashbacks font découvrir au spectateur le déroulement du « zap ». Le point de contention entre certains des membres est lié au fait que l'un des intervenants de la conférence ait reçu une poche de faux sang au visage et que, suite à l'agitation générée par cet incident, certains militants en aient profité pour le menotter sur scène. Outre le fait que le flashback soit la technique narrative privilégiée par le cinéma pour signifier l'acte mémoriel (voir Kilbourn, 2010, p. 45), le film nous donne à voir et à entendre la manière dont trois des militants participant au « zap » ont perçu les événements qui se sont déroulés. Chacun offre sa propre version des faits, qui diffère selon les individus. Sophie (Adèle Haenel), la militante qui prend la parole une fois sur scène, communique sa désapprobation face à la violence de l'action, Marco (Théophile Ray), le jeune garçon qui a jeté la poche de faux sang, exprime la confusion et le stress qui l'habitaient, tandis que Sean et Max (Félix Maritaud), qui ont menotté le conférencier, font part de leur satisfaction face au caractère percutant de leur intervention. À chaque fois, l'image se fait le double de la parole, afin que le spectateur puisse faire l'expérience des événements du point de vue de chacun des personnages. Les plans correspondant à l'expérience de Sophie fonctionnent sur le mode classique du champ/contre-champ lorsqu'elle adresse son

⁸ Les « zap » ainsi que les « die-in » représentés dans le film constituaient deux des modes d'actions privilégiés d'Act Up-Paris. Le « zap » désignait des interventions dont le but était de marquer les esprits afin d'attirer l'attention du public sur les injustices subies par les personnes atteintes du sida. L'usage du faux sang était une pratique courante lors de ces interventions. Le « die-in » consistait quant à lui à s'allonger par terre afin de figurer les morts du sida. Pour de plus amples informations sur l'organisation des « zap » voir l'article de Victoire Patouillard « Une Colère politique. L'Usage du corps dans une situation exceptionnelle : Le zap d'Act Up-Paris. »

réquisitoire au conférencier, soulignant par là le sérieux du propos de la jeune femme et sa volonté d'être entendue. Propos qui est brutalement interrompu par le geste de Marco. Les plans montrant ce dernier sont quant à eux filmés à la caméra épaulement afin de retranscrire l'appréhension du jeune homme lorsqu'il s'apprête à jeter la poche de faux sang. Finalement, le gros plan ainsi que le ralenti sur la nuque du conférencier au moment où la poche de faux sang vient éclater sur son visage mettent en valeur l'aspect spectaculaire de l'incident qui a incité Sean et Max à menotter le conférencier afin de rendre leur « zap » plus marquant.

À travers l'entrecroisement des regards portés sur un même événement, Campillo indique que la subjectivité va jouer un rôle important dans sa manière de restituer le passé et qu'il aborde les faits historiques non pas comme un bloc de vérités immuables, mais comme un amalgame de perceptions et d'expériences. Nous constatons également que, lors de certains plans, le réalisateur adopte une mise en scène qui épouse le caractère flou du souvenir. Lorsque Sophie dit ne pas savoir exactement qui a pris l'initiative de menotter le conférencier, plusieurs gros plans nous montrent des mains en train de saisir les poignets du présentateur afin de le menotter. L'incertitude du personnage trouve ainsi une illustration visuelle dans le film. En opérant de la sorte, le film de Campillo participe effectivement d'un travail de (re)connaissance de l'importance historique d'Act Up-Paris, mais en explorant la manière dont la sphère intime et la sphère publique interagissaient en permanence au sein de l'association et constituaient le terreau de son engagement.

3. La contestation à l'image/l'image de la contestation

Nous souhaitons à présent pousser plus avant notre analyse du style visuel du film et nous intéresser plus particulièrement à la manière dont vérité historique et création s'entremêlent à l'image afin de véhiculer un point de vue car, comme le souligne Vander Gucht « il y a une pensée dans le langage visuel, comme dans le langage verbal ou le langage mathématique » (Vander Gucht, 2017, p. 50). À l'instar d'Act Up-Paris, Campillo veut faire de l'image le lieu de contestation de l'ordre établi, en plaçant au cœur du dispositif filmique des individus longtemps maintenus dans l'ombre. La séquence d'ouverture du film constitue un parfait exemple de cela. Lors de cette séquence, le spectateur est plongé *in medias res* au cœur d'une intervention menée par Act Up-Paris. Cette dernière est directement inspirée d'une intervention menée par l'association le 13 mars 1992. Ce jour-là, le docteur Bahman Habibi, alors directeur médical et scientifique du Centre national de transfusion sanguine (CNTS)

et impliqué dans l'affaire du sang contaminé,⁹ se trouvait face à 300 spécialistes scientifiques dans l'enceinte de l'hôpital de la Pitié Salpêtrière, lorsque des militants d'Act Up-Paris ont envahi la scène, le traitant d'assassin et lui jetant du faux sang au visage, avant de le menotter. Si nous retrouvons ces éléments factuels lors de la séquence d'ouverture, il nous faut nous intéresser aux partis pris de mise en scène¹⁰ qui façonnent notre perception des événements afin de comprendre les enjeux de la représentation. Il apparaît alors que Campillo cherche à véhiculer, par le biais de l'image, certains des fondements de l'association, à savoir le refus de la honte et de la stigmatisation de la maladie ainsi que de l'*invisibilisation* qui frappait les personnes atteintes du sida. Il y parvient à travers le travail sur la bande son, ainsi que sur le cadrage et l'éclairage.

Le film s'ouvre sur un écran noir¹¹ et nous entendons, de manière atténuée, une voix qui semble être celle d'un conférencier. Son discours est entrecoupé par les bruits de respiration – beaucoup plus marqués – d'un groupe d'individus. La bande son est ainsi le premier élément de l'univers profilmique qui nous permette une amorce de spatialisation de l'action, puisque nous en déduisons que la personne qui parle se trouve au second plan, tandis que les individus dont nous entendons les respirations lourdes et saccadées se trouvent au premier plan. Cette difficulté à attribuer un sens précis à la représentation ne se dissipe que progressivement lorsque nous discernons la tête d'un homme, filmé de dos, et situé au second plan. Nous comprenons alors qu'il s'agit du conférencier dont nous entendions précédemment la voix. Ce dernier est représenté sur une scène, et les lumières vives qui l'éclairent créent un contraste visuel fort avec l'obscurité qui domine au premier plan. Alors que notre regard parvient à mieux distinguer la scène se déroulant au premier plan, nous comprenons que le réalisateur a choisi de nous placer aux côtés d'un groupe de militants d'Act Up-Paris alors qu'ils s'apprêtent à envahir la scène pour l'un de leurs « zap ».

La symbolique de la lumière ainsi que de l'espace dans ces plans inauguraux participent du langage cinématographique mis en place par Campillo puisque, pour reprendre les mots de Daniel Friedmann, la représentation a ici pour but de nous aider à « saisir et comprendre [...] les relations entre groupes et personnes, les relations de domination [...] » (Friedmann, 2013 p. 91). Nous constatons en effet que les militants

⁹ Le 25 avril 1991, une enquête révèle qu'entre 1984 et 1985, le Centre national de transfusion sanguine a sciemment distribué certains produits sanguins contaminés par le virus du sida à des hémophiles. On estime que plusieurs milliers de personnes auraient ainsi été contaminées.

¹⁰ Pour une définition des principaux termes d'analyse filmique utilisés dans cet article, se référer au glossaire situé en fin de texte.

¹¹ Nous pouvons voir ici un rappel du style visuel initié par ACT UP New York et ensuite repris par Act Up-Paris, où la phrase « SILENCE=MORT » en lettres blanches s'inscrivait sur fond noir.

d'Act Up-Paris, bien que situés au premier plan, demeurent dans l'ombre tandis que le conférencier au second plan constitue le point de focalisation principal du fait de l'éclairage. La mise en scène reflète ici le déséquilibre qui structurait alors la société, où les personnes atteintes du sida étaient ostracisées et stigmatisées, tandis que le discours médical construisait une typologie de la maladie le plus souvent biaisée et éloignée de la réalité.¹² C'est précisément contre un tel statu quo que s'élevait Act Up-Paris, et c'est la force disruptive de l'association qui est mise en scène dans la suite de la séquence lorsque les militants quittent les coulisses pour venir littéralement occuper le devant de la scène. Ce passage de l'ombre à la lumière cristallise l'engagement social et politique d'Act Up-Paris qui consistait à donner une voix et une visibilité à ceux qui en étaient privés et faire de la lutte contre le sida un enjeu politique et social majeur.¹³

Une fois sur scène, une militante prend d'ailleurs la parole afin de dénoncer l'incurie de l'Agence française de lutte contre le sida quant à son incapacité à mettre en place une campagne de prévention et de sensibilisation d'ampleur nationale, ainsi que dans sa prise en charge des populations les plus fragilisées par l'épidémie, telles que les femmes, les homosexuel.le.s, les consommateurs de drogues et les étrangers. Ainsi, dès les premières minutes du film, il apparaît que Campillo ne se livre pas à un simple exercice de récréation historique, mais cherche à mettre en images le projet politique d'Act Up-Paris qui consistait à politiser le sida afin d'en faire un enjeu de santé public majeur.¹⁴ Projet d'autant plus difficile qu'il était intrinsèquement lié aux revendications de communautés spécifiques (ethniques et sexuelles, entre autres) et se heurtait de fait aux valeurs républicaines françaises qui tendent à étouffer les demandes émanant de groupes ou d'individus distincts au profit d'une mise en avant du bien commun et de l'appartenance citoyenne

¹² Comme l'explique David Caron dans son ouvrage *AIDS in French Culture*, les discours qui ont accompagné les débuts de l'épidémie étaient ancrés dans une perception du sida comme symbole de l'altérité des individus infectés. Les images de la maladie sont ainsi venues se greffer à celles, déjà existantes, servant à stigmatiser les minorités sexuelles et ethniques : « [...] because it was originally associated with cultural others, such as sexual and ethnic minorities, as well as drug users and foreigners, AIDS incorporated the metaphorical network and narrative structures already in place in Western cultures to depict, define, and make sense of homosexuality, blackness, addiction [...] » (Caron, 2001, p. 3). Dans son chapitre d'introduction, Caron offre par ailleurs un survol historique de l'évolution de la médecine au sein de la société française qui permet une meilleure compréhension de la manière dont l'épidémie de sida a été conceptualisée à ses débuts par le corps médical (voir pp. 1-16).

¹³ Comme le note Claire E. Ernst dans son article « Activisme à l'américaine ? The Case of Act Up-Paris » : « Act Up-Paris has [...] given a great deal of attention to the notion that the scientific and medical community has been indifferent to the needs of the people with AIDS » (Ernst, 1997, p. 24).

¹⁴ Comme le note Thomas K. Nakayama : « Act Up-Paris was a political response to AIDES, the organization founded by [Michel] Foucault's partner, Daniel Defert » (Nakayama, 2012, p. 104).

à un socle de valeurs communes. Comme le souligne Claire E. Ernst : « under this Republican tradition, all particular identities – whether based on region, ethnicity, religion, gender, or sexual orientation – are considered a threat to the direct relationship between a universal citizenry and the state » (Ernst, 1997, p. 27). Afin d’entériner ce projet, l’association devra marquer les esprits pour modifier le regard que la population portait à l’époque sur le sida et les personnes qui en étaient atteintes. Pour Didier Lestrade, cela passera par « un électrochoc visuel, conceptuel et politique » (Lestrade, 2010, p. 83). C’est précisément sur la manière dont le film met en scène un groupe d’individus qui se mettaient eux-mêmes en scène que nous souhaitons à présent porter notre attention. Notre but sera d’observer comment cette mise en abyme de la représentation amène à une réflexion de plus grande ampleur sur les liens qui se tissent entre image et vérité.

4. L’image d’une image : pouvoirs disruptifs de la représentation

Une fois les militants montés sur la scène où se trouve le conférencier, Campillo illustre la manière dont se déroulaient les « zap » : les membres d’Act Up-Paris envahissent la scène au son de leurs sifflets en brandissant des panneaux qui dénoncent l’inaction de l’AFLS. Un des militants jette par la suite une poche de faux sang qui atteint le conférencier en plein visage avant que d’autres ne le menotent sur la scène. Un *modus operandi* similaire est à l’œuvre dans une des séquences suivantes, lorsqu’un groupe de militants envahit alors les locaux de *Melton Pharm*, un laboratoire pharmaceutique qui refuse de rendre public les résultats d’essais cliniques sur une nouvelle molécule qui pourrait améliorer la qualité de vie des personnes atteintes du VIH. Nous reviendrons plus en détails sur les choix de mise en scène opérés par Campillo dans ces deux séquences, mais nous souhaitons tout d’abord nous intéresser à ce qu’elles révèlent de l’ADN d’Act Up-Paris, à savoir les liens inextricables qui existaient entre militantisme et image publique, ainsi que l’aspect central que tenait l’image dans la genèse même de l’association. Dans l’ouvrage qu’il consacre à l’histoire d’Act Up-Paris, Didier Lestrade revient sur l’importance des images comme trait définitoire de l’association, mais également comme moyen privilégié d’une affirmation de soi. La création d’une identité visuelle forte puise son inspiration dans ce qui était déjà à l’œuvre à ACT UP New York¹⁵ et qui a grandement influencé Lestrade. Il dit à ce sujet :

¹⁵ ACT UP New York a été créé en mars 1987, tandis qu’Act Up-Paris a vu le jour en juin 1989. Bien qu’il n’y ait jamais eu de lien formel établi entre les deux groupes, Act Up-Paris s’est inspiré de son homologue américain, tant sur le plan esthétique qu’organisationnel.

Je n'ai jamais caché qu'au départ, ce qui m'a le plus attiré dans Act Up fut l'image. En tant que journaliste, le visuel du groupe me fascinait. Petit à petit, je comprenais ce que signifiait ce logo 'Silence = Mort'. Derrière ce slogan minimaliste se cachait tout une attitude, basée sur la visibilité, l'autoaffirmation, le radicalisme. (Lestrade, 2000, p. 26)

Le rapport étroit qui s'est très tôt tissé entre image et combat politique constitue d'ailleurs l'un des fondements de l'association, comme le souligne à nouveau Lestrade :

L'objectif initial était de remplir le vide créé par l'invisibilité des séropositifs. S'afficher en tant que séropositif en 1989 était en soi une révolution identitaire. Le fait d'appuyer cette affirmation par une image forte contribuait à l'effet de choc culturel que l'association voulait provoquer. (Lestrade, 2000, p. 86)

Act Up-Paris a donc créé des images du sida et, par extension, de celles et ceux qui en étaient atteints là où il n'en existait pas, ou bien celles existantes n'offraient qu'une vision partielle de la réalité de la maladie. Comme le rappelle très justement Philippe Mangeot¹⁶ « les années 1980 avaient été un long silence – sans récit ni image » (Chémery, Farjat, Gérard, Lalande, Vermeersch, Wahnich, 2018, p. 108). Christophe Broqua complexifie cette question de la représentation en expliquant que, durant la première décennie de l'épidémie, l'image du sida véhiculée auprès de la population se fonde sur une double méprise : d'une construction stigmatisante qui faisait du sida une maladie dont seuls seraient atteints les homosexuels, on passe à une volonté de sensibiliser le grand public aux dangers de la maladie qui occultera par la même ces derniers.

Il est connu que la désignation, au début de l'épidémie, des homosexuels comme seul groupe atteint a progressivement laissé place à la construction, par les acteurs de santé publique, d'une infection virale transmissible par des 'pratiques à risque' et concernant potentiellement tout individu exposé au virus [...] Si le sida a tout d'abord été construit comme maladie homosexuelle [...] tout le travail qui a suivi a consisté à le débarrasser de cette image, dès lors qu'a été envisagé le risque de diffusion en 'population générale' [...] Sans que l'on puisse véritablement parler d'un choix, la stratégie adoptée insistera sur le fait que tout le monde est exposé, et négligera longtemps la cible homosexuelle. (Broqua, 2005, pp. 18–19)

L'un des nombreux accomplissements d'Act Up-Paris aura ainsi été de permettre aux personnes jusqu'alors condamnées au silence et à l'invisibilité de créer leurs propres images dans une perspective d'émancipation et d'affirmation de soi. La mise

¹⁶ Philippe Mangeot a été le président d'Act Up-Paris de 1997 à 1999. Il a également participé à l'écriture du scénario de *120 battements par minute*.

en scène jouait donc un rôle central dans l'image publique véhiculée par Act Up-Paris. Robin Campillo lui-même note cet état de fait lorsqu'il dit :

Ce qui est frappant, c'est ce sens presque instinctif de l'image et de la mise en scène. Act Up est là comme un groupe d'acteurs qui débarque sur une scène de théâtre, que ce soit une institution, des bureaux de laboratoire, une réunion d'information [...] » (Péron, 2017, n.p.)

Comme le laisse entendre le réalisateur, mettre en scène les interventions de l'association telles que les « zap » participe alors d'une mise en abyme du concept de « représentation » tel qu'il a été défini précédemment, puisque nous retrouvons dans les actions menées par Act Up-Paris cette volonté de « faire sens » par l'image mentionnée précédemment par Stuart Hall. Cependant, une fois un tel constat énoncé, il convient d'observer ce que ce phénomène de réflexivité apporte à notre compréhension d'Act Up-Paris et en quoi il peut offrir un éclairage nouveau sur l'engagement militant de l'association. Il apparaît alors que Campillo parvient, par le biais de la mise en scène, à retranscrire l'urgence et la combativité qui animaient les militants tout en inscrivant leurs actions dans une réflexion de plus grande ampleur sur le contexte social et politique de l'époque d'où est née la nécessité d'imposer un message percutant et non consensuel. « L'esthétique comme politique » (Fleckinger, 2007, p. 133) qui était au cœur des préoccupations de l'association est également le moteur de la mise en scène de Campillo. Pour nous, sa volonté de faire de l'image le lieu de « réhabilitation » d'individus historiquement marginalisés et opprimés le situent dans la lignée du cinéma militant homosexuel français qui s'est développé durant les années 1970. Ce cinéma était avant tout animé par une volonté d'autoreprésentation, où les homosexuel.le.s prenaient la caméra afin d'offrir une image plus juste de leur vie et de leurs combats. C'est donc dans sa capacité à faire de la caméra le révélateur des combats collectifs et de l'espace de la fiction un lieu où les individualités brimées peuvent trouver à s'exprimer que le film de Campillo s'inscrit dans cette même veine militante. Comme l'explique Hélène Fleckinger dans le texte qu'elle consacre au cinéma militant homosexuel, l'une des principales caractéristiques de ce dernier est « de reconstituer l'histoire des individus, des communautés, des mouvements, à partir de la perspective même des dominé/e/s » (Fleckinger, 2007, p. 141). Ainsi, à l'instar de l'association qu'il met en scène, Campillo produit des images qui sont ancrées dans la réalité du vécu de celles et ceux qui font l'expérience de la maladie et qui luttent avec acharnement pour une meilleure reconnaissance.

Afin de mettre cela en relief, nous nous intéresserons à un élément de la représentation que l'on retrouve dans les deux premières séquences mettant en scène

les « zap » organisés par Act Up-Paris (lors de la conférence et dans les bureaux de *Melton Pharm*) et qui, selon nous, permet à Campillo de synthétiser visuellement le combat mené par l'association ainsi que les différentes formes de violence auxquelles ses membres se heurtaient : l'image de la main ensanglantée. La première occurrence a lieu lorsque le groupe de militants qui a envahi la scène s'apprête à menotter le présentateur. Marco, le jeune hémophile qui a projeté la poche de faux sang, profite de la confusion générale qui règne sur la scène pour se précipiter vers le rétroprojecteur où se trouvent les données du conférencier. Il appose alors sa main enduite de faux sang sur la vitre du rétroprojecteur. Un plan d'ensemble saisit l'écran blanc sur lequel sont projetés les données, maintenant recouvertes par l'empreinte de la main du jeune homme rougît par le faux sang. L'organisation spatiale au sein de ce plan fonctionne comme une duplication du dispositif cinématographique, puisque l'écran est positionné au centre du plan, tandis que le public qui assistait à la conférence se trouve dans la pénombre au premier plan. La lumière des projecteurs qui éclairent la scène dirigent également notre attention sur les militants d'Act Up-Paris et le panel de présentateurs, chacun situé d'un côté du rétroprojecteur et dirigeant leur regard vers l'écran. Le phénomène de mise en abyme qui émane de ce plan a pour but de souligner l'importance du visuel et de la création d'images marquantes dans la stratégie de communication de l'association et dont il a été fait mention auparavant. Cependant, à travers sa mise en scène, Campillo cherche à dépasser ce simple constat afin d'inscrire les actions d'Act Up-Paris dans un contexte historique, social et politique spécifique et leur redonner ainsi toute la valeur contestataire qui les irriguait.

Cette main ensanglantée symbolise à la fois la mainmise du discours médical de l'époque dans la manière de conceptualiser le sida¹⁷ et l'influence de ce discours sur la façon dont la maladie va être représentée auprès du grand public par les médias. Comme le soulignent Patrice Pinell et Christophe Broqua, la naissance d'Act Up-Paris coïncide avec une époque où :

[...] lorsqu'ils traitent du phénomène de séropositivité, de sa réalité, de ses conséquences à venir, les médias ont tendance à informer en insistant sur la dangerosité potentielle et sur l'invisibilité de ceux qui sont atteints du virus, tout en occultant par ailleurs leur parole. (Pinell et Broqua, 2002, p. 240)

¹⁷ Comme le notait très justement l'universitaire et activiste américain Michael Lynch à ce sujet : « Like helpless mice we have peremptorily, almost inexplicably, relinquished the one power we so long fought for... : *the power to determine our own identity*. And to whom have we relinquished it ? [...] the medical profession » (Lynch, 1982, p. 34 – *nous soulignons*).

C'est contre une telle construction sociale¹⁸ de la maladie et de celles et ceux qui en sont atteints que s'élevait l'association, et c'est cette démarche qui est illustrée de manière symbolique par l'image de la main dont la dimension et le fait qu'elle occupe une position centrale en font le point de focalisation du regard, tant au niveau diégétique qu'extra-diégétique. Cette symbolique se retrouve dans une des séquences suivantes, où la violence institutionnelle – ici symbolisée par l'industrie pharmaceutique et sa mainmise sur les avancées médicales – se double d'un discours sur la violence physique et la répression auxquelles l'association était confrontée. Il nous faut en effet comprendre l'affrontement des militants et de la police auquel nous assistons dans cette séquence comme s'inscrivant dans un contexte socio-politique plus large. Dans son avant-propos à l'ouvrage de Didier Roth-Bettoni *Les Années sida à l'écran*, Christophe Martet¹⁹ offre une radiographie saisissante du contexte sanitaire et politique de la France des années 80 et du début des années 90 face au sida. Il écrit :

Pour nous séropositifs, le scénario était écrit. Par d'autres. Dans les années 80, Jean-Marie Le Pen voulait nous parquer dans des 'sidatoriums', les laboratoires, eux, refusaient de s'intéresser au sida. 'Ça n'est pas un marché, ce n'est tout de même pas la grippe', avait déclaré le représentant d'un d'entre eux. Les politiques regardaient ailleurs. Pour certains, nous étions condamnés à subir notre sort en silence. À attendre sans broncher l'issue, forcément fatale. (Martet in Roth-Bettoni, 2017, p. 5)

L'abandon des politiques face à l'apparition puis l'explosion de l'épidémie est par ailleurs soulignée par Frédéric Martel dans la critique qu'il adresse aux années de gouvernance de François Mitterrand :

En définitive, la maladie, qui est apparue au moment de son élection [Mitterrand] en 1981 et a décuplé en l'espace de ses deux septennats, n'a jamais fait l'objet de la moindre appréciation de sa part. Ainsi, François Mitterrand est passé à côté d'un des principaux sujets de la fin du siècle, qui mêlait exclusion et discrimination, sans que rien ne permette d'expliquer cette bévue. (Martel, 1996, p. 333)

Durant la séquence qui se déroule dans les bureaux de *Melton Pharm*, le jeune Marco est malmené par un policier, et un plan américain le montre à travers l'une des parois vitrées des bureaux contre laquelle il est projeté avant de s'écrouler lentement au

¹⁸ Ce concept désigne les différents facteurs – qu'ils soient d'ordre culturel, historique, ou médical entre autres – qui entrent en jeu lorsqu'il s'agit de représenter des phénomènes complexes ou abstraits auprès du grand public. Pour plus d'informations à ce sujet, voir les pages qu'y consacre Kylo-Patrick Hart dans son ouvrage *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television* (p. 7).

¹⁹ Christophe Martet fut le président d'Act Up-Paris de 1994 à 1997.

sol. Durant sa chute, les trainées rouges de ses mains enduites de faux sang viennent entacher la vitre, créant un phénomène d'écho avec le plan analysé précédemment où la trace rouge de sa main, dont la taille était amplifiée par le rétroprojecteur, occupait le centre de l'écran. Cette correspondance n'est pas fortuite puisque, comme nous l'avons indiqué auparavant, elle participe du langage visuel du film dont le but est de venir contextualiser les actions menées par l'association. Au travers de ces deux séquences, l'empreinte de la main ensanglantée cristallise la difficulté du combat mené par Act Up-Paris et les nombreux obstacles qui se dressaient sur leur route, ainsi que l'urgence à agir pour mettre fin au statu quo et « transformer les représentations dominantes » (Broqua, 2005, p. 22) sur lesquelles se fondait la compréhension de la maladie. Là encore, Didier Lestrade résume parfaitement l'importance du visuel dans les combats menés par l'association lorsqu'il écrit « l'image est le reflet de ce qu'Act Up entreprend, d'une manière plus souterraine, pour lutter contre le sida » (Lestrade, 2000, p. 84). S'ils ne constituent que la partie immergée de l'iceberg, les événements publics tels que les « zap » jouent donc un rôle capital car ils sont le prolongement *visible* du travail effectué au quotidien par les militants.²⁰

La prégnance du visuel et la nécessité d'être dans l'action se retrouvent dans la mise en scène, à travers le travail effectué sur la profondeur de champ ainsi que sur le mouvement. La séquence, majoritairement composée de plans nous montrant les militants évoluer dans les couloirs étroits du siège de *Melton Pharm*, est constituée de travellings arrière ainsi que de travellings latéraux qui accentuent le fait que l'association était engagée dans une course contre la montre, car chaque minute perdue signifiait d'autres vies qui s'achevaient dans la souffrance et l'oubli. L'impact visuel recherché par l'association afin de mettre fin à cette omerta entourant la maladie est reproduit à l'écran par le travail sur la profondeur de champ que permettent les vitres qui séparent les bureaux. Ainsi, le faux sang qui y est répandu et par-dessus lequel les militants placardent des affiches où il est écrit « Assassin » créent un décor à la fois oppressant (l'arrière-plan est progressivement recouvert par le faux sang et les affiches) et visuellement percutant. En outre, la présence du faux sang et la démultiplication du mot « Assassin » tout au long de la séquence agissent comme un rappel permanent

²⁰ Comme illustré dans le film de Campillo, différentes commissions existent au sein de l'association (prévention, traitement et recherche, accès au soin, etc.) Janine Barbot note que ces commissions « ont [...] pour fonction de constituer des dossiers dans différents domaines [...] Ces dossiers permettent d'établir l'existence d'un scandale, d'une injustice nécessitant l'élaboration de stratégies de lobbying, d'actions publiques, que les commissions *soumettent à l'épreuve* de l'assemblée lors de la réunion hebdomadaire » (Barbot, 1995, pp. 113–114).

au spectateur que les actions auxquelles ils sont en train d'assister sont gouvernées par le besoin vital d'une prise de conscience de la part des pouvoirs publics. C'est en effet contre le désengagement du monde politique et le manque de transparence du monde médical de l'époque que l'association luttait sans relâche, ce qui la conduisait parfois à une surenchère dans les actions qu'elle menait.²¹ Le film ne fait d'ailleurs pas l'économie de la critique qui existait au sein même des militants quant à l'utilisation de méthodes jugées violentes et contraires à la démarche de l'association par certains d'entre eux. À la suite de la séquence d'ouverture, Campillo nous plonge dans l'une des réunions hebdomadaires de l'association où nous assistons aux divergences d'opinions concernant l'intervention menée lors de la conférence. Cependant, Campillo contextualise ces « zap » de manière à donner un sens aux images et à ne pas s'arrêter à leur aspect spectaculaire. Ou plutôt, il s'agit de montrer que ce spectaculaire est toujours nourri par l'urgence d'agir et la nécessité absolue d'une prise de conscience nationale des ravages du sida, qui étaient les fers de lance de l'association.

5. Réinvestir le hors-champ

Ainsi, après la frénésie du « zap » mené dans les bureaux de *Melton Pharm*, Campillo adopte une mise en scène plus apaisée lors de la séquence suivante, composée de plans fixes et rapprochés qui s'attardent sur les visages d'un groupe de militants qui se trouve dans le métro. Dans ce moment d'intimité, certains des personnages mentionnent la peur qu'ils ont chaque fois qu'ils participent à genre d'intervention, et un plan sur le personnage de Sean prenant son traitement nous ramène, de manière pudique et concrète, à la réalité de la maladie. Ces scènes nous semblent particulièrement importantes dans l'entreprise du film puisqu'en faisant se succéder le « zap » dans les bureaux de *Melton Pharm* et la séquence dans le métro, le réalisateur lie le public et le privé et nous rappelle à quel point l'engagement des militants d'Act Up-Paris prenait ses racines dans leur propre vécu, le personnel étant indissociable du politique dans le fonctionnement de l'association.

²¹ Didier Lestrade reconnaît d'ailleurs cet état de fait lorsqu'il dit « L'image d'Act Up a progressivement bénéficié d'une surenchère qu'on retrouvait dans les actions. Plus le temps passait et plus le besoin d'aller vers la démesure s'est imposé » (Lestrade, 2000, p. 81). Frédéric Martel explique quant à lui la manière dont les militants d'Act Up-Paris ont « zappé » François Mitterrand afin de dénoncer son désengagement face au sida : « Certains militants iront jusqu'à proposer de lancer le slogan 'Mitterrand, le sida tranquille', tandis que le 2 avril 1995, une pancarte ironisera : '330 000 séropositifs et 1 cancer de la prostate : qui dit mieux ?' Ce jour-là, une immense banderole noire clôt la marche contre le sida : 'Au revoir, Mitterrand... » (Martel, 1996, p. 333).

En opérant de la sorte, le film met en lumière ce qui demeurerait largement hors champ lors des reportages qui couvraient les interventions publiques d'Act Up-Paris, à savoir l'expérience vécue qui irriguait toutes les actions de l'association. Un reportage télévisé datant de 1991 illustre bien nos propos.²² Nous y voyons un groupe de militants devant l'église Notre Dame à Paris venus dénoncer les positions de l'Église, qui condamne le port du préservatif ainsi que l'homosexualité. Si le reportage parvient à rendre compte des motivations qui animent l'association ainsi que de « la stratégie propre à Act Up-Paris de scandalisation et de renversement du stigmate » (Buton, 2005, p. 803) – nous voyons les militants pénétrer dans l'église pour interrompre la messe qui s'y donne – il nous semble malgré tout qu'une emphase soit portée sur le caractère clivant des méthodes employées par l'association au détriment du message profond porté par cette dernière. Ainsi, à l'intervention de l'association durant la messe succède des témoignages de fidèles qui condamnent avec véhémence la démarche des militants. Lorsque la journaliste demande à l'un d'eux s'il sait ce que réclame l'association, il lui répond « je m'en fous complètement ! » En choisissant de conclure sur ces commentaires, le reportage met en exergue l'incompréhension, voire le rejet brutal que pouvait susciter Act Up-Paris au sein de la population. Si, encore une fois, la violence symbolique des « zap » répondait à la violence institutionnelle « de la part de l'administration, des responsables politiques et scientifiques ou des firmes pharmaceutiques » (Buton, 2005, p. 803) et que, comme le reconnaît Didier Lestrade, « pendant des années [...] *'bad publicity was good publicity'* » (Lestrade, 2000, p. 55), une telle représentation ne reflète, selon nous, qu'une partie de la réalité de ce qu'était Act Up-Paris. Ce que la fiction et le recul historique permettent à Campillo est précisément de parvenir à cette « mise en forme » du réel mentionnée précédemment par Hélène Fleckinger. En investissant le terrain du personnel et de l'intime dans lesquels Act Up-Paris puise une grande part de son engagement et de sa puissance contestataire, le film enrichit notre (sa)voir concernant le militantisme actupien, puisqu'il y ajoute une nouvelle strate interprétative.

En choisissant de montrer la fatigue et les doutes des militants à la suite de leur intervention dans les bureaux de *Melton Pharm*, mais aussi en représentant les désaccords entre les membres au sortir d'un « zap », le film s'éloigne de toute représentation unidimensionnelle pour nous faire entrer dans l'épaisseur de la réalité intime, sociale et politique qui enrobait les actions d'Act Up-Paris. Comme le note Maurice Blanchot « voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion » (Blanchot, 1955, p. 25). Ainsi, la mise en scène et

²² Lien: <https://www.youtube.com/watch?v=cT7JitQxt0s> (consulté le 26 octobre 2021).

le montage, qui constituent la grammaire du langage cinématographique, sont autant d'étapes qui participent de la construction d'un regard sur un événement et offrent le recul nécessaire permettant une meilleure lisibilité de ce dernier. Il apparaît alors que l'image filmique peut ce qui semblait faire défaut aux archives visuelles de l'époque, à savoir, rappeler qu'une image a toujours plus à dire que ce qui se livre à nous dans l'immédiateté du regard. Les interventions publiques d'Act Up-Paris, pour autant polémiques qu'elles fussent, n'étaient pas une fin en soi, en ce qu'elles avaient pour but d'amener la population à ouvrir les yeux sur les ravages du sida et l'apathie du monde politique. En recontextualisant ces actions, le film de Campillo affine ainsi notre compréhension des actions menées par l'association.

Nous nous trouvons ici au cœur de notre problématique, qui est d'observer la manière dont l'image, et l'idée de construction qui en découle, peuvent se faire les révélateurs d'une vérité méconnue ou passée sous silence. À la force brute des images générées par les « zap », dont le but est d'éveiller les consciences à l'urgence sanitaire et sociale que représente l'épidémie de sida, la fiction offre la possibilité d'une recontextualisation en les intégrant au sein d'un récit où elles se chargent d'un sens nouveau du fait du dialogue qu'elles nouent avec d'autres images. Il ne faut cependant pas comprendre un tel procédé comme le signe d'une « fausseté » de l'image filmique mais plutôt comme offrant une source de savoir et de connaissance supplémentaire a posteriori, puisqu'elle permet un recul face aux événements, là où le reportage télévisé appelle l'immédiateté. Si la fiction permet effectivement un ordonnancement du réel, ce n'est pas dans une tentative de dénaturation de ce dernier, mais plutôt dans le but de donner à voir d'autres images qui offrent un contrepoids à celles, parfois réductrices ou caricaturales, qui ont pu être données et qui ont constitué, à un moment donné, la principale source de connaissance d'un groupe d'individus.

Cet apport cognitif qu'offre l'image de fiction nous amène à nous intéresser de plus près à la valeur mémorielle du film dont il a été fait mention au début de cette analyse. Nous souhaitons cependant ici étendre notre compréhension de ce terme puisque, si le film de Campillo se fait effectivement le dépositaire d'un passé historique, à travers son récit et les choix de mise en scène opérés, le réalisateur produit également des images qui vont à leur tour s'inscrire dans un inconscient collectif afin de venir enrichir nos connaissances sur ce même passé. Si le film peut donc se comprendre comme œuvre mémorielle, cela n'est pas simplement du fait de la réalité extra-diégétique dans laquelle il va puiser, mais ressort aussi du statut même de ce médium et du lien privilégié qu'il entretient avec l'acte de mémoire. Comme le note Russell J.A. Kilbourn, cinéma et souvenir sont intrinsèquement liés, faisant de l'image filmique un objet

mémoriel à haute valeur archivistique : « memory today derives its primary meaning, its existence as such, from visually based technologies such as cinema [...] cinema is not merely one of the most effective metaphors for memory but [...] is *constitutive* of memory in its deepest and most meaningful sense » (Kilbourn, 2010, p. 1). Anton Kaes poursuit cette réflexion sur le rôle central de l'image filmique dans nos processus mnésiques lorsqu'il écrit : « images, fixed on celluloid [...] render the past ever-present [...] Cinematic representations have influenced – indeed shaped – our perspectives on the past ; they function for us today as a technological memory bank » (Kaes, 1989, ix). Le terme de « memory bank » employé par l'auteur nous interpelle particulièrement, en ce qu'il confère à l'image filmique la capacité de venir nourrir notre savoir. Si, en ce qui a trait au sida, le pouvoir des images a pu être employé dans le but de stigmatiser les personnes atteintes du virus, Campillo cherche, à travers les images qu'il crée, à offrir une nouvelle perspective sur la maladie et sur celles et ceux qui étaient victimes de représentations sociales discriminatoires.

6. Conclusion

Comme cet article a souhaité mettre en évidence, l'image joue un rôle déterminant dans notre faculté à appréhender les phénomènes sociaux. Dans le cas présent, notre étude du film de Campillo nous a permis d'observer le pouvoir des images ainsi que les enjeux de la représentation liés à l'épidémie de sida et à la manière dont cette dernière a été conceptualisée dans la société française des années 1990. L'analyse de certains éléments de mise en scène nous a révélé qu'en choisissant de représenter les actions militantes d'Act Up-Paris, le réalisateur s'était livré à une mise en abyme des différentes composantes qui participent à la création d'une image dans le but de faire de cette dernière un puissant outil contestataire en même temps qu'un agent déterminant de la construction identitaire. Par le biais d'un phénomène de réflexivité permanent où la fiction éclaire et redouble la croyance de l'association dans le pouvoir de l'image à conscientiser les individus, le film de Campillo devient lui-même objet d'éveil en ce qu'il permet une relecture du passé à travers le regard de celles et ceux qui ont longtemps été privés de toute forme de représentation juste et digne.

Nous y sommes particulièrement sensibles dans le mouvement final du récit, qui se focalise plus particulièrement sur la relation entre Nathan et Sean, et sur la dégradation de l'état de santé de ce dernier. Dans ces scènes, Campillo choisit de mettre en avant la solidarité et l'attention à l'autre dans sa description des gestes prodigués à Sean sur son lit de mort par sa famille et ses proches, ainsi que dans la nécessité pour

ces derniers de s'unir pour affronter cette épreuve. Les plans rapprochés sur les corps qui se confortent et sur les mains qui se serrent, mais aussi la délicatesse avec laquelle Max et la mère de Sean (Saadia Bentaïeb) habillent ce dernier une fois décédé, privilégient l'individu dans toute sa fragilité et sa vulnérabilité, en valorisant le soin accordé à Sean afin de lui permettre une fin aussi digne que possible. La maladie n'est pas ici source de rejet ou d'hostilité, en ce que le film met en avant la force des liens qui unissaient Sean à celles et ceux qui partageaient sa vie. En faisant du corps malade le point de focalisation de la mise en scène, et en intégrant ce dernier au sein d'une communauté d'individus – qu'il s'agisse de la famille biologique ou de la « famille choisie » dont fait mention Didier Lestrade²³ – le film s'attache à révéler « des vies auxquelles les formes dominantes de représentation ne laissent pas de place parce qu'elles sont considérées comme inutiles, perturbantes ou hors normes » (Brugère, 2017, p. 55). Il est alors intéressant d'observer les images que nous propose Campillo à l'aune des commentaires de Sander Gilman lorsqu'il décrit les archétypes qui entraînent en jeu dans la conceptualisation du sida à la fin des années 1980 : « [t]he AIDS patients are represented iconographically as depressed males, with their sense of their marginality stressed [...] » (Gilman, 1988, p. 262). Les images du film se présentent donc comme un contre-discours salvateur, mettant en lumière l'amour, la sollicitude et le collectif là où régnaient souvent la peur et l'ostracisme. C'est dans cette nécessité qui l'anime de revisiter le passé afin d'en enrichir notre compréhension que le film de Campillo puise sa force. L'image, semble-t-il nous dire, loin de tendre un voile entre nous et le réel, en constituerait au contraire l'un des points d'accès privilégiés.

GLOSSAIRE

Mise en scène : Au cinéma, la mise en scène recouvre l'ensemble des décisions prises par le réalisateur/la réalisatrice pour organiser la manière dont l'univers fictionnel se présente à l'image. Cela inclut les déplacements des acteurs, les costumes, le décor, l'éclairage ainsi que les mouvements de caméra. Le montage ne constitue pas un élément de mise en scène.

Montage : Action qui consiste à assembler, dans l'ordre de la narration, les différents plans d'un film.

Profilmique : Le profilmique désigne tout ce qui s'est retrouvé devant l'objectif de la caméra et a impressionné la pellicule.

Plan : Le plan constitue l'unité dramatique du film. Il s'agit d'une suite ininterrompue d'images comprises entre le moment où le réalisateur/la réalisatrice dit « Moteur ! » et « Coupez ! »

²³ Sur ce point, Lestrade écrit : Act Up Paris doit être le seul Act Up au monde qui ait effectivement écrit des articles internes sur la 'famille choisie'. Tout le monde sait que, pour les séropositifs et les malades qui s'investissent dans ces associations, leur nouvel entourage devient une deuxième famille [...] » (Lestrade, 2000, p. 57).

Plan d'ensemble : Correspond à un espace large où les personnages sont identifiables (par exemple, une scène se déroulant dans une rue).

Plan américain : Personnages cadrés à mi-cuisse.

Séquence : Une séquence correspond à une suite de plans qui forme une unité narrative et constitue la structure dramatique du film.

Travelling arrière : Mouvement de recul opéré par la caméra qui peut avoir pour effet de donner une impression d'unité, de groupe. Le travelling arrière est aussi utilisé pour révéler les expressions et émotions d'un personnage qui ne nous est pas montré de dos et dont nous voyons le visage.

Travelling latéral : Mouvement de caméra généralement effectué de droite à gauche pour accompagner la progression d'un personnage ou d'une voiture dans un décor.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alion, Y. (2017, 28 août). Entretien avec Robin Campillo pour *120 battements par minute*. *L'Avant-scène cinéma*. <http://www.avantscenecinema.com/entretien-robin-campillo-120-battements-par-minute/>
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Gallimard.
- Broqua, C. (2005) *Agir pour ne pas mourir ! Act Up, les homosexuels et le sida*. Presses de Sciences Po, coll. Académique.
- Broqua, C. (2009). L'ethnographie comme engagement : enquêter en terrain militant. *Genèses*, 75, 109-124. <https://doi.org/10.3917/gen.075.0109>
- Broqua, C. & Pinell, P. (2002). Avant-Garde. In P. Pinell (éd.), *Une Épidémie politique. La Lutte contre le sida en France (1981-1996)* (pp. 207-260). Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.comit.2002.01.0207>
- Brugère, F. (2017). *L'Éthique du « care »*. Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?
- Buton, F. (2005). Sida et politique : saisir les formes de la lutte. *Revue française de science politique*, 55, 787-810. <https://doi.org/10.3917/rfsp.555.0787>
- Campillo, R. (Réalisateur). (2017) *120 battements par minute* [Film]. Les Films de Pierre.
- Caron, D. (2001). *AIDS in French Culture : Social Ills, Literary Cures*. University of Wisconsin Press.
- Chémery, V., Farjat, J., Gérard, S., Lalande, A., Vermeersch, L. et Wahnich, S. (2018). Mémoire vive. Politique et sida dans « 120 Battements par minute » : Entretien avec Philippe Mangeot. *Vacarme*, 82, 104-115. <https://doi.org/10.3917/vaca.082.0104>
- de Montigny, P. et Wallon, V. (2017, 12 septembre). Lutte contre le sida : un combat oublié ? *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1055390/lutte-sida-film-120-battements-minute>
- de Semlyen, P. (2018, 4 avril). I even tried using Grindr to cast the film : Robin Campillo talks *120 Beats per Minute*. *Timeout*. <https://www.timeout.com/london/film/i-even-tried-using-grindr-to-cast-the-film-robin-campillo-talks-120-beats-per-minute>
- Ernst, C. E. (1997). Activisme à l'américaine? The Case of Act Up-Paris. *French Politics and Society*, 15(4), 22-31. <http://www.jstor.org/stable/42844674>
- Fleckinger, H. (2007). Militantismes homosexuels et cinéma : l'esthétique comme politique. In B. Perreau (dir.), *Le Choix de l'homosexualité. Recherches inédites sur la question gay et lesbienne* (pp. 133-150). EPEL.

- Friedmann, D. (2013). Sociologie filmique, sociologie visuelle et écrit. In D. Vander Gucht *La Sociologie par l'image : actes du colloque de sociologie visuelle, Bruxelles, 28-29 octobre 2010* (pp. 90-103). Revue de l'Institut de l'Université de Bruxelles.
- Gilman, S. (1988). *Disease and Representation : Images of Illness from Madness to Aids*. Cornell University Press.
- Hall, S. (1982). The Discovery of 'Ideology': Return of the Repressed in Media Studies. In T. Bennet, J. Curran, M. Gurevitch et J. Wollacott (éds.), *Culture, Society, and the Media* (pp. 56-90). Routledge.
- Hart, K.-P. (2000). *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television*. Routledge.
- Joly, M. (2004). *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin.
- Kaes, A. (1989). *From Hitler to Heimat : The Return of History as Film*. Harvard University Press.
- Kilbourn, R. J. A. (2010). *Cinema, Memory, Modernity. The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Routledge.
- Lestrade, D. (2000). *Act Up : une histoire*. Denoël.
- Martel, F. (1996). *Le Rose et le noir. Les Homosexuels en France depuis 1968*. Seuil.
- Nakayama, T. K. (2012). Act Up-Paris : French Lessons. *Quarterly Journal of Speech*, 98(1), 103-108. <https://doi.org/10.1080/00335630.2011.638663>
- Patouillard, V. (1998). Une Colère politique. L'Usage du corps dans une situation exceptionnelle : le ZAP d'Act-up Paris. *Sociétés contemporaines*, 31, 15-36. <https://doi.org/10.3406/socco.1998.1769>
- Péron, D. (2017, 20 août). Robin Campillo : « Chaque action d'Act Up était déjà enrobée par la fiction ». *Libération*. https://www.liberation.fr/france/2017/08/20/robin-campillo-chaque-action-d-act-up-etait-deja-enrobee-par-la-fiction_1590949/
- Reyre, F. (2017, 22 août). 120 battements par minute. *Critikat*. <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/120-battements-minute-2/>
- Roth-Bettoni, D. (2017). *Les Années sida à l'écran*. ErosOnyx Éditions.
- Simonnet, A., Schmitt, I., Sioul, M., et Strazel, N. (s.d.). Act Up Paris : la (re)construction d'un symbole de la lutte contre le sida. *Salle 421*. <https://salle421.eu/2018/01/04/act-up-paris-la-reconstruction-dun-symbole-de-la-lutte-contre-le-sida/>
- Téchiné, A. (Réalisateur). (2007) *Les Témoins* [Film]. SBS Films, France 2 Cinéma.
- Vander Gucht, D. (2017). *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites.

Romain Chareyron est Professeur Adjoint de français à l'Université de la Saskatchewan (Saskatoon, Canada). Son champ de recherche englobe les études cinématographiques françaises et francophones. Il a publié dans des domaines tels que la réappropriation des genres de l'horreur et de la pornographie dans le cinéma contemporain, la représentation de la jeunesse, ou bien encore la représentation des populations LGBTQ2SA+. Il a coédité un volume sur la représentation de la jeunesse dans le cinéma français et francophone, publié par Edinburgh University Press en 2019. Sa recherche actuelle porte sur la représentation du handicap dans le cinéma français. Il travaille également à l'édition d'un volume consacré aux représentations des transidentités dans les médias français.

« Quelle maladie sublime » : *Une visite inopportune* (1988) de Copi ou la « comédie de la mort »

HENRY FERNEY VÁSQUEZ SÁENZ

Université de Cadix / Espagne

✉ henry.vasquez@uca.es

RÉSUMÉ. Le 11 décembre 1987, Copi, mourant de la nouvelle maladie qui terrorise le monde, et ayant gagné l'estime de plus d'un intellectuel, reçoit le Grand Prix de Littérature Dramatique décerné par la Ville de Paris. Malheureusement, trois jours plus tard, le 14 décembre, il décède à l'hôpital Claude-Bernard à Paris. Copi était conscient de l'arrivée d'une « visite » qui l'amènera à créer l'une de ses meilleures pièces : *Une visite inopportune* (1988). Dans cette étude, nous voulons commémorer, d'une certaine manière, l'ingéniosité créative avec laquelle Copi a affronté son agonie due au sida et mettre en évidence la validité d'une pièce autobiographique créée au milieu d'une maladie qui condamne les homosexuels dans les années 1980, en France (et dans le monde entier). D'abord, nous tenterons de contextualiser brièvement les premières années de la pandémie en France afin de mettre en relation cette pièce avec l'écriture du sida. Ensuite, nous analyserons les ressources dramaturgiques que Copi a utilisées avec humour pour mettre en scène « l'anniversaire de mon sida » et nous mettrons en évidence l'importance de cette subversive « comédie de la mort ».

MOTS-CLÉS :

théâtre ;
autobiographie ;
sida ;
mort ;
humour ;
Copi

Pour citer cet article

Vásquez Sáenz, H. F. (2021). « Quelle maladie sublime » : *Une visite inopportune* (1988) de Copi ou la « comédie de la mort ». *Hybrida*, (3), 61–84. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21909>

RESUMEN. “¡Qué enfermedad tan sublime!”: ‘*Une visite inopportune*’ (1988) de Copi o la “comedia de la muerte”. El 11 de diciembre de 1987, Copi, moribundo por la nueva enfermedad que aterrorizaba al mundo, y habiendo alcanzado el aprecio de más de un intelectual, recibió el *Grand Prix de Littérature Dramatique* otorgado por el Ayuntamiento de París. Lamentablemente, tres días más tarde, el 14 de diciembre, fallece en el hospital Claude-Bernard de París. Copi fue consciente de la llegada de una “visita” nada oportuna que lo conduciría a crear una de sus mejores obras de teatro: *Une visite inopportune* (1988). En este estudio queremos conmemorar, en cierto modo, el ingenio creativo con el que Copi se enfrentó a su agonía por el sida y destacar la vigencia de una obra autobiográfica creada en medio de una enfermedad que condena a los homosexuales en la década de 1980 en Francia (y en todo el mundo). En primer lugar, intentaremos contextualizar brevemente los primeros años de pandemia en Francia para relacionar la obra con la escritura del sida. Posteriormente, analizaremos los recursos dramáticos que Copi utilizó con humor para poner en escena “el aniversario de mi sida” y pondremos en valor la importancia de esta subversiva “comedia de la muerte”.

ABSTRACT. “What a sublime disease”: ‘*Une visite inopportune*’ (1988) by Copi or the “Comedy of Death”. On 11th December 1987, Copi, dying of the new disease that was terrorising the world, and having gained the esteem of more than one intellectual, received the *Grand Prix de Littérature Dramatique* awarded by the City of Paris. Sadly, three days later, on 14 December, he died at the Claude-Bernard Hospital in Paris. Copi was aware of the arrival of an untimely “visit” that would lead him to create one of his best plays: *Une visite inopportune* (1988). In this study, we want to commemorate, in a way, the creative ingenuity with which Copi faced his agony due to Aids and to highlight the validity of an autobiographical play created in the midst of a disease that condemns homosexuals in the 1980s in France (and in the whole world). First, we will try to briefly contextualise the first years of the pandemic in France in order to relate the story to the Aids writing. And secondly, we will analyse the dramaturgical resources that Copi used with humour to stage the arrival of the “My Aids anniversary” and we will highlight the importance of this subversive “comedy of death”.

PALABRAS CLAVE:

teatro;
autobiografía;
sida; muerte;
humor; Copi

KEYWORDS:

theatre;
autobiography;
Aids;
death;
humour;
Copi

1. Sida : du social au littéraire, du corps au discours

PROFESSEUR.— Vous ne songez pas à nous quitter ! La science a des exigences aussi impératives que le théâtre. Vous devriez être fier des succès répétés contre la mort dont vous êtes le héros dans ce temple de la science. Est-ce que la vraie mort qui vous guette a quelque chose à envier à la mort drapée en noir d'une scène de théâtre ? (Copi, 1988, p. 27)¹

En 1980, l'écho d'une pandémie mortelle inconnue a commencé sérieusement aux États-Unis avec les premiers patients diagnostiqués présentant des affections pulmonaires et une baisse accrue du système immunitaire naturel. En septembre 1981, à Paris, l'hebdomadaire français *Le Gai Pied*² évoque pour la première fois l'apparition d'une maladie terrifiante que les médias appellent « cancer gay » (ou « maladie gay »), grâce à l'article informatif d'Antoine Perrouchet intitulé « Amours à risques ». Et ce n'est que l'année suivante, en 1983, que le nouveau syndrome d'immunodéficience acquise, le SIDA, est annoncé.

En l'absence de connaissance de cette nouvelle épidémie dévastatrice, les « métaphores » (Sontag, 1988)³ utilisées ne sont pas uniquement stigmatisantes et réductrices, mais ce sont aussi des images porteuses de symboles « guerriers » qui nous font penser à une « guerre contre le sida » et, par conséquent, à la recherche incessante d'anticorps pour « Vaincre le Sida »⁴. Les réflexions de Susan Sontag tournent autour de la « métaphore militaire », car ce sont ces métaphores qui contribuent à stigmatiser certaines maladies, ainsi que les personnes atteintes (Sontag, 2021, p. 113). C'est ainsi que l'auteure s'approprie la métaphore pour libérer, en quelque sorte, le sujet « malade » de la stigmatisation sociale prétendant que le sida est en train de nous « envahir ». Pour Sontag, le corps n'est pas un champ de bataille. Les malades ne sont ni des morts

¹ Toutes les autres citations d'*Une visite inopportune* (1988) seront référencées comme suit : (p. #). La date d'écriture de la pièce serait 1987.

² Il convient de noter que *Le Gai Pied* était, à cette époque et dans ce contexte (1981-1985), l'hebdomadaire le plus soucieux de diffuser l'évolution de l'épidémie et de faire le lien entre les premières luttes homosexuelles contre le sida, mais aussi contre la société homophobe qui désignait les homosexuels comme porteurs et transmetteurs de la maladie et perturbateurs de la société.

³ Susan Sontag a écrit *Illness as Metaphor* en 1978, alors que le sida était encore inconnu. Mais une décennie plus tard, alors que le sida se propageait sans limites et que de véritables mouvements militants tels qu'Act Up-Paris voyaient le jour, l'auteure a procédé à une révision approfondie de cet essai en l'élargissant et en l'intitulant *AIDS and Its Metaphors* (1988).

⁴ Traduit de « Vaincre le Sida » (VLS) ; la première association française de lutte contre le sida créée en 1983.

inévitables ni l'ennemi (Sontag, 2021, p. 205). L'évocation des « modes de vie »⁵ des homosexuels a été fondamentale pour la construction des représentations du sida et a eu une influence capitale sur la médiatisation d'un discours homophobe et répressif. La communauté homosexuelle s'est ainsi confrontée à de nouvelles « menaces » : la vexation et la persécution (Sontag, 2021, p. 129). D'un point de vue social, comme l'indique Pujante González, on pourrait dire que la « société française supporte le lourd poids de la double morale concernant l'association, encore stigmatisante, entre homosexualité et sida » (Pujante González, 2017, pp. 216-217). C'est pourquoi les gays se sont retrouvés encore une fois dans l'œil du cyclone, sous le regard désapprobateur d'une société conservatrice et intransigeante qui les considérait comme porteurs d'un mal qui oscillait entre « impureté » et « contamination ».

L'association virus-sida-maladie-gay ne s'est pas fait attendre et a servi de prétexte à cette société homophobe pour semer la haine et pour répandre la peur sociale et la terreur homosexuelle dans le monde entier ; une idée que Michael Pollack (Pollack dans Pujante González, 2017, p. 217) et Jean-Yves Le Talec (2008, p. 241) qualifient d'« homosexualisation du sida » ; un phénomène social complexe qui implique d'autres intérêts liés au pouvoir médico-journalistique et sociopolitique.

Le fantôme du sida, pour reprendre le titre de l'intéressant essai de Néstor Perlongher⁶ publié en 1988, s'est installé comme une sorte d'ombre stigmatisante sur le sujet homosexuel. L'écrivain et sociologue argentin, mort prématurément en 1992, développe cette idée de « fantôme » et sa relation avec l'ordre de la mort et le désordre des corps (Perlongher, 1988, p. 89), suivant une perspective apocalyptique proche de celle de Sontag. En effet, tous les deux tâchent de changer les paradigmes de la maladie et d'inverser la stigmatisation qu'elle engendre. Le « fantôme » du sida trouve ainsi sa propre logique dans la peur, la menace, le harcèlement, la culpabilité, la répression du désir et la marginalisation des « populations menacées » (Perlongher, 1988, p. 89). Cependant, Perlongher insiste sur l'instable compromis entre le risque et la jouissance. L'affirmation du désir ne devrait pas être vécue, comme le veut ce qu'il qualifie d'hystérie hygiéniste, avec un sentiment de faute et de mauvaise conscience mais de joie car,

⁵ Lire le sous-chapitre : « La construction du lien homosexualité-sida » de l'essai *Folles de France ; repenser l'homosexualité masculine* (2008) de Jean-Yves Le Talec. L'auteur fait référence à la « promiscuité, fréquence des infections sexuellement transmissibles [IST], usage des drogues... » (Le Talec, 2008, p. 242).

⁶ Les recherches de Néstor Perlongher ont non seulement porté sur le phénomène du sida au Brésil et en Argentine, mais elles ont également donné une conception universelle de la maladie : les caractéristiques de l'épidémie, les modes de contagion, les peurs que le sida déclenche, la stigmatisation sociale générale et l'agonie des corps souffrants, entre autres aspects.

à ses yeux, il serait paradoxal que la peur à la mort nous fasse perdre le goût pour la vie (Perlongher, 1988, p. 89).

Durant cette décennie des années 80 du siècle dernier, le sociologue Daniel Defert fonde AIDES (1984), ému par les conséquences de la maladie et notamment par la mort de son collègue Michel Foucault⁷, l'écrivain et épistémologue Jean-Paul Aron décide de briser le silence en révélant sa séropositivité à travers son témoignage intitulé *Mon sida*, publié dans *Le Nouvel Observateur* (1987) et l'association de lutte contre le sida est créée au sein du collectif homosexuel Act Up-Paris (1989). Comme le rappelle Élisabeth Lebovici, à la fin des années 1980, « certain.e.s artistes – au sens très large du mot – ont produit des ressources visuelles et textuelles, permettant moins de comprendre que de ressentir – et combattre – une épidémie dont les effets cumulés ont été dévastateurs » (Lebovici, 2017, p. 14). Le sida était donc considéré comme synonyme de peur, d'exclusion sociale et de mort. Cette horreur se matérialise à travers des images du corps fragilisé, vulnérable, décharné, voire mourant. Une époque où le sida était « une maladie de séniles, de cadavres imminents qui peut frapper celui qui a vingt ans. *Death in life* » (Bourdin dans Pujante González, 2017, p. 222)⁸ et où « les sépultures se succèdent à la vitesse de la mitraille » (Lebovici, 2017, p. 188).

Les créateurs, artistes, dramaturges et écrivains ont été confrontés à deux formes de temporalité. D'une part, la réalité du présent : prévisions et statistiques mettant à jour l'évolution et la propagation de la maladie, ainsi que les conflits politiques et sociaux qui se déroulaient. Et, d'autre part, à la projection introspective de la réalité qui a stimulé l'esprit créatif pour imaginer et représenter (au milieu de cette étape « guerrière » de la lutte contre le sida et la mort) le présent inéluctable qui les opprimait. Dans l'essai *Le Corps souffrant* (1994) de Gérard Danou, l'auteur soutient que : « dans la décomposition du corps malade, le pourrissement, le putride, l'écriture germe et trace son sillon » (Danou, 1994, p. 127). En d'autres termes, les auteurs séropositifs qui ont osé parler de la peur, de l'horreur, du rejet social, de l'incertitude de leur existence, etc., ont recréé leur expérience du sida et se sont préparés, chacun à leur manière, à l'événement inévitable qu'était la mort à ce moment-là. Ainsi, « le sida devient [...] récit et provoque l'écriture et celle-ci à son tour incite à la tentative de normalisation de l'exclusion » (Pujante González, 2010, p. 26). Il s'agit d'une façon de répondre au

⁷ Voir à ce sujet l'interview de Daniel Defert réalisée par Éric Favereau intitulée « Foucault. Les derniers jours » et publiée dans *Libération* le 19 juin 2004 : https://www.liberation.fr/livres/2004/06/19/les-derniers-jours_483626/

⁸ Pujante González fait référence au roman autobiographique *Le Fil* (1994) de Christophe Bourdin.

réel et de refléter cet acte personnel et intime qui donne un sens à l'existence incertaine de l'écrivain tentant d'esquisser son présent et un avenir que, peut-être, il ne vivra jamais. Écrire sur le sida devient ainsi un acte contestataire contre la mort, ou d'après Danou, un « travail contre la mort » : « l'écriture travaille contre la mort, et les ombres du texte écrit sont déchirées entre deux forces, l'une portant le déni de sa propre mort, l'autre, la certitude d'une mort à venir comme un destin commun » (Danou, 1994, p. 114). Ana Monleón développe cette idée en ajoutant que le sida inscrit une perspective temporelle différente car, à partir de celui-ci, une nouvelle chronologie se met en place par rapport au vécu et à l'espoir d'une écriture incertaine (Monleón, 1997, p. 75).

S'il est vrai que l'écrivain et journaliste Hervé Guibert, à travers sa trilogie *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Protocole compassionnel* (1991) et *L'Homme au chapeau rouge* (1992), a été l'un des auteurs les plus représentatifs de cette période à avoir utilisé la forme autobiographique pour exprimer d'une manière plus « explicite » le sida et la certitude de la mort (Monleón, 1997, p. 74), il est également l'un des plus étudiés, voire critiqués, pour s'être concentré sur « l'amour et le sida, faisant du sida une maladie de l'amour et non pas un scandale » (Lebovici, 2017, p. 12). Nous aimerions souligner également l'importance du philosophe, essayiste et écrivain Guy Hocquenghem, qui est surtout reconnu pour être un militant influent de la libération gay et l'un des cofondateurs du FHAR en 1971. Hocquenghem est également l'auteur du *Désir homosexuel* (1972), un essai qui aborde la question du troisième sexe et qui est considéré comme « le premier texte terroriste » (Preciado, 2009, p. 138) entrant en collision avec le système hégémonique hétérosexuel. En ce qui concerne le sujet du sida, son roman expérimental *Ève*, publié en 1987, raconte l'histoire d'amour particulière entre Adam et Ève (liée également à un conflit génétique et identitaire complexe) et sa « souffrance » à cause d'une maladie mortelle inconnue qui le conduit progressivement à la mort à l'hôpital de la Pitié à Paris :

C'est curieux, à quel point la maladie change le sujet [...] Mais je n'avais pas compté avec la souffrance. La souffrance. Le docteur, aimablement, m'avait assuré, à Paris, qu'en somme son but était de fournir les moyens de mener une vie à peu près normale jusqu'à...

Sa voix suspendait le mot « fin ». En attendant cette fin, j'ai souffert, dans les moments de crise, comme un damné. (Hocquenghem, 1987, pp. 170-172)

Les passages du roman mesurent progressivement l'évolution de la maladie et montrent la dégradation d'un corps souffrant et agonisant soumis à la technicité calculatrice de l'univers médical. Hocquenghem, à travers Adam et le Docteur Samael, nous invite à réfléchir sur le système immunitaire soumis au virus du sida et sur les

mécanismes perturbateurs de la science pour tenter de contrer son évolution. Ainsi commence le combat mythique entre la vie et la mort, où chaque seconde presse la volonté de vivre : « Dès la première seconde de vie, je crois que le temps qui reste à vivre est inférieur au temps déjà vécu. Il se divise en deux moitiés inégales ; ce calcul approximatif m'a longtemps obsédé » (Hocquenghem, 1987, p. 264). Tout comme les sens sont stimulés à l'extrême par l'agonie du sida, le goût de la vie perdure et sommeille dans notre inconscient. Cependant, ce sont la peur et le sentiment de perte qui activent la conscience d'être en vie et la valeur du temps. Enfin, les dernières images d'Adam allongé sur son lit en attendant sa mort ont une forte valeur sémantique d'assujettissement médical et corporel, de perte et de dégradation du corps et des sens. Car la mort erre partout en attendant que le corps quitte la chambre froide de l'hôpital pour que quelqu'un d'autre prenne sa place : « On lui avait dit qu'à l'Assistance on mourait le dimanche. Les statistiques le prouvaient. Ainsi le lundi, la chambre était libre » (Hocquenghem, 1987, p. 307). En effet, une accumulation d'images insistant sur les sens génère un état d'impuissance et éveille, chez le lecteur, un sentiment particulier d'affection et de compassion envers Adam :

Il se sentait horriblement épuisé, et pensa avoir des hallucinations [...] Le corps recroquevillé [...] sa langue était paralysée [...] un peu de liquide atteignait sa bouche [...] sa main se tendit convulsivement [...] la musique l'immobilisait [...] les larmes se mêlèrent au sang qui coulait toujours, tiède épanchement de sa vie [...] les battements de son cœur se synchronisèrent avec la batterie du disque [...] une sorte de raclement lui parvenait aux oreilles [...] chaque aspiration le rapprochait de la dernière, tandis qu'il sombrait dans le coma [...] La musique se tut. [...] À cet instant où le grand sommeil voilait ses pupilles [...]. (Hocquenghem, 1987, pp. 303-307)

Hocquenghem est mort des suites du sida une année après la publication de ce roman à l'âge de 41 ans. Sa trajectoire philosophique et littéraire, tout comme son esprit révolutionnaire pour la libération du corps et de la sexualité, ont marqué cette époque mouvementée. Il était en contact étroit non seulement avec des philosophes célèbres comme Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault ou René Schérer, mais aussi avec des réalisateurs comme Lionel Soukaz, avec qui il a tourné le film *Race d'Ép* (1979), inspiré de son livre *Race d'Ép, un siècle d'images de l'homosexualité* (1979), et avec des auteurs aussi particuliers que Copi. De cette manière, Copi et Hocquenghem étaient deux amis proches ; deux figures emblématiques des années 1970 qui ne cachaient pas leur homosexualité ; deux auteurs qui ont connu cette « osmose partielle entre l'homosexualité et la vie sociale » (Hocquenghem, 1979, p. 166) ; deux personnes contestataires qui ont pris des risques et qui, avec des approches différentes, ont eu

le courage de dénoncer l'instabilité d'un système de pouvoir inefficace et obsolète qui imposait le modèle binaire du genre ; deux auteurs unis par les circonstances de la vie à une époque difficile et dans une société répressive ; et, enfin, deux auteurs qui ont su regarder en face leur maladie et avoir la lucidité de l'écrire ou de la représenter.

Voici le point d'intersection qui nous permet d'arriver au bout de cette partie contextuelle afin de la relier à l'objet particulier de notre étude. Copi a donc imaginé et écrit très tôt sur le sida, en même temps que l'a fait Guy Hocquenghem, et, un peu plus tard, Hervé Guibert et Cyril Collard⁹. C'est pour cela que Lionel Souquet affirme que l'œuvre de Copi : « n'a pas pris une ride car elle est toujours aussi « fraîchement » décapante : avec le recul, elle semble effectivement moins vieillie, plus avant-gardiste et plus complexe, que celles de certains piliers du *boom* dont le discours « humaniste » stéréotypé flirte parfois avec une certaine mièvrerie » (Souquet, 2020, p. 24).

2. Paris-Sida : un voyage sans retour

Copi est le pseudonyme de Raúl Damonte Botana, un auteur franco-argentin né à Buenos Aires, en 1939, et installé à Paris en 1962, jusqu'à sa mort en 1987. Son installation à Paris, et surtout sa façon particulière de caricaturer le monde et de déconstruire la réalité, n'a laissé personne indifférent : ceux qui ont travaillé avec lui (Alfredo Arias, Fernando Arrabal, Michel Cressol, Guy Hocquenghem, Jorge Lavelli, Marilú Marini, Riccardo Reim, Jérôme Savary, Lionel Soukaz...) ; ceux qui l'ont rencontré dans les rues parisiennes lorsqu'il vendait ses dessins au Pont des Arts, ceux qui ont apprécié (ou pas) ses caricatures publiées dans les pages du *Nouvel Observateur*, *Libération*, *Hara Kiri*, *Charlie Mensuel*, *Charlie Hebdo*, *Gai Pied*, *Paris Match*, *Bizarre*, *Twenty*, etc. ; même ceux qui se tournent vers lui avec de l'admiration pour sa versatilité à jouer comme un enfant avec les langues et les genres littéraires et pour sa façon décontractée d'imaginer la réalité afin de la transgresser et de la subvertir. Il y a, enfin, tous ceux et celles qui nous sommes intéressé(e)s à l'étude scientifique de ses dessins, ses romans, ses nouvelles et ses pièces de théâtre, de son esthétique et de son style particuliers qui imprègnent toute son œuvre : César Aira, José Amicola, Isabelle Barbéris, Thibaud Croisy, Pablo Gasparini, Raquel Linenberg-Fressard, Daniel Link, Patricio Pron, Beatriz Sarlo, Lionel Souquet, Thomas Barège, Laura Vázquez, et même Hélène Cixous, entre autres.

⁹ Cyril Collard est mort des suites du sida en 1993 à l'âge de 35 ans. Son roman autobiographique *Les nuits fauves* (1989) reste presque oublié, malgré l'existence de la fondation qui porte son nom, créée par ses parents en 1995 pour informer, former et aider les personnes atteintes du VIH/Sida.

Copi est né au sein d'une famille bourgeoise influente dans les milieux politique et journalistique en Argentine et a baigné, comme l'indique Souquet : « dès l'enfance, dans un milieu artistique et cosmopolite, propice à la pratique du bilinguisme » (Souquet, 2013, p. 132). Son père, Raúl Damonte Taborda, était un journaliste et un homme politique qui s'est opposé au régime de Juan Domingo Perón. Sa mère, Georgina ou China Botana, a été le témoin des premiers *poulets*¹⁰ que Copi dessinait à un jeune âge et celle qui l'a accompagné pour voir du théâtre indépendant à Buenos Aires lorsqu'il était adolescent. Son grand-père maternel, Natalio Botana, d'origine uruguayenne, était le propriétaire et fondateur du journal *Crítica* ; et sa grand-mère maternelle, Salvadora Medina Onrubia, était écrivaine, poétesse et dramaturge, mais aussi militante féministe et anarchiste, connue tout particulièrement pour sa pièce *Las Descentradas* (1929). Après le premier exil des Botana (1945-1955) en Uruguay, puis en France, et entre leurs allers-retours en Argentine¹¹, Copi quitte définitivement Buenos Aires pour s'installer à Paris en 1962.

Dès son arrivée à Paris, Copi adopte la langue française comme moyen d'expression artistique et littéraire, sauf quelques exceptions en espagnol comme le roman *La vida es un tango* (1979) et les pièces de théâtre *La sombra de Wenceslao* (1977), *Cachafaz*, écrite en 1981 et publiée dans une version franco-espagnole en 1993, et *Tango-Charter* (1980), écrite en italien en collaboration avec le dramaturge Riccardo Reim.

La vie de Copi à Paris peut être divisée en trois périodes : les années 1960, caractérisées par une « société du spectacle » (Debord, 1967) se terminant par les célèbres manifestations ouvrières de *Mai 68* ; les années 1970, encadrées par la fameuse révolution sexuelle et les mouvements de libération homosexuelle, notamment par les principes de liberté promus par le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR) ; et, enfin, les années 1980, marquées par l'apparition du sida et la production artistique et littéraire à caractère testimonial autour de la maladie afin de laisser en héritage aux générations postérieures une trace de la peur et de la stigmatisation que ce virus a généré au sein de la société.

¹⁰ Les curieux *poulets* que Copi dessinait depuis son enfance sont repris dans son célèbre album *Les poulets n'ont pas de chaise* (1966), album pour lequel il reçoit la même année le Grand Prix de l'Humour Noir Grandville.

¹¹ La famille de Copi est retournée à Buenos Aires en 1955 et a fondé le journal anti-péroniste *Tribuna Popular*. Entre 1955 y 1962, il commence à publier ses premiers dessins non seulement dans le journal familial, mais aussi dans les revues satiriques *Tía Vicenta* et *4 Patas*, où il a fait apparaître sa caricature la plus remarquable et la plus radicale à Buenos Aires : *Gastón el Perro Oligarca*.

Ce contexte parisien représente symboliquement, pour Copi, un champ d'expérimentation constant où il a pu tester toute son ingéniosité créatrice en tant que dessinateur, écrivain, dramaturge et acteur ; où il a pu développer ses sujets de prédilection : les conflits autour de l'identité et de la sexualité ; et, où il a pu exprimer son goût pour l'esthétique *camp* et le travestissement. De cette façon, on pourrait fusionner la création artistique et littéraire et le contexte historique pour les condenser en trois catégories : la production graphique, la production romanesque et la production théâtrale¹². Comme dessinateur, Copi est surtout connu pour ses dessins des années 1960, bien qu'il ait également publié d'autres albums dans les années 1970. Sa première œuvre majeure est la création de son album le plus célèbre : *La Femme assise* (1964-1974). Puis, il en a créé d'autres tels qu'*Humour secret* (1965), *Les poulets n'ont pas de chaise* (1966), *Copi* (1971), *Le dernier salon où l'on cause* (1973), *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?* (1975), *Les vieilles putes* (1977), *Du côté des violés* (1978) et *Libérett*¹³ (1979). En tant que romancier, on constate que sa production littéraire est particulièrement remarquable dans les années 1970 et 1980. Parmi ses œuvres les plus célèbres figurent ses romans controversés et provocateurs *Le bal des folles* (1977) et *La guerre des pédés* (1982) et sa nouvelle *Virginia Woolf a encore frappé* (1983). En tant que dramaturge, Copi s'est fait connaître grâce au personnage d'Évita, femme de pouvoir, provocatrice et « explosive » qui parodie la mythique Eva Duarte de Perón dans sa pièce *Eva Peron* (1969). Il s'agit d'une femme représentée par un homme travesti atteint d'un « cancer de matrice », mais il pourrait bien s'agir d'une femme transsexuelle travestie en première dame argentine. C'est ainsi que le nom de Copi a commencé à être connu partout dans Paris, surtout quand ce geste subversif a provoqué un attentat lors de la première représentation au théâtre l'Épée-de-Bois à Paris, en 1970¹⁴. Cet événement ouvre la période suivante, celle de la révolution et de la lutte pour la liberté d'expression et la révolution sexuelle, à laquelle Copi contribue par des œuvres

¹² L'étape de Copi acteur n'est pas moins importante. Copi a non seulement personnifié et joué certains de ses personnages de théâtre (*Les quatre jumelles*, *Loretta Strong*, *Le frigo*, etc.), mais il a également joué dans quelques films tels que *Le boucher, la star et l'orpheline* (1973) et *Race d'Ép* (1979) ; il a même été choisi par la société Perrier pour réaliser un court métrage publicitaire avec le slogan *Perrier, C'est fou !* à la fin de 1970.

¹³ *Libérett* est une caricature d'une personne transsexuelle publiée dans *Libération* durant l'été 1979 et censurée pour son caractère désinhibé à jouer avec sa sexualité. Ce personnage a été repris ultérieurement dans l'album *Le monde fantastique des gays* (1986) chez Christian Bourgois.

¹⁴ L'écrivain argentin César Fernández Moreno a écrit à propos de ce sujet dans la revue *Periscopio*. Voir en ligne : <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/teatro-evita-segun-copi.htm>

significatives qui déstabilisent le système binaire des sexes, en abordant de manière histrionique les complexités et les conflits liés à la transculturalité, à la transidentité et à la transsexualité¹⁵, comme *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* (1971), *Loretta Strong* (1974) et *La tour de la Défense* (1978), entre autres. Dans les années 1980, dans la même perspective, des œuvres comme *Tango-Charter* (1980), *Cachafaz* (1981), *Le frigo* (1983) et *Les escaliers du Sacré-Cœur* (1986) s'inscrivent dans la continuité de cet univers subversif d'où émerge toute une pensée politique radicale face aux systèmes de pouvoir et à la nouvelle société néo-capitaliste.

C'est ainsi que nous arrivons à sa dernière création : *Une visite inopportune* (1988) ; « l'une des meilleures pièces de Copi » (Souquet, 2020, p. 25), une pièce écrite avec l'illusion de perpétuer le « vrai génie de la scène » (Souquet, 2020, p.46) où il nous est montré le personnage de Cyrille qui a su combattre l'agonie provoquée par le sida et rendre digne, d'une certaine manière, sa mort. En effet, comme le souligne Bagère : « comment ne pas faire une lecture plus ou moins biographique de cette pièce [...] Dès lors, comment ne pas parler non plus de pièce testamentaire ? » (Bagère, 2013, p. 159). Ce trait « biographique » et « testamentaire » a été le motif principal qui a incité l'écrivain et dramaturge uruguayen Federico Roca à écrire et à mettre en scène une petite pièce très intéressante et suggestive sur les derniers jours de Copi dans un hôpital à Paris intitulée *La posteridad de las ratas (Buscando a Copi)* (2008). Il s'agit d'une sorte de réinterprétation ou d'adaptation d'*Une visite inopportune* qui reprend les épisodes de la maladie et de l'agonie à cause du sida d'un personnage nommé Copi.

Après avoir été censuré dans son pays natal, Copi n'est jamais retourné vivre en Argentine. Son voyage à Paris a été médité et définitif. Vingt-deux ans plus tard, en 1984, l'auteur doit affronter l'épidémie du sida. La connaissance de son état sérologique représente le début d'un voyage inattendu, inévitable et définitif. Enfin, un voyage sans retour vers le gouffre symbolique de la « mort » ; ce « dernier mot – réparateur – » (Souquet, 2015, en ligne) prononcé par l'infirmière à la fin de la pièce : « J'avais oublié que vous étiez mort ! » (p. 73) qui annonce, effectivement, le voyage vers l'au-delà ou l'entrée dans une nouvelle dimension intemporelle.

¹⁵ Pour plus d'information : Vásquez Sáenz, H. (2020). *Le théâtre de Copi : processus et stratégies trans. Une approche queer* [Thèse de Doctorat, Université de Valence/Université de Strasbourg]. Banque de données. <http://www.sudoc.abes.fr/cbs//DB=2.1/CMD?ACT=SRCHA&IKT=1016&SRT=RLV&TRM=henry+ferney+vasquez+saenz>

3. La grande fête : « l’anniversaire de mon sida »

« Copi n’est plus. Un trou dans le ciel, aujourd’hui gris presque blanc » (Cournot, 1988, p. 78). En 1984¹⁶, Copi est diagnostiqué séropositif et, en 1986, il commence à écrire *Une visite inopportune*. La pièce prend son sens et sa force lorsque l’intrigue est renforcée par l’arrivée d’une *visite* inattendue qui prédit la fin funeste du personnage principal (et celle de l’auteur). Copi a terminé la rédaction de cette pièce en 1987 et il est mort la même année à l’âge de 48 ans.

L’œuvre a été publiée à titre posthume en 1988 par la maison d’édition Christian Bourgois, dont le fondateur est resté fidèle à Copi dès le début de sa carrière artistique et littéraire à Paris, publiant une grande partie de son œuvre et entretenant une relation particulière avec l’auteur : « Je me souviens de tant de fois où nous nous sommes rencontrés, de tant de réunions dans mon bureau, du jeu compliqué, passionné et familier de nos rôles d’éditeurs et d’écrivains. Je me souviens de la voix de Copi » (Bourgois, 1990, p. 6). Cette première édition contient des textes d’auteurs tels que Cavanna, Michel Cournot, Guy Hocquenghem, Jorge Lavelli et Jacques Sternberg. Tous ont fait des louanges de l’œuvre de Copi et ont mis en valeur sa façon particulière de montrer la réalité et d’inclure dans son univers tous ces êtres aussi extraordinaires que marginalisés : « immigrés, écolos, homos, zizi, herbe, exil, taule, travelos, mouise, chiens, douleur dite morale à se foutre une balle dans le crâne. Savoir vivre, humeur claire. Les rires qui font respirer » (Cournot, 1987, p. 39). Ils ont également admiré la manière dont Copi a créé un discours dérisoire sur sa propre mort :

Molière, si mes souvenirs de classe son exacts, mourut en scène en jouant *Le Malade imaginaire*. Copi, au contraire, est tellement vivant qu’il n’hésite pas à nous faire éclater de rire avec la plus terrible des situations, celle d’un homme, d’un malade qui voit venir la mort. Rire de tout, même de la mort annoncée, de la peste moderne, du sida, puisqu’il faut l’appeler par son nom, ce n’est pas mépriser les malades mais être victorieux contre la souffrance et la peur, la haine et l’égoïsme. (Hocquenghem, 1988, p. 81)

« L’anniversaire de mon sida » fait référence au jour où nous assistons à l’improvisation d’une fête du sida et à la théâtralisation de la mort à travers Cyrille. En effet, le personnage principal de la pièce affrontera non seulement sa maladie et son état d’agonie sur un ton ironique et avec un humour corrosif, mais il ridiculiserà éga-

¹⁶ D’après Germán Garrido dans son article : « ‘Una comedia de la muerte’: Copi y sus profanaciones del sida » (2019). Voir en ligne : <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/35594/36183>

lement sa propre mort : « Quelle charmante idée d'avoir pensé à l'anniversaire de mon sida. Comment je vais, cher professeur ? » (p. 26). Ainsi, l'ingénieuse créativité avec laquelle Copi dédramatise le thème du sida fera que la maladie, comme le signale Juli Leal, soit une étape de plus à surmonter au lieu de représenter une halte sur le chemin. Le théâtre et l'humour caustique, et fort probablement l'envie de vivre, sont les moyens qui apparaissent clairement dans cette pièce qui devient une arme contre la « pusillanimité » (Leal, 1997, p. 99).

Formellement, la pièce *Une visite inopportune* est écrite en un acte et divisée en trente-trois scènes. Les didascalies, inhabituelles dans le théâtre de Copi, nous permettent de recréer l'espace et de balayer visuellement la scène, limitée par une chambre d'hôpital, où les personnages de Cyrille, Hubert, l'Infirmière, le Journaliste, le Professeur Vertudeau et Regina Morti se retrouvent pour vivre un moment unique autour de l'« anniversaire » du sida de Cyrille : « Décor : une chambre dans un hôpital parisien, avec une porte donnant sur un couloir et une autre sur la salle de bains » (p. 8). Le temps de l'action est donc le jour de l'anniversaire du sida : un dimanche consacré au spectacle et orchestré par Cyrille pour mourir à cinq heures du soir : « las cinco en punto de la tarde » (p. 73), comme le dit Hubert en espagnol, curieusement.

C'est ainsi que Cyrille, un homosexuel séropositif, tente d'atténuer les souffrances causées par le sida en utilisant le théâtre comme le seul moyen possible de déguiser la mort et de transformer la douleur en humour. L'intrigue est simple : le jour de l'anniversaire du sida, et comme d'habitude, Cyrille est accompagné des personnes qui veillent sur son état de santé et sur l'évolution de la maladie : son secrétaire, Hubert, un vieil ami homosexuel et directeur de théâtre qui tente de le dissuader d'accepter le mausolée qu'il vient de lui acheter au cimetière du Père-Lachaise avec tout le confort possible ; son Infirmière, Mme Bongo, une femme mariée à un homme noir ; et le Professeur Vertudeau, un spécialiste du sida attiré, d'un côté, par les lobotomies et les greffes de cerveaux en plastique qui décide d'entreprendre un voyage en Afrique pour guérir d'autres malades du virus du sida, et, de l'autre, un médecin attiré et séduit par la lucidité de son patient Cyrille, le malade qui possède d'énormes compétences artistiques pour faire de son agonie un grand spectacle théâtral :

PROFESSEUR.— Comment vous sentez-vous ?

CYRILLE.— Je suis très angoissé. J'ai peur de mourir sans avoir joué *Richard III*.

PROFESSEUR.— Qu'à cela ne tienne, vous pouvez monter des spectacles dans l'hôpital, comme Sade. Je vous ferai prêter quelques malades de Sainte-Anne pour vous donner un coup de main. Inutile de vous dire à quel point je vous serais reconnaissant si je pouvais obtenir un petit rôle, cher maître, même de hallebardier ! (p. 26)

Ce même jour, un jeune journaliste nommé Gianmarco ou Jean-Marc, qui ne pose jamais de questions, apparaît également. Et, le dernier visiteur à arriver, le plus important et celui qui va dynamiser toute l'intrigue dès son arrivée, est Regina Morti. Il s'agit d'une chanteuse d'opéra italienne fauchée qui personnifie la Reine des Morts, qui subit une greffe de cerveau en silicone et qui dit être amoureuse de Cyrille : « O mon amour, quand est-ce que nous allons consommer notre mariage ? » (p. 50). La chambre d'hôpital se transforme ainsi en un petit espace où tout peut se passer, car rien n'est ce qu'il semble être : l'étrange relation entre Cyrille et Hubert où se cache un secret lié à l'identité, l'homosexualité, l'inceste et la paternité confuse de Gianmarco (p. 63) ; la fausse identité de Gianmarco qui se fait passer pour un journaliste ; la relation extra-conjugale que l'Infirmière entretient avec le Professeur et, enfin, les intentions maniaques de Regina Morti à l'égard de Cyrille, lorsqu'elle passe de l'amour à la vengeance (pp. 57-58).

La pièce se termine par la mort de Regina Morti et de Cyrille. Se sentant trahie et humiliée par Cyrille, parce qu'il préfère être dans les bras d'Hubert et parce qu'il utilise son manteau pour jouer le dernier rôle de travesti, la Reine des Morts se suicide en se poignardant avec un couteau à rosbif. Cyrille, quant à lui, meurt dans les bras de son ami Hubert.

4. Copi-Cyrille : une autobiographie théâtrale de la maladie et de la mort

Dans l'entrée « Théâtre autobiographique » du *Dictionnaire du théâtre. Dramaturgie, esthétique, sémiologie* de Patrice Pavis, on précise que l'acteur autobiographique ne représente pas seulement un cœur nu, il est également un narrateur, un embellisseur, un « exhibitionniste » qui travaille sa matière tout comme l'écrivain le fait avec les mots (Pavis, 1998, p. 438). S'il est convenu que le théâtre autobiographique ou autofictionnel nous renvoie à un spectacle unipersonnel où l'auteur devient l'acteur qui parle de lui-même, *Une visite inopportune* de Copi s'inscrit parfaitement dans les trois « formes d'autobiographie scénique » auxquelles Pavis fait allusion : d'abord, pour l'intérêt théâtral lorsque l'auteur-acteur utilise l'espace scénique pour raconter les événements réels de sa vie ; ensuite, pour l'intérêt testimonial ou l'aveu sur sa maladie et sa sexualité, car le fait de savoir que l'acteur est séropositif et qu'il joue les derniers moments de sa vie confère à l'aveu une vérité poignante qui crée un vrai malaise chez le spectateur et, finalement, pour l'intérêt identitaire à travers le « jeu avec l'identité » où le théâtre autobiographique devient, dans ce cas concret, une recherche en acte sur l'identité sexuelle, sociale ou culturelle (Pavis, 1998, pp. 438-439).

Ainsi, dans cette pièce de Copi, le recours à l'autobiographie tend à généraliser un sujet qui nous concerne tous, comme l'identité et la sexualité et, en même temps, à « universaliser » une maladie mortelle capable de modifier notre vie sociale et notre façon de penser. Tout d'abord, le théâtre se situe dans le théâtre, comme une sorte de *mise en abyme*, car la structure interne de la pièce reproduit le sujet du jeu théâtral, de manière à ce que le lien entre les deux structures devienne analogique, voire parodique (Pavis, 1998, p. 295). Les traits que Cyrille reproduit de Copi sont divers : l'utilisation du pseudonyme (« Faites de mon nom ce que vous voulez, de toute façon c'est un pseudonyme », p. 67) ; le goût pour les arts du spectacle et le travestissement ou la mise en scène de son état d'agonie dans un hôpital parisien à cause du sida.

La manière dont Cyrille annonce sa mort est très subtile, car les autres personnages ne se rendent pas compte que tous les éléments apparaissent progressivement pour créer le moment d'apothéose finale sous l'apparence d'un suicide organisé, ce que Rosenzvaig qualifie de « fictionalité » de l'adieu (Rosenzvaig, 2009, p. 41). En effet, les personnages ont un rôle à jouer dans la pièce, mais aucun d'entre eux n'est certain du rôle qu'il joue : Regina Morti dit, par exemple : « Dans quel théâtre sommes-nous ? » (p. 57), ou Cyrille, lorsqu'il pense avoir oublié son propre texte, affirme : « Je ne sais plus où j'en suis. Soufflez-moi le texte » (p. 68). Sa stratégie de la confusion consiste à faire croire qu'il est un grand metteur en scène, mais aussi un comédien capable de se travestir ou même de jouer Hamlet. La présence de Cyrille sur scène est si forte qu'elle génère en elle-même une admiration « sublime », ressentie et exprimée par le Professeur : « Maître, quelle fin sublime », par l'Infirmière : « Mon Dieu, quel comédien sublime ! » (p. 68) ou par le Journaliste : « Sublime, Monsieur » (p. 43) lorsque Cyrille met fin au rôle improvisé de Hamlet d'une manière comique.

Cette illusion de jouer avec la mort nous suggère une double mort du personnage : d'une part, celle du personnage de Hamlet (représentation de la mort sur scène) et, d'autre part, cette mort « surréaliste » de Cyrille à cause d'un arrêt cardiaque à la fin de la pièce qui évoque celle de Copi : « Cyrille, votre cœur » (p. 73). Sous le pseudonyme de Cyrille, ce personnage devient ainsi un autre personnage capable d'inventer et d'improviser une nouvelle vie sur scène, créant, en même temps, une illusion spéculaire (bien que diffuse) de théâtre dans le théâtre et une *mise en abyme* de sa propre histoire. Cyrille a donc besoin du théâtre pour rappeler ce qu'il est : un *maître* et un comédien, un admirateur de Shakespeare et de Baudelaire, mais également de Genet et de Lorca, et tout cela afin de dédramatiser sa maladie à l'aide d'un humour caustique qui lui permette, ne serait-ce que le temps de la pièce, de dépouiller le sida de sa valeur d'horreur et de peur.

HUBERT.— Paris n'est plus la capitale d'autrefois [...] D'ailleurs, il n'y a plus de spectacles. Et s'il en reste, ce n'est plus un endroit de rencontre pour la gent galante du troisième sexe [...] Vous avez la chance d'avoir le sida, au moins ici vous ne courez aucun risque. (p. 13)

En ce qui concerne le sida et la mort, ils correspondent aux personnages actuels personnifiés par Regina Morti. La « visite » indésirable est la maladie, qui annonce à son tour le long voyage vers l'éternité à travers la mort. Regina Morti dit : « Je vous attends dans l'au-delà pour la grande finale » (p. 73). Néanmoins, Cyrille n'a pas peur de la mort, la seule chose qui l'inquiète est de vivre piégé dans ses souvenirs : « Et moi, je suis toujours vivant ! Je n'ai pas peur de mourir, mais de vivre toujours coincé dans mes souvenirs ! Si la vie éternelle c'est ça, il y a longtemps que j'en cherche la sortie » (p.42-43).

PROFESSEUR.— Dans la réalité, vous devriez être mort.

CYRILLE.— Je devrais être mort ?

PROFESSEUR.— Vous vous êtes survécu d'au moins six mois.

CYRILLE.— Vous êtes sûr ? (p. 28)

La maladie et la mort sont toutes deux absorbées par la mémoire dans une dimension atemporelle, puisque la volonté (et la crainte) de Cyrille n'est pas tant de vivre dans le présent, c'est-à-dire dans le temps de la maladie et de l'agonie, que de vivre dans l'éternité en se souvenant des événements du passé.

Alfredo Arias, compatriote et ami de Copi, le premier à mettre en scène *Eva Peron* en 1970, dont le personnage central, Evita, est lui aussi victime d'une maladie mortelle, en l'occurrence un « cancer de la matrice », affirme que : « le travestissement projette les personnages dans le vertige du pouvoir et de la mort » (Arias, 2008, p. 142). En effet, entre le pouvoir et la mort, Copi va créer son propre « théâtre de la maladie » (Rosenzvaig, 2009) où la mort est transformée en spectacle par le biais du déguisement.

Le travestissement était l'une des ressources que Copi utilisait magistralement pour subvertir à volonté les rôles de genre et pour imiter, voire parodier, les mythes religieux et politiques. Cependant, dans le cas d'*Une visite inopportune*, nous sommes confrontés à deux concepts considérés traditionnellement comme « obscènes » : la maladie et la mort. Le sida, étant une maladie mortelle, précède la mort elle-même, l'un des thèmes les plus fréquemment abordés dans l'histoire du théâtre. Néanmoins, cet élément négatif peut avoir une lecture positive : la mort comme phénomène biologique et abstrait qui est personnifié, faisant ainsi appel à tout un imaginaire collectif riche en croyances, mythes et légendes (fantômes, spectres, cadavres, personnages dédoublés, etc.) ou encore interpellant toute une société pour lui faire prendre conscience d'une situation réelle et universelle, comme les ravages que le sida provoque sur le corps.

En général, la mort entraîne deux types de représentation ; d'une part, la représentation figurative, comme l'exemple du spectre du roi assassiné de *Hamlet* de William Shakespeare, un spectre que James Joyce reprend dans *Ulysse* : « Hamlet, je suis le spectre de ton père condamné à errer dans ce monde » (Joyce, 1983, p.269) ; et, d'autre part, la représentation abstraite, où la mort peut être symbolique, puisque toute une série de références et de métaphores renforcent son omniprésence (le théâtre de Maurice Maeterlinck en est un exemple). Elle peut également être représentée par le biais d'une situation particulière que les personnages subissent, comme c'est le cas des personnages sartrien dans *Huis clos*. Nous pouvons assister aussi à un processus de mort et d'agonie d'un personnage, comme dans *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco. Ainsi, le théâtre intègre la mort comme un élément essentiel et une réflexion quasi philosophique, des éléments que l'on retrouve aisément dans les pièces de Jean Genet ou de Federico García Lorca.

Dans *Une visite inopportune*, nous assistons à une importante présence de l'intertextualité. En effet, nous y trouvons des références directes à Shakespeare et à *Hamlet* (pp. 32, 43, 61, 67, 68), à Cocteau (p. 42), au « spleen » baudelairien (p. 43), à Genet (p. 64), et à Lorca (p. 72). Néanmoins, Copi apporte un élément nouveau au traitement de la mort au théâtre qui passe par l'inclusion de la dérision et la tendance au comique grinçant. C'est-à-dire une posture différente et radicale qui entraîne la ridiculisation de toutes les figures traditionnelles de la mort.

CYRILLE.— Cette ambiance d'hôpital où tout rappelle la mort ! Cette horrible femme fascinée par ma mort ! Moi-même l'attendant... Vous ne savez pas que la mort se trouve dans cette pièce ? (p. 53)

Ainsi, Copi manipule la mort sans scrupules et joue avec elle à sa guise : il la personnifie, la déguise, lui donne la forme d'une femme grotesque, lui accorde une (fausse) voix de chanteuse d'opéra qui parle en italien, l'animalise sous l'appétit vorace d'un python (p. 25), la cannibalise : « Quando tu sarai morto, io mangero il tuo cuore » (p. 46), la caricature et la rend vulnérable aux yeux du spectateur.

5. « Quelle maladie sublime » : stratégies de dérision et de subversion

INFIRMIÈRE.— Je le savais que tu voulais te tirer en Afrique avec la chanteuse d'opéra !
Salaud ! Je t'ai vu la violer sur la table d'opérations !

PROFESSEUR.— Madame Bongo, vous faites une erreur de jugement. Cette dame est mon œuvre, ma créature. (p. 59)

Les termes « opéra » et « opération », ainsi que « maladie », « malade », « mort », « meurtre », « mourir » ou « morgue » confèrent une certaine musicalité au

texte par la répétition de certains sons créant un jeu de mots qui laisse entrevoir le ton ironique et le caractère burlesque avec lequel Copi transgresse et ridiculise la maladie et la mort. En effet, lors de cette dernière « visite », Copi a déployé tout son art théâtral. Il s'agit d'un style particulier déjà présent dans son œuvre qu'il a enrichie de son humour extravagant et de son ironie particuliers grâce à la diversité terminologique utilisée et à l'abondance de figures de style autour de la mort.

D'un côté, l'espace (l'hôpital) et la maladie (le sida) : « cette ambiance d'hôpital où tout rappelle la mort » (p. 53), préfigurent la mort par l'idée d'une fin inévitablement proche (« hôpital », « robe de chambre », « contagieux », « maladie », « malade », « sida », « sidatiques ») et s'accélère par l'utilisation d'un langage médical et la description de traitements qui annoncent l'évolution de la maladie : « pique », « perfusion », « interféron », « suramine », « pilules », « morphine ».

PROFESSEUR.— Qu'est-ce que vous prenez, là ?

CYRILLE.— Un litre de suramine, comme toutes les semaines, et un milliard d'unités d'interféron par mois, sans compter le quotidien. (p. 28)

Ensuite, l'omniprésence du champ sémantique de la « mort » nous rappelle constamment son pouvoir scénique, à travers différentes formes verbales (« mourir », « tuer ») ou la dernière phrase de la pièce : « J'avais oublié que vous étiez mort ! » (p. 73). L'utilisation de substantifs ou des expressions liés à des espaces ou des rituels de mort accentue cette impression : « Regina Morti », « Père-Lachaise », « Le Royaume des morts » ; et des noms communs tels que « cimetière », « mausolée », « nécrophile », « obsèques », « enterrement », « deuil », « mémoires », « héritage », « couronne de fleurs », « suicides », « l'au-delà ».

En ce qui concerne les figures de style qui contribuent à créer un langage « poétique » en contraste avec le ton burlesque, nous trouvons des euphémismes qui adoucissent la dureté des faits. Par exemple, les mots de Regina envers Cyrille quand elle dit : « Au lieu de vous quitter, je préfère mettre fin à mes jours en votre présence » (p. 24), ou encore quand Cyrille réplique : « Vous voyez comment je suis traité ici, ma chère Regina ! Et dire que cette femme sans cœur qui va cueillir mon dernier soupir » (pp. 21-22) ; des périphrases qui illustrent et qualifient la mort lorsque Regina Morti parle comme dans une tragédie classique : « abîme profond » ou « enfer d'ombres » (p. 24) ; des anaphores qui révèlent l'angoisse de Cyrille et son insistance répétitive sur le désir de mourir : « Quand est-ce que je vais sortir d'ici » ; « Quand est-ce que je vais mourir » ; « Quand est-ce que je vais mourir » (pp. 27 et 28) ; des hyperboles qui annoncent grossièrement la mort : « Vous allez exploser » ou « Je n'ai pas l'habitude de faire exploser mes auditeurs » (p. 21) ; et des métaphores qui dessinent la mort comme

quelque chose d'incertain, de sombre ou de ténébreux : « Je vais essayer de me faufiler dans l'au-delà par l'un de ces trous noirs » (p. 62), ou comme un spectre qui peut entrer et sortir en scène à sa guise : « Et je n'ai rien à me mettre pour sortir d'ici » (p. 37) ; « Quand je quittais la scène... » (p. 52) ; ou « Mais je suis en train d'en sortir » (p. 68).

En ce qui concerne le langage « médical » auquel nous avons déjà fait allusion, son utilisation nous rapproche de la satire mordante de la médecine dans *Le Malade imaginaire* de Molière, avec sa dérision des médecins prétentieux qui ne font que cacher leur ignorance. Copi était conscient que la relation entre le médecin, l'infirmière et le malade s'était « dépersonnalisée » et s'était transformée en quelque chose d'« anonyme » et que, en revanche, la relation entre la « maladie » et l'« institution médicale » s'était intensifiée (Perlongher, 1988, p. 73). Ainsi, parce qu'il a précisément appris à parler « la langue de Molière » (Barbérís, 2007, p. 22), l'auteur ne présente pas seulement son Infirmière et son médecin comme deux sortes de bouffons au milieu d'un arsenal médical sophistiqué, il va se moquer également de lui-même, de son état d'agonie et de sa fin tragique.

Copi a réussi à se libérer des superstitions universelles autour de la maladie et de la mort et a su pénétrer dans le domaine de l'humour théâtral au point de le maîtriser, de le perfectionner et de donner une touche d'originalité à son œuvre. En effet, *Une visite inopportune* aborde le thème de la mort et favorise l'évocation d'images du sida, renforçant le sens comique, voire burlesque, avec lequel Copi libère la maladie de la stigmatisation qui la caractérise. C'est ainsi que l'auteur se moque de la mort au point de désacraliser ce mythe universel, mais il s'éloigne aussi de la tradition théâtrale dont les composantes fondamentales reposent sur le tragique. En effet, le caractère subversif et le ton ironique avec lequel Copi parle du sida, de cette « maladie sublime », nous éloigne de la tragédie pour nous situer dans le terrain ambigu de la tragicomédie, de la farce noire ou de la « comédie de la mort » (p. 65).

Cet humour particulier, lié à une voix presque poétique de la mort, nous invite à penser, comme l'affirme Amícola, à un « humour homosexuel », où s'imbrique une espèce de sensibilité *camp*, afin de montrer le pouvoir de l'artifice comme jeu avec la représentation et l'imitation (Amícola, 2000, p. 86). C'est ainsi que Copi se vante de cet humour « macabre » pour s'exhiber sans souci dans sa dernière pièce et réussit sans aucun doute à dédramatiser la gravité du sujet du sida. Cet artifice lui permet de se distancier de sa propre agonie et de préparer son spectacle de la mort. Dès lors, la maladie mortelle, personnifiée en Regina Morti, devient un autre outil théâtral qu'il faut aborder et mettre en scène. Ainsi, le dramaturge se permet de « jouer » sa maladie et sa propre tragédie de la mort et il recourt à l'autodérision à travers la voix de Cyrille : « J'ai le sida » (p. 22) ; « Je vais mourir » (p. 27) ; ce qui lui permet de créer « un vrai coup de théâtre » (p. 47).

L'humour « noir » de Copi, ou plutôt, d'après Barège, « l'humour noir latino » (Barège, 2013, p. 159) s'acharne contre la mort et la prend comme objet de dérision pour la désacraliser, la caricaturer et même l'utiliser comme prétexte pour imaginer une sorte de carnaval macabre autour de sa propre mort. Copi déstabilise ainsi les croyances qui tournent autour de l'horreur de la maladie et de la mort.

Nous constatons donc que l'espoir de survivre au sida n'a pas de place dans l'esprit de Cyrille ; bien au contraire, il joue constamment avec l'anticipation de sa propre mort : « Je ne voulais pas vous le dire, mais vous êtes déjà le titulaire d'un mausolée au Père-Lachaise. Je me suis permis ce cadeau posthume, maître » (p. 14) ; « Tenez ce kleenex, j'y ai griffonné quelques phrases posthumes » (p. 63), ou encore « Cher professeur, il me reste à vous remercier pour cette fiancée posthume. C'est le cadeau d'anniversaire le plus original que j'ai reçu » (p. 66).

Le terme « posthume » nous permet de découvrir que Cyrille est pleinement conscient de sa mort et sait avec certitude que sa vie s'approche de la fin fatidique. À cette conscience de la mort s'ajoute la folie macabre de Regina Morti, qui apparaît comme une chanteuse obsédée par la mort de Cyrille : « Je ferai composer une *cantata* pour la chanter le jour de vos obsèques » (p. 22). Regina Morti pense être au milieu d'un grand spectacle à l'opéra, mais son récital ne fait que dynamiser la scène de l'hôpital. Ainsi, même si Cyrille est un malade comme les autres, derrière sa façon burlesque d'affronter la mort se cache un fin voile d'espoir ou plutôt un monde de « micro-espoirs » (Aira, 1991, p. 103) : « À part moi, il doit bien rester quelqu'un de vivant parmi vos connaissances » (p. 40). D'après, Diane Godin, cette manière particulière de gérer la mise en scène de la maladie et de la mort n'est pas bien acceptée pour certains qui se ferment à « tout plaisir » et refusent « le cadeau de Copi » :

Refus compréhensible et légitime, sans doute, pour qui l'horreur du sida ne laisse place à aucune forme de dérision. Pourtant, c'est bel et bien un cadeau que nous a laissé Copi. Seul avec son sida, il a signé l'une de ses pièces les plus fortes, et ce qu'il nous dit de la mort, c'est qu'elle n'est toujours, en somme, qu'un spectacle solo auquel les vivants ne peuvent qu'assister, impuissants. (Godin, 1999, p. 168)

6. Conclusion : « Quelle merveilleuse fin pour un vrai artiste ! »

« Le Copi que nous entrevoyons aujourd'hui est de plus en plus subtil et furtif. Son image devient de plus en plus liminale et fragile » affirme Barbéris (2014, p. 13). En effet, Copi nous montre, du début à la fin d'*Une visite inopportune*, la fragilité avec laquelle son alter ego, Cyrille, fait face à l'agonie du sida dans un contexte hospitalier : « votre cœur est fragile » (p. 18). L'angoisse de la mort est sublimée par un jeu com-

plexe et subversif de mise en abyme, de travestissement et d'humour noir. Comme le disait son ami Guy Hocquenghem à la même époque : « peut-être mourrai-je d'une maladie inconnue, intestat scientifiquement, en quelque sorte, ne laissant à la postérité qu'un grand point d'interrogation planté dans mes entrailles » (Hocquenghem, 1987, p. 272). En effet, comme le dit Lebovici (2019, p. 11), au-delà de la douleur, de la peur et de la mort, l'irruption du sida dans les années 1980 a provoqué une « épidémie de sens » qui nous interpelle encore aujourd'hui.

Copi continue de nous interpeller tout particulièrement en tant que spectateurs « néophytes » qui assistons à sa « comédie de la mort », comme nous le rappelle Cyrille lorsqu'il dit : « Vous êtes le seul néophyte dans cette comédie de la mort et notre dernier spectateur » (p. 65). Copi était conscient que son théâtre assurerait l'immortalité de ses « mémoires » (p. 63), tout comme la pérennité de son art et de sa pensée subversive. Son humour est, comme le dit Lavelli, « sanglant » et la mort y est « traitée comme une figure théâtrale » (Lavelli, 1988, p. 85). N'oublions pas que Cyrille-Copi n'a pas peur de la mort, mais de l'oubli.

Actuellement, *Une visite inopportune* est toujours représentée¹⁷ et sa mise en scène reste nécessaire pour tenter de combler le gouffre profond que le « sida et ses métaphores » ont creusé dans les années 1980 et pour libérer la maladie du stigmate qui perdure. Dans cette pièce, « la dérision du réel atteint son paroxysme » (Lavelli, 1988, p. 85), une autodérision libératrice, même s'il s'agit d'un espace instable et troublant où il n'y a pas trop d'espoir. Il s'agit d'une œuvre qui s'inscrit aisément dans le théâtre autobiographique lié à la maladie où nous trouvons les *leitmotive* auxquels Pujante González fait référence quand il résume les caractéristiques de l'écriture autobiographique des premières années sida : « l'aspect médical » et la relation qui s'établit entre les personnages et la maladie ; les histoires « presque ontologiques sur la mort et la condition humaine », où la dimension temporelle et l'espace ont une place capitale dans les récits et les intrigues ; « l'écriture comme besoin » qui rend compte de la dégradation du corps et de la mort ; et, finalement, « la sexualité et les relations amoureuses » conditionnées par ce nouveau contexte hostile (Pujante González, 2010, pp. 26-27).

¹⁷ Après avoir été écrite en 1987, *Une visite inopportune* a été représentée, pour la première fois, au Petit Théâtre National de la Colline à Paris, le 16 février 1988, deux mois après la mort de Copi. Elle a été mise en scène par Jorge Lavelli, en collaboration avec Dominique Poulange. Louis Bercut était responsable des décors et des costumes, et les acteurs étaient Michel Duchaussoy (Cyrille), Catherine Hiégel (Infirmière), Jean-Claude Jay (Hubert), Philippe Joiris (Journaliste), Judith Magre (Regina Morti) et Jean-Luc Moreau (Professeur Vertudeau).

En effet, Copi s'est bien imprégné de sa réalité en mettant en scène d'une manière osée et irrévérencieuse sa maladie et son déclin. Cyrille fonctionne donc comme une sorte de catharsis pour Copi. Le dramaturge se retrouve ainsi immergé dans un nouvel univers marqué par une réalité pandémique catastrophique sans renoncer pour autant à la distance du spectacle burlesque qu'il utilise comme exutoire. Cyrille sera alors le personnage qui l'inspire et le stimule pour écrire et représenter, avec « illusion », la terreur du sida, alors qu'il n'est qu'un malade de plus alité dans un hôpital. Ainsi, l'auteur met en scène sa propre mort de manière humoristique pour défier la mort et sublimer, en quelque sorte, sa souffrance. Alfredo Arias affirme que lorsque Copi est tombé malade, il a été l'un des premiers auteurs à être diagnostiqué et aussi un auteur qui a dû subir : « tous les chocs de la découverte de cette maladie, tant sur le plan médical que social ou, tout simplement, humain. Il ne s'est jamais dérobé et a continué à faire face à sa maladie avec le même humour » (Arias, 2008, p. 163). Copi aurait pu faire passer sous silence sa maladie (et sa souffrance), mais il a préféré l'extérioriser avec une forte dose d'humour noir afin de rester fidèle à sa personnalité et de réduire, d'une certaine façon, les significations stigmatisantes que le sida a engendrées ; et il l'a fait d'une manière originale et engagée en se moquant de sa propre condition de patient « sidatique » (p. 58). En effet, Copi nous invite à « son anniversaire du sida », cette fête des adieux, mais également à participer, d'une manière joyeuse et loufoque, à son monde tragi-comique, fantaisiste et hyperbolique. Cette décision fait de lui le premier dramaturge en France (et presque dans le monde) à montrer le sida sur scène, le premier à nous proposer un théâtre unique du sida.

CYRILLE.— Je ne peux pas vous épouser, ma chère Regina. J'ai le sida.

REGINA.— Quelle maladie sublime ! Quelle apothéose que celle de succomber terrassé sous le poids de tant d'aventures scandaleuses ! Quelle merveilleuse fin pour un vrai artiste ! Et quel destin pour une veuve ! (p. 22)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aira, C. (1991). *Copi*. Viterbo.
- Amícola J. (2000). Campeones camp : Copi y Perlongher. In *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* (pp. 61-88). Paidós.
- Arias, A. (2008): *L'Écriture retrouvée*. Broché.
- Barbérís, I. (2007). *Copi : le texte et l'espace. Mimésis parodique, mise en scène de soi et subversion identitaire dans les années parisiennes (1962-1987)* [Thèse de Doctorat, Université Paris Nanterre]. Banque de données. <https://www.sudoc.fr/116791128>
- Barbérís, I. (2014). *Les Mondes de Copi, Machines folles et chimères*. Ôrizons.

- Barège, T. (2013). Une visite inopportune de Copi : un testament français ? Lecture intertextuelle. In F. Morcillo et C. Pélage, *Littératures en mutation, Ecrire dans une autre langue* (pp. 159-172). Paradigme.
- Bourgeois, Ch. (1990). Je me souviens de Copi. In *Copi* (pp. 5-6). Christian Bourgois.
- Copi. (1988). *Une visite inopportune*. Christian Bourgois.
- Cournot, M. (1988). Copi n'est plus. In Copi, *Une visite inopportune* (pp. 78-80). Christian Bourgois.
- Danou, G. (1994). *Le corps souffrant. Littérature et médecine*. Champ Vallon.
- Godin, D. (1999). Le réel dérisoire. Une visite inopportune. In *Érudit, Décennie russe à Montréal* 90(1), 168-170. <https://id.erudit.org/iderudit/16516ac>
- Hocquenghem, G. (1979). *Race d'Ép! : Un siècle d'images de l'homosexualité*. Grasset et Fasquelle.
- Hocquenghem, G. (1988). *Ève*. LGF.
- Hocquenghem, G. (1988). Copi soit-il. In Copi, *Une visite inopportune* (pp. 81-83). Christian Bourgois.
- Joyce, J. (1983). *Ulises*. Lumen.
- Lavelli, J. (1988). Avec Copi disparaît un grand dramaturge de notre temps. In Copi, *Une visite inopportune* (pp. 84-85). Christian Bourgois.
- Lebovici, E. (2017). *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*. La Maison Rouge.
- Lebovici, E. (2019). *Sida*. Arcadia / MACBA.
- Le Talec, J. (2008). *Folles de France; repenser l'homosexualité masculine*. La Découverte.
- Monleón, A. (1997). Escribirse con Sida. In A. Haderbache y A. Monleón, *Sida y Cultura* (pp. 72-79). Artes Gráficas Soler.
- Moreno, M. (2017). Grageas para Copi. In A. Pauls, C. Aira et al., *Copi. La hora de los monstruos*. Ayuntamiento de Barcelona / Instituto de Cultura.
- Morier, H. (1998). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. PUF.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Perlongher, N. (1988). *El fantasma del sida*. Puntosur.
- Preciado, P. B. (2009). Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución homosexual. In G. Hocquenghem y P. B. Preciado, *El deseo homosexual / Terror anal* (pp. 133-174). Melusina.
- Pujante González, D. (2010). Sida et création aux temps postmodernes : « Notre passion deviendra littérature ». In N. Balutet (dir.), *Écrire le sida* (coll. Thériaka, Rémèdes et Rationalités, pp. 17-30). Jacques André.
- Pujante González, D. (2017). Les « journaux de sida » ou les récits de vie non-exemplaires. In A. Tomiche (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique. Littérature, arts, sciences humaines et sociales / Literature, the Arts, and the Social Sciences, Tome 2, Littérature, arts, sciences humaines et sociales / Literature, the Arts, and the Social Sciences* 313(18), 215-226. Classiques Garnier.
- Roca, F. [2008] (2012). *La posteridad de las ratas (buscando a Copi)*. Dramaturgia Uruguay. <https://dramaturgiauruguay.com/la-posteridad-de-las-ratas-buscando-a-copi/>
- Rosenzvaig, M. (2009). *El teatro de la enfermedad*. Biblos.
- Sontag, S. (2021). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Debolsillo.

- Souquet, L. (2013). Copi : l'Immoderato cantabile d'un Argentin francophone. In F. Morcillo et C. Pélage (dir.), *Littératures en mutation, Ecrire dans une autre langue* (pp. 131-158). Paradigme.
- Souquet, L. (2015). Copi et Puig, ovnis du théâtre argentin ? In C. Breuil (coord.), *La révolution théâtrale dans le Río de la Plata / The Theatrical Revolution in the Río de la Plata, ILCEA* (22), n. p. <https://doi.org/10.4000/ilcea.3242>
- Souquet, L. (2020). Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi. In A. Lara-Alengrín et V. Pitois Pallares (coords.), *Littératures contreculturelles hispano-américaines (XX^e-XXI^e siècles), CECIL, Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* (6), 11-28. http://cecil-univ.eu/c6_1/

Henry Ferney Vásquez Sáenz. Licence en Langues Modernes et leurs Littératures –Français-Espagnol– (2013). Master en Traduction Créative et Humanistique –Français– (2014) à l'Université de Valencia. Lecteur-chercheur à l'Université de Strasbourg (2014-2016). Contrat pré-doctoral (Chercheur en formation) à l'Université de Valencia (2016-2019). Doctorat en régime de cotutelle internationale : à l'Université de Valencia : Doctorat en Lenguas, Literaturas y Culturas y sus Aplicaciones, et à l'Université de Strasbourg : Doctorat en Études Ibériques et Latino-américaines (2020). Séjours de recherche à la Sorbonne Université (2017 et 2018). Actuellement, enseignant à l'Université de Cadix.

L'autopornographie

À propos du rapport entre autofiction, pornographie, homosexualité et sida dans *Dans ma chambre* de Guillaume Dustan (1996)

DANIEL FLIEGE

Université Humboldt de Berlin / Allemagne
✉ daniel.fliege@hu-berlin.de

RÉSUMÉ. La critique décrit régulièrement les trois premiers romans de l'écrivain français Guillaume Dustan comme une « trilogie autopornographique » et invoque l'auteur lui-même comme inventeur du terme « autopornographie ». En se focalisant sur le roman *Dans ma chambre* (1996), la contribution examine ce qui motive l'autopornographie dans l'œuvre de Dustan et comment la pornographie et l'autofiction sont liées l'une à l'autre, avançant la thèse selon laquelle l'autopornographie est conditionnée par deux facteurs principaux : premièrement, la défense de l'identité en tant qu'homosexuel sexuellement actif et puissant dans le « ghetto » parisien ; deuxièmement, l'infection par le VIH du narrateur, qui entraîne une aliénation du corps, de sorte que le narrateur, en contre-réaction, tente de regagner sa propre autonomie et indépendance en vivant sa liberté sexuelle.

RESUMEN. *La autopornografía. Sobre la relación entre autoficción, pornografía, homosexualidad y sida en "Dans ma chambre" de Guillaume Dustan (1996).* La crítica suele calificar las tres primeras novelas del escritor francés Guillaume Dustan de "trilogía autopornográfica" e invoca al propio autor como inventor del término

MOTS-CLÉS :

Guillaume Dustan ;
autopornographie ;
autofiction ;
sida ; identité
homosexuelle

PALABRAS CLAVE:

Guillaume Dustan;
autopornografía;
autoficción;
sida; identidad
homosexual

Pour citer cet article

Fliege, D. (2021). L'autopornographie. À propos du rapport entre autofiction, pornographie, homosexualité et sida dans *Dans ma chambre* de Guillaume Dustan (1996). *Hybrida*, (3), 85–106. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21659>

“autopornografía”. Centrándose en la novela *Dans ma chambre* (1996), la contribución examina lo que motiva la autopornografía en la obra de Dustan y cómo la pornografía y la autoficción están vinculadas entre sí. La tesis es que la autopornografía está condicionada por dos factores principales: en primer lugar, la defensa de la identidad como homosexual sexualmente activo y poderoso en el “gueto” parisino; en segundo lugar, la infección por el VIH del narrador, que conduce a una alienación del cuerpo, de modo que el narrador, como reacción contraria, intenta recuperar su propia autonomía e independencia viviendo su libertad sexual.

ABSTRACT. *Autopornography. About the relationship between autofiction, pornography, homosexuality and AIDS in 'Dans ma chambre' by Guillaume Dustan (1996).* Critics regularly describe the first three novels of the French writer Guillaume Dustan as a ‘autopornographic trilogy’ and invoke the author himself as the inventor of the term ‘autopornography’. Focusing on the novel *Dans ma chambre* (1996), the contribution examines what motivates autopornography in Dustan’s work and how pornography and autofiction are related to each other. The thesis is that autopornography is conditioned by two main factors: firstly, the defence of identity as a sexually active and potent homosexual in the Parisian ‘ghetto’; secondly, the narrator’s HIV infection, which leads to an alienation of the body, so that the narrator, as a counter-reaction, tries to regain his own autonomy and independence by living his sexual freedom.

KEYWORDS:
Guillaume Dustan;
autopornography;
autofiction;
AIDS;
homosexual
identity

1. Introduction

Le 29 novembre 2021 Guillaume Dustan aurait eu cinquante-six ans, s'il n'était mort, il y a maintenant seize ans, d'une intoxication médicamenteuse accidentelle.¹ Son premier roman, *Dans ma chambre*, a été publié il y a déjà vingt-cinq ans, en 1996. *Tempus fugit*, le temps passe vite et semble avoir emporté avec lui les débats acharnés autour des textes dustaniens – même s'il faut avouer que dans le débat public, à la télévision en particulier, on a moins parlé des livres eux-mêmes que de certaines déclarations provocatrices de l'auteur Dustan concernant les rapports sexuels non protégés dans un contexte marqué par la pandémie du sida ; car il ne faut pas oublier que les circonstances ont changé depuis : en 2021, il existe la trithérapie, les prophylaxies post-exposition (PEP) et pré-exposition (PrEP), de sorte que le sexe *bareback* a perdu une partie de son caractère scandaleux tel qu'il l'avait encore du vivant de Dustan. Si ses textes – malgré le prix de Flore en 1999 pour *Nicolas Pages* et à titre posthume le prix Sade en 2013 – « n'ont jamais connu un grand succès » (Kollias, 2008, p. 113), ils ont rencontré la bienveillance et parfois une grande admiration chez certains chercheurs, comme l'exprime par exemple Haderbache affirmant que « Dustan restera, selon [lui], l'auteur le plus doué de sa génération » (Haderbache, 2010, p. 103). Cependant, l'œuvre de Dustan « demeure mal connue, enserrée dans le piège d'un mécanisme qui fait que la réputation [de l'auteur] qui l'entoure dépasse la lecture qui en est faite et limite, (a)critiquement, sa compréhension à une apologie inconditionnée de l'*unsafe sex* » (Badin, 2014, p. 40). Le fait que Dustan dépeint des rapports sexuels non protégés dans ses livres a déjà été abordé par de nombreux chercheurs et a aussi provoqué de la véritable haine envers l'auteur, comme en témoigne un article d'Act-Up Paris en réaction à la mort de l'écrivain en 2005 sous le titre significatif « Oublier Dustan », article qui résume les irresponsabilités de l'auteur médiatisé Guillaume Dustan.

Le sujet de notre contribution n'est pas la position de l'auteur Dustan sur les rapports sexuels non protégés sur laquelle se sont penchés de nombreux chercheurs.² En revanche, nous nous proposons d'étudier le roman *Dans ma chambre* et le concept de l'autopornographie : la critique utilise en effet souvent ce terme pour décrire les trois premiers romans de Dustan comme une « trilogie autopornographique » (Jacin-

¹ Cet article est issu d'un projet plus vaste portant sur l'(auto)pornographie et le sida dans les littératures francophones, projet qui est implanté à l'Université Humboldt de Berlin.

² Sur ce sujet et les controverses avec Act Up-Paris en particulier, voir Haderbache, 2001 ; Evans, 2015, et Najm, 2016. En général sur la culture du *bareback*, voir Dean, 2009.

to, 2017, p. 283) en se référant à l'auteur lui-même qui aurait inventé cette expression. De fait, des chercheurs ont déjà qualifié à plusieurs reprises les œuvres de Dustan d'autobiographiques (Rivas, 2017, p. 33), d'autofictionnelles (Haderbache, 2010, p. 103) ou d'autopornographiques (Kollias, 2008, p. 115 ; Davis, 2009, p. 60 n. 5), mais la critique n'a pas encore analysé dans quelle mesure les textes dustaniens correspondent effectivement à ces catégories génériques et ce que la notion d'autopornographie signifie exactement, en dehors du fait banal qu'un narrateur autodiégétique parle de sa propre vie sexuelle. Nous essayerons dans ce qui suit de donner un sens au terme *autopornographie* en posant la question de savoir quel est le lien entre l'autobiographie ou bien l'autofiction homosexuelle, la représentation pornographique du sexe et le sida dans l'œuvre de Dustan. Pour répondre à cette question, nous nous focaliserons sur le premier roman, *Dans ma chambre*, tout en tenant compte des autres textes dustaniens, notamment de la soi-disant 'trilogie autopornographique'. Or, il n'y a rien d'original, en ce qui concerne la littérature contemporaine, à écrire des autofictions dans lesquelles les narrateurs autodiégétiques se confondent avec les auteurs respectifs, décrivent leur vie sexuelle et créent des scandales au passage. Ce qui fait la particularité de *Dans ma chambre*, comme nous tenterons de le montrer dans ce qui suit, c'est la liaison étroite de deux motifs : d'abord, la représentation de sa propre (hyper)sexualité pour affirmer son identité en tant qu'homosexuel actif et puissant et, en particulier, en tant que membre de la scène gay parisienne (ou plutôt, d'une scène gay spécifique) et, deuxièmement, l'esthétisation du corps en réaction à l'aliénation corporelle suite à l'infection par le VIH.

Avant d'entrer dans le débat sur l'autopornographie, un bref résumé de *Dans ma chambre* aidera à suivre nos développements dans les prochains paragraphes : ce roman se compose de deux parties de quinze chapitres chacune qui décrivent généralement une action brève, souvent une rencontre au cours de laquelle se déploient des rapports sexuels. Les chapitres sont dominés par des descriptions de sexe qui ressemblent à de la pornographie.³ Au-delà, cependant, une narration se déroule : le narrateur autodié-

³ Dans le cadre de cet article, nous ne pouvons pas entrer dans les discussions sur la définition de la pornographie : nous comprenons la pornographie comme la représentation d'un rapport sexuel dans lequel au moins un partenaire est excité et, éventuellement, stimule aussi sexuellement les spectateurs ou les lecteurs (cet objectif peut pourtant trop souvent échouer, une pornographie peut répugner, dégoûter ou faire peur). Elle utilise un langage direct et vulgaire et suspend les frontières sociales, morales et culturelles afin que le sexe soit possible à tout moment, en tout lieu et avec toute personne, ce qui la fait clairement apparaître comme une fiction, mais elle prétend toujours dépeindre une réalité en montrant tous les détails – même désagréables, choquants et dégoûtants – pour y parvenir.

gétique Guillaume, homosexuel et séropositif, vivant à Paris au début des années 1990, se sépare de son compagnon Quentin et rencontre Stéphane, avec qui il se met vite en couple et entretient une relation ouverte. Le récit est caractérisé par la description de leurs expériences sexuelles entre eux et avec d'autres hommes qu'ils rencontrent dans les lieux emblématiques de la scène parisienne. La consommation de drogues et d'alcool, un ennui généralisé et des expériences frustrantes et décevantes sont des motifs récurrents. La seconde moitié du livre est dominée par le récit de la lente séparation entre Guillaume et Stéphane : leur relation échoue parce qu'ils s'ennuient et ne savent pas communiquer leurs désirs et leurs sentiments. Le narrateur se rend compte que son mode de vie l'entraîne dans la solitude et la dépression et quitte Paris.

Le texte est transmis par un narrateur autodiégétique à focalisation interne. Le narrateur utilise un langage de proximité, caractérisé, par exemple, par l'emploi d'expressions familières et vulgaires. Les phrases sont courtes, simples et paratactiques ; il n'y a généralement pas de signes de ponctuation, par exemple pour indiquer un discours direct, ce qui « rend même parfois difficile de savoir qui parle » (Hendrickson / Siegel, 1998, p. 103). Comme l'explique Rivas, ce style rend souvent impossible de distinguer les pensées et les discours et de les attribuer à un personnage, créant « une subjectivité commune partagée entre le narrateur et ses amis et amants [qui] ne peut être réduite à un seul corps » (Rivas, 2017, p. 36). En ce sens, on pourrait qualifier le roman de Dustan d'ethnographique, comme l'ont proposé Naguschewski et Rivas.⁴

2. De l'autofiction à l'autopornographie

Le narrateur de *Dans ma chambre* lui-même désigne son texte comme « autobiographie érotique sur fond de grégorien-rap, parce que quand j'écris, j'écoute Depeche Mode » (Dustan, 2013a, p. 75). De même dans des entretiens, l'auteur Dustan appelle son œuvre autobiographique, expliquant que « [l]a littérature homosexuelle dit *Je*. Ce faisant, elle se donne pour sujet le sens même de la vie : devenir soi » (Dustan, 1999, p. 99). Ce n'est pourtant qu'au début de *Génie divin* que Dustan utilise le terme d'« autopornobiographie » (donc avec *-bio-* entre *autoporno-* et *-graphie*) : sous la rubrique (*hiver 01*) (*du même auteur*) il donne une bibliographie de ses œuvres dont les trois premiers romans *Dans ma chambre*, *Je sors ce soir* et *Plus fort que moi* sont classés sous la

⁴ « [L]'approche de Dustan à l'écriture de soi est plus ethnographique que proprement autobiographique. Malgré la première personne, la narration prend la forme d'une description dépassionnée dépourvue d'introspection ou d'autoréflexivité » (Rivas, 2017, p. 36). Cf. Naguschewski, 2001, p. 261.

catégorie d'« autopornobiographie » (Dustan, 2021, p. 392).⁵ Dans le même ouvrage, le narrateur explique : « De toutes façons, j'arrête. D'écrire. J'en ai marre. Un dernier n'importe quoi chez moi, à la cool, bien au chaud, pour finir, après celle de *l'autocrucifictobio-pornographie*, la trilogie du bordel monstre » (Dustan, 2021, p. 490). Le terme souligné, un mot-valise, se compose du préfixe *auto-*, indiquant qu'un auteur écrit sur lui-même, du mot *crucificto*, combinaison entre *fiction* et *crucifixion*, signalant que l'auteur décrit des expériences douloureuses et fictives, du préfixe *bio-* de *biographie*, montrant qu'il s'agit d'un récit de la vie d'une personne, et enfin de *pornographie*, ce qui veut dire que ce récit de vie se focalise sur la sexualité, les rapports sexuels et les désirs du narrateur dans un mode d'écriture qui est censé stimuler le désir des lecteurs. En raison de l'exagération des combinaisons de préfixes d'origine grecque et latine à l'apparence érudite, qui imitent les noms de genres littéraires, ce terme monstrueux est, avant tout, une parodie de ces mêmes termes génériques : le narrateur se moque de la tendance de la critique littéraire de vouloir à tout prix étiqueter ses textes par un genre littéraire. Mais même si l'auteur se moque de la critique, la question se pose de savoir dans quelle mesure des catégories génériques sont adéquates pour décrire l'œuvre dustanienne.

2.1. Autofiction

Le narrateur de *Dans ma chambre* se fait passer pour l'auteur, il s'appelle Guillaume (Dustan, 2013a, p. 93) et raconte qu'il écrit une « autobiographie érotique » ajoutant que « quand [il] écri[t], [il] écoute Depeche Mode » (Dustan, 2013a, p. 75) : en effet, le titre *Dans ma chambre* s'inspire de la chanson « In your room » de ce groupe de musique. Il s'agit donc d'une mise en abyme dans la mesure où, dans un texte dont le titre s'inspire de Depeche Mode, le narrateur nous explique qu'il raconte un texte autobiographique sur le fond d'une chanson de ce même groupe... le pronom possessif « ma » du titre, au-dessus duquel figure le nom de l'écrivain, semble faire référence à l'auteur en tant qu'instance qui parle : le titre promet au lecteur que l'auteur lui-même le fait entrer dans sa chambre, c'est-à-dire dans le domaine de son intimité, comme dans un texte autobiographique. Rivas interprète le titre comme étant « ironique [parce que] les différentes chambres et appartements que Dustan habite au cours du roman

⁵ Il est impossible de dire avec certitude d'où viennent les termes *autopornographie*, *autobiopornographie* ou *autopornobiographie* – les trois formes sont utilisées indistinctement par les chercheurs – et quand il a été utilisé pour la première fois. En 1996, dans un compte-rendu de *Dans ma chambre*, Éric Loret a écrit dans *Libération* que ce roman serait un « texte autobiopornographique » (Loret, 1996), ce qui est à notre connaissance la première occurrence du terme.

ne sont jamais les siens » (Rivas, 2017, p. 35). Le mot *ironique* n'est peut-être pas le terme approprié pour décrire ce titre, car le narrateur nous conduit effectivement dans sa chambre, même s'il y entre rarement seul. Nous proposons plutôt de le comprendre non seulement au sens littéral, mais aussi au sens figuré : le narrateur conduit les lecteurs non pas dans une pièce concrète de son appartement parisien, mais aussi dans le monde de ses souhaits (irréalisables), dans la *camera mentis* de son imagination, ce qui met en évidence que le narrateur nous entraîne dans ses pensées et non nécessairement dans un récit référentiel. L'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage et le titre *Dans ma chambre* incitent à lire le texte comme autobiographique. En même temps, le texte est toutefois identifié comme « roman » par le paratexte.

Qu'en est-il donc du genre de *Dans ma chambre* ? Dans des entretiens, l'auteur lui-même nous livre quelques indices sur la façon dont il veut que les lecteurs approchent de son texte (certes, comme lecteurs, nous sommes libres de ne pas respecter les 'instructions' de l'auteur) ; ces entretiens montrent que Dustan n'a pas écrit une autobiographie. D'abord, il faut remarquer que l'écrivain est encore inconnu et jeune lorsque le livre paraît – c'est en effet son premier roman et, au moment de la parution, il avait trente ans ; en outre, le nom Guillaume Dustan est un pseudonyme de sorte que l'identité de l'auteur est restée – brièvement – inconnue (rappelons que son vrai nom est William Baranès et qu'il était conseiller de tribunal administratif) : le choix de prendre un pseudonyme met en évidence que le livre n'est pas conçu comme une autobiographie puisque le lecteur ne peut pas référer la vie racontée par le texte à une personne réelle. Les déclarations du narrateur autodiégétique peuvent donc difficilement être vérifiées quant à leur référentialité à la réalité extra-littéraire de la vie de l'auteur empirique. D'ailleurs, l'auteur lui-même disperse des doutes là-dessus dans des entretiens lorsqu'il explique par exemple que :

D'abord il [*Dans ma chambre*] était adressé à moi pour avoir un exutoire parce que j'avais arrêté une thérapie. J'ai mis deux ans à l'écrire, à partir d'éléments de ma vie personnelle mais c'est aussi un livre. On ne peut pas savoir ce qui est vrai et ce qui n'est pas vrai dans le roman, c'est ça qui est bien. Et c'est un livre qui s'adresse à tout le monde parce que ça peut intéresser n'importe qui. [...] c'est un livre qui est fait pour parler de choses qui existent dans la vie, donc tant mieux s'il est lu par des homos et par d'autres. (Dustan / Lefeuvre, 1996)

Sur la genèse de *Dans ma chambre*, Dustan explique ici qu'il est parti d'événements de sa propre vie, mais que son texte est aussi un « livre », ce par quoi il entend probablement qu'il peut prendre la liberté de s'écarter de la réalité extra-littéraire, c'est-à-dire d'ajouter des éléments fictifs de sorte que l'on ne peut plus « savoir ce qui est

vrai et ce qui n'est pas vrai » (*vrai* voulant dire ici que ce qui est raconté se réfère à la réalité extra-littéraire). De plus, son livre contient aussi une autre forme de « vérité » : il parle en effet « de choses qui existent dans la vie » réelle et qui peuvent intéresser les lecteurs, sans que les éléments particuliers du récit puissent nécessairement être référés tels quels à la réalité.

En fin de compte, la vie décrite dans *Dans ma chambre* n'est pas une biographie singulière digne d'être imitée, mais elle est représentative de la vie de nombreuses personnes de l'époque, notamment des membres de la communauté gay, qui souffrent d'isolement, de solitude, de dépressions et du sida, des personnes qui se sauvent dans des rapports sexuels éphémères sans y trouver le bonheur recherché, et qui peuvent se reconnaître dans le je qui parle à travers les livres de Dustan, comme Dustan lui-même l'explique :

[L]’auto(fiction) est comme la techno : révolutionnaire au sens où elle met le spectateur au centre de l’acte créateur : comme le danseur techno fait la soirée, l’auto(fiction) écrit des livres dont vous êtes le héros : lire « je », c’est devenir l’autre, et c’est donc retrouver, au bout de la plus extrême passivité (passivité dont Eco dit à juste titre qu’elle est au cœur de l’écrit – Lector in fabula) (je suis [comme vampirisé par] l’autre) le pouvoir d’être actif au sein de la lecture, parce que plus provoqué qu’on ne l’a jamais été (ce je peut-il être moi?). (Dustan, 2004, p. 46 ; les parenthèses et crochets sont de Dustan)

Dustan souligne ici que ce n'est pas l'auteur (le DJ) qui est au cœur de l'autofiction (de la soirée techno), mais le lecteur (le danseur) : le lecteur est le protagoniste de l'autofiction, il s'identifie lui-même au narrateur à la première personne en se demandant : « ce je [qui raconte l'histoire] peut-il être moi [qui suis en train de lire le texte] ? ». Dustan est donc favorable à une lecture identificatoire et, en faisant référence à *Lector in Fabula* d'Umberto Eco, il adopte une approche de l'esthétique de la réception dans laquelle le lecteur se voit attribuer le rôle décisif dans la production du sens d'un texte. Comme l'écrit Dustan, « le centre de gravité de l'écrit se déplace alors de la belle écriture à la vérité d'un moi-ça qui s'explore » (Dustan, 2004, p. 46) : l'enjeu est pour le lecteur d'actualiser le texte pour lui-même, d'essayer de s'identifier avec le narrateur et de se découvrir dans le « je » qui parle. Le lecteur est censé participer activement au texte en se mettant dans le « je » et en se questionnant – il ne s'agit donc pas du tout de rapporter ce qui est raconté par le narrateur à l'auteur comme dans une autobiographie. Peu importe, au fond, que les textes de Dustan puissent être référés à la réalité extra-littéraire de la vie de l'auteur : comme Dustan l'avoue dans les passages cités ci-dessous, il « par[t] d'éléments de [s]a vie personnelle », ce qui veut dire *a contrario* qu'il se permet aussi de s'en éloigner. Ce qui compte, c'est que le lecteur se reconnaisse dans le « je » qui parle ou, du moins, dans certains éléments de ce qu'il raconte.

Comme l'a montré Christina Schäfer, la différence entre autobiographie et autofiction réside en effet moins dans la factualité de ce qui est raconté (voir Schäfer, 2008) : car les deux formes de texte contiennent principalement des éléments qui sont présentés comme factuels (Dustan « par[t] » des faits de sa vie personnelle). L'autofiction signifie tout bonnement qu'elle met davantage l'accent sur le caractère *construit* de ces faits en montrant que les faits ne sont pas simplement "là", mais qu'ils sont eux aussi construits : les *facta* sont en effet le résultat d'un processus (de sélection, focalisation, présentation, organisation, etc.). C'est aussi le sens premier du mot « fiction » : la *factio* n'est rien d'autre que le processus de construire (*ingere*), comme le rappelle également l'inventeur du terme, Serge Doubrovsky (1980, p. 96). L'autofiction rappelle donc au lecteur que ce qu'elle raconte comme « faits » est construit, ce qu'il ne faut pas confondre avec « inventé », le sens moderne de *fiction*. Par conséquent, l'autofiction a également une visée différente de celle de l'autobiographie : pour le dire de façon plus pointue, les autobiographies racontent la vie d'une personne réelle, les autofictions se concentrent, en revanche, beaucoup plus sur un aspect de la vie (dans le cas de Dustan : la vie sexuelle) en mettant l'accent sur le caractère construit du récit, par exemple en suscitant le doute ou en incorporant délibérément des éléments fictifs. L'autofiction ne s'intéresse pas à la différence entre fait et fiction (au sens moderne du terme), elle ne se préoccupe pas de conserver pour l'éternité la vie d'hommes célèbres, mais plutôt de jouer littérairement avec la langue.

2.2. La « pornographisation » de la littérature

Dominique Maingueneau (2007, p. 102) a observé que dans la littérature contemporaine « il existe un nombre important de textes qui prétendent rester de la littérature et qui investissent l'écriture pornographique ». Il a tenté d'expliquer ce phénomène en affirmant que la littérature perd de plus en plus l'attention du grand public par rapport aux autres médias et que, par conséquent, elle a tendance à se porter vers les extrêmes et à briser de plus en plus de tabous, y compris la représentation explicite des rapports sexuels (Maingueneau, 2007, p. 101). Selon lui, la littérature contemporaine tente de regagner l'attention des lecteurs en révélant la vie intime, y compris sexuelle, d'auteurs réels. C'est ce qui rend le récit sensationnel, surtout lorsqu'il s'agit de personnes (plus ou moins) connues, comme Catherine Millet, rédactrice en chef de la revue *art press*.

Selon Renonçay, les auteurs de cette littérature cherchent « une vérité parfaitement exposée, incontestable puisque puisée dans la réalité factuelle de leur vie » (Renonçay, 2008, p. 157). Selon lui, ces œuvres reposent sur « une conception de la vérité comme exposition totale, mise au jour, ivresse de transparence à laquelle nul

n'échappe, le privé ni l'intime » (2008, p. 157), et cela inclut les sphères privées et intimes non seulement des auteurs, mais aussi de tiers. Par « vérité », il entend « le nu et le cru où tout espace, unifié sous cette clarté implacable, doit livrer son dû » (2008, p. 160), c'est-à-dire comme référentialité à une réalité qui devrait plutôt être dissimulée et tue et rester secrète, comme justement la vie sexuelle, ce qui ne correspond pas aux attentes morales de l'époque. Renonçay explique que, dans ce contexte, l'autofiction a « adopt[é] les contours d'une forme ultime et encore inédite : la pornographie », qu'il considère comme le « [d]évoilement absolu d'une vérité qui, identifiée au réel, l'expose sans limites, extériorité et intériorité déployées, confondues, dans un à-plat sidérant » (2008, p. 160). En ce sens, il existe un lien inhérent entre l'autofiction et la pornographie : toutes les deux se caractérisent par une esthétique d'un « hyperréalisme » prétendu et en même temps par l'abolition des limites de la pudeur, dont l'exagération fait douter la crédibilité de ce qui est raconté.

L'autopornographie combine en conséquence deux tendances propres à l'autofiction et à la pornographie : comme dans l'autofiction, les frontières de la pudeur et des tabous sont systématiquement brisées et les « vérités », au sens de révélation de tout, y compris de la sexualité, sont révélées ; comme dans la pornographie, les corps et les pratiques sexuelles sont montrés dans tous leurs détails et poussés à des extrêmes qui dépassent les concepts socioculturels et moraux de la pudeur. Le terme d'autopornobiographie (avec la syllabe *-bio-*), forgé par Dustan, indique clairement que dans ses textes, la vie du narrateur est réduite au sexe : non seulement parce que le narrateur sélectionne la représentation de sa vie de sorte que la plupart des autres éléments sont omis (on n'apprend rien sur la famille, l'enfance, la formation, le travail du narrateur), mais aussi parce que le sexe constitue le véritable centre de sa vie.

3. Le sida et la sur-idéalisation de la sexualité et de la puissance

3.1. Homosexualité et autobiographie

Dans *Dans ma chambre*, l'exposition de sa propre (homo)sexualité est le facteur central pour former l'identité du narrateur ; en effet, « la sexualité, qui est jugée déviante dans le dispositif de sexualité donné, devient d'abord l'occasion, puis la raison et le centre de l'écriture ; l'autobiographie gay est par définition (con)centrée sur l'identité sexuelle de l'autobiographe » (Ingenschay, 1997, p. 49). Par conséquent, « des éléments pornographiques sont une composante constitutive et nécessaire de l'autobiographie » homosexuelle, selon Ingenschay (1997, p. 25). En ce sens, l'expression ouverte d'une sexualité, qui ne correspond pas aux normes du « dispositif de sexualité », est également politique,

comme on peut le reconnaître dans les déclarations du narrateur de *Dans ma chambre* : « je ne pouvais pas le prendre dans mes bras parce qu'on était dans un endroit public » (Dustan, 2013a, p. 67), « on se fait la bise sur la bouche juste devant les flics » («Dustan, 2013a, p. 66).⁶ L'espace public est dangereux, le narrateur craint la violence, symbolisée par la police qui représente la force publique. C'est pourquoi il se retire « dans [s]a chambre », c'est-à-dire d'une part dans des lieux d'intimité où il peut vivre librement sa sexualité sans danger, d'autre part dans son imagination qu'est le texte littéraire où il peut exprimer librement ses désirs sexuels. En effet, selon Naguschewski, « la représentation plaisante de la sexualité, qui est encore disqualifiée par certains comme déviante, sert aussi dans l'intention affirmative de Dustan à former une conscience de soi intacte et à la montrer » (Naguschewski, 2001, p. 255).⁷ À cela, il faut ajouter l'infection par le VIH : la représentation de rapports sexuels par des personnes séropositives peut se comprendre comme un acte d'affirmation de soi dans la mesure où la révélation publique du statut séropositif exige du courage, à une époque où les personnes vivant avec le VIH risquent de rencontrer de réactions négatives et discriminatoires (cf. Brunschwig, 2008, p. 147).

3.2. Esthétisation du corps vital, puissant et bien musclé

Cette attention portée à la sexualité va de pair avec un deuxième mouvement : l'esthétisation du corps sain et bien formé, qui pourrait être une réaction à la pandémie du sida.⁸ En effet, on peut observer, d'une part, que la communauté gay, en réaction à la pan-

⁶ Cf. la description du « ghetto » homosexuel dans *Je sors ce soir* : « Que des pédés. Que des mecs que je peux regarder sans aucun risque de me faire casser la gueule. Même si c'est dans les yeux. Que de mecs à qui ça fait a priori plaisir que je puisse avoir envie d'eux. Un endroit où je n'ai plus à être sur la défensive. Un endroit où je ne suis plus un animal qu'on attaque. Le paradis » (Dustan, 2013b, p. 152).

⁷ Nous traduisons toutes les citations de langue étrangère, notamment de l'allemand, en français.

⁸ Cf. Andersson, 2019, p. 2994-2995 : « L'homonormativité, non seulement en tant que politique, mais aussi en tant qu'esthétique, a été profondément façonnée par le sida. [...] Derrière les références abstraites à l'image "propre" des espaces urbains masculins gays dans les années 1990 [...], nous pouvons voir l'émergence d'une esthétique homonormative qui a déployé les thèmes de l'hygiène et de la prospérité comme ressources symboliques contre les stigmates du sida » ; Andersson, 2019, p. 3004 : « Le corps musclé est devenu hégémonique sur la scène gay londonienne au début des années 1990 [...]. Si le corps gay musclé a été compris comme un moyen de déplacer et de purifier les peurs liées au sida, ses origines sont antérieures à la crise sanitaire ». Andersson ne s'intéresse qu'au quartier de Soho à Londres, mais ses observations pourraient également être transposées au Marais. En ce qui concerne l'esthétique des corps entraînés, on peut clairement la reconnaître chez Dustan. Ce qui est différent, cependant, c'est que dans la représentation du ghetto parisien chez Dustan, on ne retrouve pas les caractéristiques d'un "mouvement de propreté" qui prête attention à la pureté, à l'hygiène, à l'ouverture, comme Andersson le constate pour Soho. Le ghetto de Dustan est caractérisé par des lieux souterrains sombres (*backrooms*) et surtout par des lieux "sales" comme les toilettes.

démie, promeut une esthétique de l'hygiène et de la santé (ce qui est un phénomène de société dans son ensemble)⁹ et une homonormativité socialement acceptée. Cependant, cela concerne principalement les séronégatifs, pour lesquels s'est d'ailleurs établi le terme discriminatoire de *clean* ('propres'), impliquant que les personnes séropositives sont 'sales'. D'un autre côté, l'entraînement physique et l'esthétisation du corps servent aussi à réduire les conséquences de l'infection ou à les dissimuler ; car, dans les années 1990, on continue à représenter les personnes infectées par le VIH comme étant émaciées et malades ; les changements physiques accompagnent par surcroît le traitement médicamenteux et ses effets secondaires (cf. Brunschwig, 2008, p. 150). En général, on considère les corps infectés ou malades comme étant non sexuellement excitants, mais dégoûtants¹⁰ (même s'il existe des phénomènes opposés dans lesquels le risque d'infection stimule le désir, comme dans le *bugchasing*). L'exercice physique, en revanche, sert à montrer aux regards des autres que le corps n'est pas malade, mais au contraire en bonne santé et puissant :

Dans une communauté qui compte de nombreuses personnes atteintes du sida, être trop mince peut être assimilé à être malade. Le fait d'être musclé est donc une méthode possible – même si elle est irrationnelle – pour éloigner la maladie, pour ne pas disparaître. (Hendrickson / Siegel, 1998, p. 108)¹¹

⁹ Cf. Ferez / Perera, 2018, p. 97 : « Elles [les pratiques d'entretien du corps] s'inscrivent dans des stratégies pour préserver le corps de l'usure et du déclin. Elles sont par ailleurs largement encouragées par les discours de santé publique, notamment dans le cadre de la gestion des maladies chroniques. Ici, la pratique physique doit participer à une nouvelle hygiène de vie. [...] Dans tous les cas, la beauté et la santé sont à cultiver, sous peine d'être soupçonné de négligence et de laisser-aller ».

¹⁰ Cf. Menninghaus, 2003, p. 390 : « [Le sida] a renforcé à la fois le vieux stéréotype de l'homosexuel (masculin) dégoûtant et la perception qu'ont les homosexuels eux-mêmes de leur condition abjecte. Les esthéticiens classiques avaient, sans exception, considéré les maladies de la peau et des organes sexuels comme "dégoûtantes". Ce faisant, ils ne pensaient pas tant à l'occurrence de l'infection elle-même qu'à la défiguration visible de la surface corporelle. En revanche, quiconque est diagnostiqué séropositif devient un objet potentiel de dégoût dès la "simple idée" du contact physique. Ce dégoût n'est pas fondé sur le fait de voir, de toucher ou de sentir quoi que ce soit, mais uniquement sur la connaissance théorique de la voie d'infection la plus courante – les rapports homosexuels anaux – et des conséquences fatales d'une infection invisible qui pourrait, d'une manière ou d'une autre, envahir aussi notre intégrité corporelle. [...] Le sang, le sperme, le plaisir anal – éléments primordiaux dans l'éveil du dégoût [...] – apparaissent, sous le signe du sida, doublement sujets au dégoût, car infectés de manière particulièrement perfide : infectés par ce principe même de l'infection qui consiste en la désactivation générale du système immunitaire ».

¹¹ Cf. Ferez / Perera, 2018, p. 114 : « Le corps musclé obtenu par un travail régulier à la salle de musculation peut "escamoter" les effets secondaires des traitements qui s'imposent aux [personnes vivant avec le VIH]. Il peut ainsi aider à maintenir une certaine continuité de l'existence. La pratique du body-building devient alors un moyen de résister à l'assignation de l'identité de "malade", une manière de (re) prendre le contrôle de sa vie ».

De plus, comme l'a analysé Brunschwig, l'infection par le VIH elle-même est à l'origine d'une aliénation du corps, ce qui est important pour comprendre l'esthétisation et la recherche de sexe dans *Dans ma chambre* :

Le patient [séropositif], par impossibilité de percevoir ce qui l'affecte, est désespéré de son corps, le lieu qu'il habite. [...] Lors de l'annonce d'une séropositivité non compliquée, c'est un plus ou moins long silence dans le champ des sensations qui est soudain révélé. Et par conséquent l'impossibilité, pour le sujet, d'organiser sa relation avec ce qui affecte son corps physique par un acte de perception. Cette impossibilité concernant autant le passé que l'avenir. De plus, au sens strict, même lorsqu'une complication survient, ce n'est pas la virose elle-même qui est perçue, mais ce sont ses conséquences (infectieuses, tumorales...). [...] Aucune sensation, c'est-à-dire aucune manifestation d'une jouissance pulsionnelle, donc aucun savoir issu du corps, ne permettait ici au sujet de se faire une idée propre quant à ce qui fait irruption dans sa vie, et notamment de juger si c'est grave, dangereux, ou si cela laisse une place à l'espoir que cela cesse un jour. (Brunschwig, 2008, p. 152-153)

En conséquence, la personne infectée est complètement dépendante du jugement de la médecine, « de l'Autre médical, qui se propose à s'emparer de cette nouveauté [de l'infection] » (Brunschwig, 2008, p. 153). Le patient ne peut en aucune façon ressentir l'infection en lui-même, il ne peut pas percevoir le virus dans son corps. Ce n'est que lorsque le virus a déjà affaibli le système immunitaire que le patient constate des conséquences physiques, mais là encore, il ne s'agit pas du virus lui-même qu'il ressent, mais des maladies opportunistes. La personne séropositive est donc totalement exposée à d'autres qui mesurent régulièrement ses cellules CD4, décident des traitements médicamenteux et évaluent son état de santé à sa place. La perfidie du VIH réside de plus dans le fait qu'il s'implante dans les cellules CD4, réécrit leur ADN de sorte que ces cellules produisent désormais des virus alors que dans le même temps le système immunitaire est détruit par ce processus de transcriptase : en un sens, le virus devient une partie du corps humain et de son ADN sans que la personne infectée ne s'en rende compte. Le corps est perçu comme aliéné à tel point que « [l]e fantasme d'autonomie, central à notre époque dominée par l'idéal individualiste, est puissamment contré » (Brunschwig, 2008, p. 155).

C'est sur cette trame qu'il faut comprendre l'exposition du corps et de la sexualité dans *Dans ma chambre* : l'esthétisation du corps, la recherche des plaisirs corporels dans le sexe sont une réaction à cette aliénation corporelle, la tentative de se réapproprier son propre corps, même si cela s'avère finalement futile. C'est pourquoi, pour continuer à faire partie de la communauté gay hypersexualisée, il faut que le corps reste sexuellement attrayant grâce à l'entraînement physique. Ainsi, le narrateur de *Dans ma chambre* explique :

Tous les pédés que je fréquente font de la muscu. Sinon ils font de la natation. Ils sont presque tous séropositifs. C'est fou ce qu'ils durent. Ils sortent toujours. Ils baisent toujours. Il y en a plein qui font des trucs, des méningites, des diarrhées, un zona, un kaposi, une pneumocystose. Et puis ça va. Certains sont seulement un peu plus maigres. Ceux qui font un cmv [cytomégalovirus] ou d'autres trucs plus flippants, on ne les a pas vus en général depuis déjà un bout de temps. On n'en parle pas. Aucun de mes copains proches n'est mort cela dit. Quatre mecs avec qui j'ai baisé sont morts, je le sais. J'en soupçonne d'autres. Pas beaucoup. Les gens ne meurent pas beaucoup apparemment. Il paraît que le sida évolue vers un truc comme le diabète. (Dustan, 2013a, p. 83)

Le corps gay sexuellement actif est présenté ici comme bien musclé et vital ; il est toujours sexuellement puissant et persévérant si bien que l'on ne peut pas voir les traces de l'infection sur lui. À cela s'opposent de nombreuses maladies et la mort, mais le narrateur fait comprendre que, dans sa communauté, l'on omet de mentionner de tels sujets : « On n'en parle pas ». Le fait qu'il ne voit plus les personnes atteintes de maladies opportunistes graves, tel qu'« un cmv », est un euphémisme exprimant que ces personnes sont déjà mortes ou vont bientôt mourir et que, au sens figuré, elles sont mortes depuis longtemps pour la communauté : ils ne sont plus vus, plus perçus et disparaissent du « ghetto ». ¹² L'acronyme « cmv » montre que le narrateur utilise un langage propre à sa communauté, et même si on apprend ce que cette abréviation désigne, cela ne veut pas dire que l'on sache que ce virus est souvent mortel pour les malades du sida ou qu'en général ce sont les maladies opportunistes qui sont responsables de la mort des malades. Aucun des amis du narrateur n'est mort, « seulement » quatre hommes avec lesquels il a eu des relations sexuelles. L'hypersexualité et la vitalité des corps servent de mécanisme de refoulement de la maladie : à cette fin, le narrateur pousse son corps à ses limites :

Je suis devenu très conscient de mon corps, de son extérieur comme de son intérieur, grâce à ça, je pense. Je travaille. Mes seins, mon cul, mes éjaculations, mes prestations. (Dustan, 2013a, p. 82-83).

Je suis *une machine* à séduire. [...] *Techniquement* je suis au top. Je suis *une machine* à plaisir. [...] Tout est parfaitement mis au point. (Dustan, 2013c, p. 324)

Ma priorité numéro 1, ce n'est pas de me connaître mieux, de m'accepter, d'être plus moi, non. Ma priorité absolue, je le confesse, c'est d'avoir un corps beau. Qu'on regarde mon cul, pas mes yeux, pas ma tête. C'est-à-dire : qu'on me donne le pouvoir. Le vrai. Le pouvoir du cul. (Dustan, 2021, p. 508)

Le narrateur s'efforce de maintenir son corps attirant afin de conserver sa puissance sexuelle : en effet, ce qui permet au narrateur d'être membre de la communauté

¹² Cf. Naguschewski, 2001 ; Hendrickson / Siegel, 1998, p. 99.

hypersexualisée de la 'scène', c'est le simple fait de démontrer sa puissance sexuelle. Comme un acteur porno professionnel, le narrateur est capable d'utiliser son corps dans toutes les positions et tous les actes sexuels. Ce qui compte pour lui, c'est avant tout l'apparence de son corps. Dans le roman, le sexe ne sert pas à satisfaire des désirs, mais constitue une fin en soi et une contrainte pour maintenir l'identité d'homosexuel puissant, car, bien que le narrateur connaisse des orgasmes au cours du récit, ceux-ci sont secondaires : il s'agit de ressentir son corps – peu importe d'ailleurs si c'est par le plaisir ou par la souffrance –,¹³ de se le réapproprier et de vivre l'identité sexuelle en tant que telle dans le sexe lui-même, d'avoir des rapports sexuels et de prouver le « pouvoir du cul », à soi-même et surtout au regard des autres – alors que le sexe lui-même peut aussi être ennuyeux et insatisfaisant : « le dégoût faisait aussi partie du plaisir. Quand on veut baiser tout le temps, on n'a pas toujours le choix » (Dustan, 2013c, p. 280) : le choix des partenaires est également secondaire, ce qui est important c'est le rapport sexuel en tant que tel. Le sexe ne sert qu'une fin en soi et surtout pas à des choses comme l'amour ou la procréation. Le corps devient un produit vide, commercialisé comme une marque, qui n'a pas d'autre but, pas d'autre « apport » que d'être toujours disponible sexuellement, ce qui est un élément central de la pornographie, et d'être vu par les autres (cf. Boisseron, 2003, p. 84).

C'est donc à travers ces deux mouvements – focalisation sur la sexualité et la sur-esthétisation du corps puissant et vital – que la pornographisation s'établit. Le texte suit ces mouvements en visant une visibilité absolue du corps et du sexe : afin de confirmer sa propre puissance, la beauté de son propre corps et donc son identité sexuelle, le narrateur met en scène sa vie sexuelle devant les autres – à la fois à travers le sexe devant des tiers dans des lieux publics (des boîtes de nuit, des *backrooms*, des toilettes), et devant les lecteurs (cf. Kollias, 2008, p. 118). Dans *Dans ma chambre*,

¹³ Cf. le passage sur le piercing : comme réaction à la séparation d'avec Stéphane, le narrateur se fait percer les testicules par quelqu'un qu'il a trouvé sur minitel : « Le matin du déménagement, un type qui m'avait branché deux mois plus tôt sur minitel m'a appelé au téléphone pour me proposer de me percer. [...] C'était un des seuls trucs que je n'avais pas déjà faits. Et puis j'avais envie de faire quelque chose de grave. [...] Il a eu du mal à visser la petite boule de fermeture à cause du sang qui faisait glisser ses gants de latex. Il a désinfecté. J'ai tenu le pansement parce que ça saignait. Il a passé un coup de fil sur son portable. Un autre piercing. Un sein je crois. Il est parti. J'ai attendu Stéphane avec qui j'avais rendez-vous pour transporter des trucs. Ça n'arrêtait pas de saigner. Stéphane est arrivé en retard, l'air vachement content de me voir. Je lui ai dit qu'il y avait un problème, que je venais de me faire percer les couilles et que ça n'arrêtait pas de saigner. Il m'a dit Mais ça veut dire qu'on ne va pas pouvoir baiser combien de temps ? J'ai dit Deux trois semaines. Il a gémi comme si je l'avais frappé. Il a tapé du poing contre le mur. Je me suis rendu compte que je venais de foutre en l'air notre nouveau départ » (Dustan, 2013a, 115-116).

d'une part, de nombreuses scènes sont décrites dans lesquelles des rapports sexuels sont observés par le narrateur ou les personnages, et d'autre part, le lecteur devient un voyeur qui est censé confirmer l'identité du narrateur en voyant la puissance et l'activité sexuelles – c'est du moins ce que souhaite le narrateur : cependant, sa solitude et sa dépression croissante lui font comprendre que la vie dans le ghetto ne le satisfait pas, raison pour laquelle il quitte Paris à la fin du récit.

3.3. « Le problème, c'est qu'il y a du relationnel à gérer »

Le narrateur vit dans un monde où tout tourne autour du sexe et où les relations interpersonnelles sont considérées comme un obstacle : ce qui compte, c'est la disposition physique et non la personnalité – comme dans la pornographie :

Avec les réguliers la baise est toujours meilleure. Le problème, c'est qu'il y a du relationnel à gérer. Mais Quentin est un peu schizophrène, alors ça ne le gêne pas. Quand personne n'existe vraiment, il y a de la place pour tout le monde. (Dustan, 2013a, p. 104)

[...] les mecs s'attachent à moi, et puis quand ils ont quelque chose qui ne va pas, je le change. (Dustan 2013a, p. 66)

Si les participants de cette société, centrée sur le plaisir et la « fête » (voir Haderbache, 2001), pouvaient se réduire à leur corporalité et éliminer leurs autres sentiments interpersonnels (surtout l'amour et la jalousie), il y aurait de la place pour tout le monde. Quand quelqu'un ressent de l'affection pour Guillaume et commence à « s'attach[er] », le narrateur le change : les hommes sont remplaçables et interchangeable. Le ghetto décrit par Dustan est « une scène gay caractérisée par l'anonymat [qui] fonctionne comme un marché où l'orgasme est échangé contre un orgasme » (Naguschewski, 2001, p. 251), ce qui entre également dans le cadre de la pornographisation.

Le rejet de la dimension relationnelle est lui aussi, en partie au moins, lié au sida : en effet, Brunschwig a mis en évidence dans quelle mesure une infection par le VIH est liée à une « dimension relationnelle [avec l'autre qui] est présente dès le début par la contamination, puis définitivement par l'orientation des relations sociales et les conséquences possibles de transmission du virus à l'autre » (Brunschwig, 2008, p. 149). Dustan nous montre un être humain infecté par le VIH qui est incapable d'avoir des relations avec d'autres hommes : comme l'infection et la médecine ont pour conséquence une aliénation du corps, on pourrait comprendre les tentatives du narrateur comme une réaction à la maladie : il essaie de regagner le corps dont l'infection et la médecine l'ont privé, mais en même temps, il repousse toute relation interpersonnelle, car l'Autre porte toujours le danger de prononcer une définition de lui (en tant que séropositif,

malade) qui ne correspond pas à l'affirmation de soi du narrateur (comme homosexuel actif, puissant, attrayant, libre, autonome etc.). Néanmoins, le narrateur dépend, bien sûr, du regard de l'autre, mais ce regard doit toujours s'en tenir à la surface, à l'apparence et voir l'extérieur et non l'intérieur : ni les sentiments – absents dans les rapports sexuels de *Dans ma chambre* – comme le font les amants et amis, ni le statut sérologique – caché derrière une esthétique physique musclé – comme le font les médecins.

Cela se manifeste également par le fait que les descriptions des rapports sexuels sont étrangement dépourvues de sentiments, ce qui, d'après Sontag (2010, pp. 371-374), est une caractéristique de la pornographie en tant que telle :

L'ennui c'est que c'est inconfortable et que je ne sens pas grand-chose. Je le passe à Stéphane. Stéphane le bourre. Ça me réexite. Il me le repasse, etc., etc. On finit par débâcher. Il veut qu'on lui gicle dessus. Je dis à Stéphane T'as envie de lui gicler dessus toi ? Il fait Bof. Je dis Moi non plus j'ai pas envie de me gâcher je préférerais faire quelque chose à l'hôtel avec mon habituel. Donc on ne gicle pas. (Dustan, 2013a, p. 111).

Dans ce passage, les personnages ne sont pas seulement relativement dépourvus d'affects, ils sont aussi ennuyés, indifférents et sans envie, ce qui ressort de l'expression « Bof ». Le sexe est ici clairement une fin en soi : ce qui compte c'est d'avoir des rapports sexuels, peu importe si l'on ressent de l'envie et du plaisir.

C'est aussi le point sur lequel la relation entre Guillaume et Stéphane se détériore. Le texte montre que les deux ne sont pas seulement des corps vides, mais qu'ils éprouvent des sentiments l'un pour l'autre, sont jaloux et éprouvent de la frustration, c'est-à-dire que, contrairement à l'utopie pornographique, le sexe n'est pas toujours disponible et satisfaisant. Comme dans la pornographie, la communauté gay dans laquelle se trouve Guillaume exige des corps qui ont toujours envie, qui sont disponibles et peuvent avoir des rapports sexuels sans limites, sans que la maladie et les relations personnelles ne s'y opposent : il n'y a pas de limites ici, ou du moins il ne devrait pas y en avoir.

Toutefois, Guillaume ne trouve de satisfaction ni dans le sexe en série, parce que malgré tout « le désir d'une relation fonctionnelle entre deux individus » (Naguschewski, 2001, p. 251) persiste, ni dans la relation (sexuelle) avec Stéphane parce qu'il croit avoir besoin de nouveaux partenaires sexuels « non consommés » et ne reconnaît pas les sentiments qu'il éprouve pour Stéphane. Le résultat en est que Guillaume est de plus en plus déprimé et que les deux ne peuvent pas communiquer l'un avec l'autre :¹⁴

¹⁴ Cf. Naguschewski, 2001, p. 261 : « Dustan, lui aussi, parle de la réalisation de l'amour véritable et romantique, en dépit de tout pornographisme superficiel ».

J'étais déjà déprimé. [...] Je bandais mou, puis plus dur, puis plus mou, puis plus dur. Ça a duré une bonne demi-heure comme ça. J'ai dit Bon on va finir à la maison c'est plus confortable. *Je n'ai pas dit un mot dans la voiture.* On est remontés. J'ai roulé un pétard *en silence.* On a recommencé. Je débandais. J'ai fini par lui dire un tas d'horreurs. T'es pas excitant. [...] (Dustan, 2013a, p. 79)

On ne se parle presque plus. Parfois on pleure. On se couche sans se toucher. (Dustan, 2013a, p. 115)

Le narrateur reproche à Stéphane que celui-ci n'est pas « excitant », c'est-à-dire que le narrateur ne peut pas vivre ses désirs sexuels avec lui ; car entre eux « il y a du relationnel », ils « s'attachent » : ils ne sont plus des chairs vides de la pornographie l'un pour l'autre, mais des personnes. Enfin, même la communication physique – le sexe – ne fonctionne plus entre eux. Ils ne parlent pas, ils pleurent et dorment sans se toucher.

De même, la plupart des autres rencontres du narrateur sont marquées par la frustration et la déception :

Je commence à m'emmerder. [...] J'ai la haine contre l'endroit. La musique est trop chiant. Les gens sont trop snobs. [...] Il m'énerve. Je dis à Stéphane Je ne peux plus supporter tous ces gens. [...] Ça m'énerve. [...] J'en ai marre. (Dustan, 2013a, p. 110)

En réponse à son insatisfaction, le narrateur se lance dans des pratiques de plus en plus extrêmes. En effet, pour le narrateur, l'identité en tant qu'homosexuel dépend fortement de la sexualité elle-même : « La représentation explicite d'actes sexuels et leur démesure ostensible illustrent la dépendance de l'affirmation, de l'amour et de la satisfaction vécus dans la sexualité, qui pousse le narrateur dans sa quête à des situations de plus en plus extrêmes qui l'amènent à ses limites physiques et au danger, mais apparemment pas à son but » (Naguschewski, 2001, p. 262).¹⁵ Cependant, le narrateur tente de se convaincre du contraire, parce qu'il pense qu'il doit ressentir des sensations positives :

Il m'a entraîné vers les chiottes. Je me suis dit *C'est cool* il sait ce qu'il veut. J'ai suivi sans résistance. [...] Je me suis laissé glisser à genoux par terre. Il a sorti sa *super* belle bite et je l'ai prise dans la gueule en me branlant pendant cinq minutes. *C'était cool.* Après j'ai dit Bon il y a mon mec qui nous attend il faut qu'on y aille ok ? Il a dit Ok. Stéphane attendait au bar avec les verres, toujours *très cool* comme d'habitude. [...] Le son est *super*. On goûte sa poudre. Il faudrait filmer. On se dessape. Il est sublime.

¹⁵ Cf. Naguschewski, 2001, p. 263 : « Dans l'œuvre de Dustan, elle [la représentation du sexe] est l'expression d'une recherche futile de réalisation de soi dans le cadre d'un amour heureux, mais elle est aussi l'affirmation d'une humanité générale qui peut s'exprimer dans des formes de sexualité toutes différentes ». Cf. Kollias, 2008, p. 116 : « Le sexe est central pour Dustan dans la mesure où il constitue le noyau d'une identité sociale et personnelle qui se construit autour de lui ».

Super bite, très large et longue, grosses couilles pleines de peau. Je le suce. (Dustan, 2013a, p. 87)

Stéphane s'endort pour m'oublier dès qu'on est rentrés. Il est quatre heures. On aurait pu baiser. *Je me branle. C'est super.* [...] Au retour de Londres j'ai dit à Stéphane que je le quittais. Il m'a dit que ça ne le surprenait pas. Il est sorti faire la tournée des bars. *Je me suis branlé. C'était super.* (Dustan, 2013a, p. 113)

La répétition des mots « super » et « cool » semble trop spécifique, comme si le narrateur essayait de se rassurer que tout va bien, même s'il ne ressent aucun plaisir ; de plus, ces deux mots sont des anglicismes superficiels. Des adverbes sont ajoutés pour confirmer leur valeur positive (« super belle, très cool, très large »). Le narrateur lui-même souligne combien il est important pour lui d'être observé : « Il faudrait filmer », le médium du film renvoyant à la pornographie : le narrateur veut capturer sa vie sexuelle comme dans un film porno. Cependant, la scène n'est ici pas filmée, elle est décrite en détail aux lecteurs. Autrement dit, le narrateur ne tourne pas un film porno, mais écrit une autopornographie.

3.4. Séropositivité

Le narrateur est lui-même séropositif à une époque, en 1994, où il n'existait aucun traitement efficace (dans le texte lui-même, le narrateur dit qu'il prend de l'AZT)¹⁶ et il devait s'attendre à mourir dans un avenir proche :

Si je reste ici je vais mourir. Je vais finir par mettre du sperme dans le cul de tout le monde et par me faire pareil. La vérité, c'est qu'il n'y a plus que ça que j'ai envie de faire. [...] J'attendrai d'être malade. Ça ne durera sûrement pas longtemps. Alors je me dégôûterai tellement que ce sera enfin le moment de me tuer (Dustan, 2013a, p. 129).

Si le narrateur continuait à agir comme il le fait, il « mourrait » : d'un côté, le style de vie excessif avec les drogues et l'alcool, la réduction de lui-même au sexe conduit à une mort métaphorique par laquelle il se dissout en tant que sujet en devenant un objet de la volonté sexuelle collective ; de l'autre côté, le narrateur est certain qu'il va bientôt tomber malade du sida et mourir au sens propre du terme. Dans le monde du narrateur, la mort est toujours présente puisque des personnes meurent du

¹⁶ Cf. Dustan, 2013a, p. 61 : « Je vais me brosser les dents, c'est le round hygiénique du soir, azt, dents, verrues. [...] Je me vois dans le miroir, et je me trouve beau ». Cf. Rivas, 2017, p. 45 : « La gestion du VIH dans *Dans ma chambre* est, contrairement [à la littérature française sur le sida d'un Hervé Guibert], une question traitée avec autant de simplicité et de nonchalance que l'hygiène dentaire. D'ailleurs, la prise d'AZT et le brossage des dents partagent le même résultat désiré : le maintien de son apparence physique ("et je me trouve beau") ».

sida dans son entourage ou parce qu'ils essaient de se suicider ; mais la mort ne convient pas à la vie sexuelle excessive de la scène gay telle qu'elle se présente dans le roman. La mort et la maladie représentent des frontières, rendent les corps indisponibles et n'ont pas leur place, à première vue, dans le monde de la pornographie.

De plus, le narrateur souhaite à certains moments contaminer ses partenaires :

Quand il a joui je décule et j'enlève ma capote et je pense à lui gicler sur le trou et à étaler pour bien faire pénétrer la mort et je me branle et puis ma bite hyper tuméfiée reprend le dessus et comme je suis près de jouir je ne pense plus et puis j'explose en geysier et c'est comme dans un hyper bon film porno, et tout de suite après je me remets à penser. (Dustan, 2013a, p. 70)

La mort est ici présentée comme le moment ultime du désir sexuel, comme l'a déjà postulé Sontag en définissant la pornographie : « C'est au désir de la mort, suprême et dernier soulagement de la tension de l'*éros*, que doit aboutir toute recherche véritable de "l'obscène" ». (Sontag, 2010, p. 381) Le désir de mort conduit le narrateur à l'orgasme, au cours duquel il peut cesser de penser. Comme ici, le sexe sert souvent au narrateur à arrêter de penser et à se vider comme dans un porno. Le narrateur de *Je sors ce soir* explique :

Je ne pense pas.
 Je ne pense pas à Alain.
 Je ne pense pas à Terrier.
 Je ne pense pas à Quentin.
 Je ne pense pas à Vincent avec qui la capote a claqué l'année dernière, il y avait du sang, et trois mois après il était séropositif.
 Je ne pense pas à Marcelo. Je ne pense pas que j'ai peur qu'il soit malade. Je ne pense pas que je ne peux pas le faire venir ici parce que ce n'est pas une femme.
 Je ne pense pas que ça fait sept ans que j'attends de mourir.
 Je ne pense pas que l'amour est impossible. (Dustan, 2013b, p. 196)

Le narrateur refoule ses amis et amants qui sont déjà morts du sida, qui se sont séparés de lui, qu'il a contaminés ou peut-être infectés. Il ne veut plus penser au fait qu'il est lui-même infecté et qu'il va bientôt mourir. Les pensées du sida et de la mort pèsent lourdement sur le narrateur qui essaie par conséquent de ne pas penser, mais d'agir et de se sentir comme un corps, de se réappropriier le corps qu'il a perdu par l'aliénation causée par l'infection. Les excès de drogue, d'alcool et de sexe sont censés l'y aider, mais ils le conduisent plutôt à la mort de sorte que le narrateur décide de quitter ce monde.

Le roman est à la fois une célébration des plaisirs (libres, dangereux, irresponsables) de la scène gay et l'expression d'une profonde frustration et dépression au début des années 1990. Il témoigne d'un milieu gay où tout tourne autour du sexe, où

l'identité en tant que membre de la scène est déterminée uniquement par le sexe et où les corps doivent être esthétisés et musclés, afin de refouler la pandémie du sida. Il s'agit moins de l'autobiographie d'un auteur ou d'un narrateur unique que de l'histoire collective de nombreux homosexuels de la scène de l'époque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Act-Up Paris (2005). Oublier Dustan. In *actupparis.org* (23 novembre 2005). <https://web.archive.org/web/20080212054554/https://www.actupparis.org/article2240.html>
- Andersson, J. (2019). Homonormative aesthetics: AIDS and 'de-generational unremembering' in 1990s London. *Urban Studies*, 56(14), 2993–3010. <https://doi.org/10.1177/0042098018806149>
- Badin, A. (2014). (Re)lire Guillaume Dustan, quinze ans après. *Spirale*, 248, 40–41. <https://id.erudit.org/iderudit/71572ac>
- Brunschwig, O. (2008). «Je suis indétectable»: en corps, le sida. *La clinique lacanienne*, 13, 147–165. <https://doi.org/10.3917/cla.013.0147>
- Boisseron, B. (2003). Post-coca et post-coïtum: La jouissance du logo chez Guillaume Dustan et «Seinfeld». *L'Esprit Créateur*, 43(2), 81–91. <https://www.doi.org/10.1353/esp.2010.0349>
- Davis, O. (2009). Guillaume Dustan's 'autopornobiographie': is there room for trash in the queer subcultural archive? In H. Vassello / P. Cooke, *Alienation and alterity* (pp. 59–76). Peter Lang.
- Dean, T. (2009). *Unlimited Intimacy. Reflections on the Subculture of Barebacking*. University of Chicago Press.
- Dobrovsky, S. (1980). Autobiographie/Vérité/Psychanalyse. *L'Esprit Créateur*, 20(3), 87–97. <https://www.jstor.org/stable/26283821>
- Dustan, G. (1999). Un désir bien naturel. In P. Salducci, *Écrire gai* (pp. 83–120). Stanké.
- Dustan, G. (2004). Ce je peut-il être moi? In *Écritures N°14: Danger Dustan Engagement* (p. 46). La Cinquieme Couche, coll. Revue Ecritures.
- Dustan, G. (2013a). Dans ma chambre. In *Œuvres I* (pp. 31–132), POL.
- Dustan, G. (2013b). Je sors ce soir. In *Œuvres I* (pp. 135–227), POL.
- Dustan, G. (2013c). Plus fort que moi. In *Œuvres I* (pp. 233–350), POL.
- Dustan, G. (2021), Génie Divin. In *Œuvres II* (pp. 377–643), POL.
- Dustan, G. & Lefeuvre, J. (1996). Avec vices. *Double face*, 9.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*, Grasset.
- Evans, E. (2015). Your HIV-positive sperm, my trans-dyke uterus: Anti/futurity and the politics of bareback sex between Guillaume Dustan and Beatriz Preciado. *Sexualities*, 18(1–2), 127–140. <https://doi.org/10.1177/1363460715569138>
- Ferez, S. & Perera, É. (2018). «Ceux qui disent que je suis malade, je les invite à venir prendre l'entraînement avec moi.» Devenir body-builder à l'épreuve du VIH. *Staps*, 119, 95–116. <https://doi.org/10.3917/sta.119.0095>
- Haderbache, A. (2001). Sexe, drogue, séropositivité: un leitmotiv de la fête chez Guillaume Dustan. In E. Real, D. Jiménez, D. Pujante, et A. Cortijo (éds.), *Écrire, traduire et représenter la fête* (pp. 565–573). Universitat de València.

- Haderbache, A. (2010). La trithérapie et la recherche de l'absolu de la sexualité comme discours du soi chez Érik Rémès et Guillaume Dustan. In N. Balutet (éd.), *Écrire le sida* (pp. 97-108). Jacques André.
- Hendrickson, D. et Siegel, M. (1998). The Ghetto Novels of Guillaume Dustan. *Paroles Gelées* 16(1), 97-119. <https://doi.org/10.5070/PG7161003081>
- Ingenschay, D. (1997). Nackte Schweine, nasse Prinzen. Der Zusammenhang von Autobiographie und Pornographie in der zeitgenössischen deutschen Schwulenliteratur. In Barbara, V. (éd.), *Die nackte Wahrheit* (pp. 23-49). Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Jacinto, G. (2017). Autofiction littéraire, pornographie queer et culture trash : politique du corps et du sexe dans l'œuvre de Guillaume Dustan. *French Cultural Studies*, 28(3), 282-290. <https://doi.org/10.1177/0957155817710418>
- Kollias, H. (2008). Guillaume Dustan, master of the drive. *Journal of Romance Studies*, 8(2), 113-130. <https://doi.org/10.3828/jrs.8.2.113>
- Loret, É. (5 septembre 1996). Oh ! My gode. Guillaume Dustan, Dans ma Chambre, P.O.L., 158 pp., 85 F. *Libération*. https://www.liberation.fr/livres/1996/09/05/oh-my-godeguillaume-dustandans-ma-chambrepol-158-pp-85-f_183483/
- Maingueneau, D. (2007). *La littérature pornographique*. Armand Colinn.
- Menninghaus, W. (2003). *Disgust. The Theory and History of a Strong Sensation*. State University of New York Press.
- Naguschewski, D. (2001). Von der Gesellschaft ins Ghetto? Guillaume Dustan und die Schwule Literatur in Frankreich. In D. Naguschewski et S. Schrader (éds.), *Sehen, Lesen, Begehren* (pp. 251-272). Edition Tanvia/Verlag Walter Frey.
- Najm, D. (2016). Défense et illustration du *bareback*: de la responsabilité à l'oeuvre chez Guillaume Dustan et Érik Rémès. In A. Badin et al. (éds.), *Littérature du sida, alors et encore* (pp. 112-120). Brill.
- Renonçay, P. (2005). L'origine du monde. Autofiction et pornographie. *Atelier du roman*, 44, 155-164.
- Rivas, J. (2017). The Prosthetic Pleasures of Guillaume Dustan. *Mosaic: an interdisciplinary critical journal*, 50(4), 33-49. <https://www.muse.jhu.edu/article/679136>
- Schäfer, C. (2008). Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion. In I. O. Rajewski I. et U. Schneider (éds.), *Im Zeichen der Fiktion* (pp. 299-326). Franz Steiner Verlag.
- Sontag, S. (2010). L'imagination pornographique. In *L'œuvre parle. Œuvres complètes V* (pp. 341-400). Christian Bourgois.

Daniel Fliege a étudié lettres modernes à l'Université la Sorbonne (Paris IV) et a été élève de l'École normale supérieure. Il a obtenu son doctorat en cotutelle des universités de Hambourg et de la Sorbonne avec une thèse sur la poésie spirituelle de Vittoria Colonna et Marguerite de Navarre. Après avoir travaillé dans une école doctorale sur l'interconfessionnalité dans la première modernité (Hambourg) et un laboratoire sur les anticlassicismes dans le Cinquecento (Hambourg-Munich-Klagenfurt), il travaille actuellement à l'Université Humboldt de Berlin et enseigne les littératures française et italienne. Ses recherches portent sur la poésie spirituelle du XVI^e siècle en France et en Italie, en particulier sur le pétrarquisme, ainsi que sur l'hagiographie post-tridentine en France au XVII^e siècle. Dans le cadre de son projet d'habilitation, il travaille actuellement sur la littérature francophone contemporaine sur le thème du sida.

Entre décélération et pleine habitation du temps : *Serial fucker*. *Journal d'un barebacker* d'Érik Rémès

ARIANE BESSETTE

John Abbott College / Canada

✉ bessetteariane@gmail.com

RÉSUMÉ. Cet article propose l'analyse de la thématique du temps dans l'écriture du sida, en montrant les mutations que cet enjeu subit des œuvres pionnières aux plus récentes, liées au « post-sida ». En observant la vision et l'intériorisation du temps dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker* d'Érik Rémès, nous voyons comment le barrage qu'opposent les trithérapies à l'anticipation de la mort engendre l'élaboration d'un mode de vie basé sur l'intensité et la fulgurance, lesquelles modèlisent le fond (notamment l'enjeu du *barebacking*) et la forme (mise en discours subversive et métatopique) du récit thanatographique.

RESUMEN. *Entre la desaceleración y la plena vivencia del tiempo: 'Serial Fucke. Journal d'un barebacker' de Érik Rémès.* Este artículo propone un análisis de la temática del tiempo en la escritura del sida, mostrando las mutaciones que esta noción ha experimentado desde las obras pioneras a las más recientes, vincula-

MOTS-CLÉS :

Temps ;
thanatographie ;
Érik Rémès ;
corps ;
barebacking

PALABRAS CLAVE:

Tiempo ;
tanatografía ;
Érik Rémès ;
cuerpo ;
bareback

Pour citer cet article

Bessette, A. (2021). Entre décélération et pleine habitation du temps : *Serial fucker. Journal d'un barebacker* d'Érik Rémès. *Hybrida*, (3), 107–127. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21682>

das con el “post-sida”. Al observar la visión y la interiorización del tiempo en *Serial fucker. Journal d’un barebacker* de Érik Rémès, vemos cómo la barrera que representan las triterapias a la anticipación de la muerte genera la elaboración de un estilo de vida basado en la intensidad y la rapidez, que conforman el fondo (principalmente la apuesta del *bareback*) y la forma (puesta en discurso subversiva y “metatópica”) del relato “tanatográfico”.

ABSTRACT. *Between deceleration and full incarnation of time: ‘Serial fucker. Journal d’un barebacker’ by Érik Rémès.* This article analyses the notion of time in aids literature, by showing the mutations of this stake from pioneering texts through most recent ones, associated to “post-sida”. By looking at the vision and internalization of time in *Serial fucker. Journal d’un barebacker* by Érik Rémès, we can see how death anticipation transformed by triple-drug therapies generates the elaboration of a new way of life based on intensity and fierce, that directly shape themes (*barebacking* for instance) and writing (subversives and “métatopique” techniques) of the “thanatographic” text as well.

KEYWORDS:

Time;
thanatology;
Érik Rémès;
body;
barebacking

« Passionnément assoiffé de l'avenir et plus particulièrement de cet avenir qui sera marqué par la victoire contre VIH, je m'abreuve, entretenu par le miracle permanent qu'est le présent » (De Duve, 1994, p. 158), écrit Pascal de Duve dans *L'Orage de vivre*. Paru deux ans avant l'avènement des trithérapies, ce texte cristallise des facettes importantes du rapport au temps que l'on retrouve dans les œuvres sur le sida de cette période, notamment la primordialité de l'instant présent, fugace, et l'espoir d'une cure imminente. L'auteur transformé par la perspective irrévocable de sa fin prochaine, son écriture d'anticipation se distingue des œuvres de ses contemporains malades du sida par une forte résonance philosophique, marquée par l'optimisme et la résilience. Au sein de la thanatographie (Décarie, 2000) ou de l'autothanatographie de l'expérience sida, le temps est omniprésent : dès l'annonce du VIH, ce temps manque, se raccourcit et propulse le corps jeune du malade dans un état de vieillesse sur le mode d'une prématurité accablante, alors que la perspective de son arrêt définitif, la mort, imprègne le geste de la main qui noircit la page comme tous ceux de plus en plus pénibles au quotidien. À l'occasion de ce numéro consacré aux quarante ans du sida, c'est à la problématique du temps, telle que développée dans *Serial fucker. Journal d'un barebacker*¹ d'Érik Rémès (2003), tout particulièrement au phénomène de décélération temporelle et à ces incidences sur la représentation et la mise en discours du corps sidéen que nous nous intéresserons ici.

1. L'enjeu du temps des œuvres pionnières au « post-sida »

Des œuvres pionnières aux plus récentes, l'écriture du sida expose une importante mutation du rapport entre le sujet, le corps et le temps. Depuis l'apparition des trithérapies au milieu des années 1990, le sida, sans être curable, voit sa progression au sein de l'organisme ralentie considérablement, ce qui engendre des changements dans la mise en discours de cette expérience corporelle.² L'urgence de dire, qu'incarne le slogan « Silence = Death »,³ mobilise les premiers écrits du sida, marqués par un

¹ Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention SF, suivie du folio et placée entre parenthèses dans le texte.

² Victoria Best et Martin Crowley (2007, p. 92) constatent aussi ce déplacement des enjeux et de la vision de la mort et de la maladie dans les œuvres récentes sur le sida : « the history of AIDS writing in France records a shift from the works of mourning of which Hervé Guibert would be the best-known example, to others, such as those of Dustan and Rémès, which document and celebrate a seropositive life no longer dominated by imminent death ».

³ Il s'agit d'un projet formé par six activistes homosexuels en 1987 à New York. Le logo composé d'un triangle rose et de ce slogan est ensuite être repris par Act Up.

« temps accéléré» (Nous, 1994, pp. 85–103). Ce dernier s’incarne par exemple avec force chez Hervé Guibert, tant sur les plans du contenu (thématiques du temps précipité et restant) et de la forme (stylistique à l’aspect effréné et essoufflé) que dans le rythme et les conditions d’écriture des œuvres de ce dernier.⁴ Au début de la pandémie, la mort se présente au malade du sida comme une « fatalité absolue» (Routy, 2011, p. 23) qui se précipite vers lui. La jeunesse de ce dernier choque et contrecarre de manière saisissante le lien entre la vieillesse et la mort. Si elle s’associe à l’intensité et à l’expérimentation, la maladie, qui se caractérise par une destruction physique progressive (Routy, 2011, p. 41), freine le sujet souffrant. Dès lors qu’il est atteint du sida, il voit son corps se dégager de son rythme ordinaire et reposer désormais sur une ossature imprévisible, celle de la maladie, dont la temporalité, sorte de « temps dérobé » pour reprendre l’intitulé du roman de Paul Monette (1989), se redéfinit à mesure qu’apparaissent les infections opportunistes et que s’amenuisent ses défenses. L’écriture possède alors une importante fonction mémorielle. Dans cet espace de sauvegarde, le temps s’étire, se déploie au lieu de se consumer furtivement. Autour du temps qu’il reste, du temps à habiter pleinement, du temps qui manque et s’écoule vers la mort, la représentation du corps gravite, à la recherche de sa colonne vertébrale et de son fil conducteur.

L’année 1996 se veut fort significative dans l’évolution de la représentation du corps sidéen dans le texte littéraire. En effet, au moment où apparaissent et sont rendues accessibles au grand public les premières trithérapies, le roman de Guillaume Dustan *Dans ma chambre* (1996) propose une vision du corps et de la sexualité émancipés des caractéristiques des textes précédents. À la différence de Guibert et de Pascal de Duve⁵ par exemple, qui « écrivirent frénétiquement quand ils surent qu’ils étaient condamnés à très court terme [...] Dustan [...] sait que son sida est en train de devenir une maladie chronique » (Haderbache, 2010, p. 105). Dans cette perspective, les enjeux de la mise en discours du corps et de la mort se déplacent considérablement et gravitent désormais autour de la sexualité. Ce tome lançant une trilogie centrée sur la vie sexuelle de Dustan sera suivi en 1999 par un autre ouvrage avec lequel il partage maintes similitudes : *Je bande donc je suis* d’Érik Rémès (1999).

Serial fucker, qui suit les aventures de Berlin-Tintin entamées dans son premier roman, illustre les enjeux d’une littérature « post-sida » (Dustan, 2001, p. 173). Celle-

⁴ Catherine Mavrikakis (2002, p. 372) remarque chez Guibert « avant même son sida, une véritable accélération du temps » reproduite entre autres par un enchaînement de phrases longues et accumulatives.

⁵ Voir *Cargo Vie* (1992) et *L’orage de vivre* (1994).

ci et la figure du corps qu'elle développe se dégagent significativement de l'urgence de dire et d'une vision de la mort comme échéance à court terme. Précisons que si l'expression « post-sida » contient entre autres une part d'espoir importante puisqu'elle anticipe un moment où le sida pourrait devenir une maladie curable,⁶ son usage doit être nuancé. Le « post-sida », « comme ce qui est hanté par un présent encore malade et un futur qui n'est malheureusement pas simplement celui du progrès » (Mavrikakis, 2014, p. 52), renvoie davantage à un déplacement des enjeux liés à la représentation du corps et de la mort et à une amélioration des conditions de vie du sujet souffrant à partir du milieu des années 1990.

Dans les écrits associés au post-sida se constatent de par la représentation du corps une décélération de la dégradation physique *et* du rythme narratif, de même qu'un mouvement de dépassement et d'ouverture du temps. Comme les trithérapies stoppant l'évolution du rétrovirus, l'avancée vers la mort se trouve également amortie, ce qui engendre une conception ouverte de celle-ci et du temps. La décélération de la détérioration du corps se répercute enfin sur la représentation de cette instance et les enjeux auxquels elle se lie. Se dégageant du poids de la mort, auparavant une certitude dans l'absence de médicaments effectifs à long terme, le malade recouvre une expérience de l'ordre de l'intensité, du présent et de la fulgurance. Or, si les œuvres post-sida illustrent un rapport au temps transformé par l'arrivée des trithérapies et un décroissement dans l'anticipation de la mort, le sentiment de celle-ci ne peut s'effacer de l'autoperception des sujets souffrants. Le sursis auréolé d'incertitude et d'anxiété qu'offrent les trithérapies renverse l'irrévocabilité de la mort. Mais dès qu'elle se montre comme une réelle possibilité, la mort inscrit chez le malade le sentiment de la porter déjà en lui, comme Maurice Blanchot le relate dans *L'instant de ma mort* (1994). Son horizon temporel, toujours déjà dirigé vers sa mort, la voit désormais comme une partie de lui-même dont il ne peut se déprendre.

Cette intériorisation de la mort, cet « instant de [l]a mort désormais toujours en instance » (Blanchot, 1994, p. 20) et cette inscription qu'elle laisse chez le sujet souffrant engage chez ce dernier un état d'hyperconscience. Modulée par une forte rétrospection et par de multiples retours en arrière, intégrant sur le mode de l'incertitude l'avenir et s'ancrant dans le présent de l'expérience corporelle du sujet, l'écriture thana-

⁶ Daoud Njam (2014, p. 32) en offre un exemple lorsqu'il écrit que « [s]'il paraît donc insensé de faire table rase du passé et d'en découdre avec le présent de cette maladie, entrevoir un temps futur, un post-sida où le virus sera pour la postérité ce que d'autres maladies infectieuses comme la petite vérole sont déjà pour nous depuis des années – des maladies éradiquées –, voilà le temps qu'il nous faut appeler de nos vœux ».

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

la mort constitue ce *avec quoi* et *contre quoi* l'autothanatographie s'écrit ; la temporalité remaniée dans le texte littéraire constitue alors une stratégie créative qui résorbe la disparition de la durée. La suspension du temps linéaire [semble] donc relever d'une nécessité vitale, d'une exigence pressante pour l'écriture de soi au plus près de la mort. (Décarie, 2010, pp. 339–340)

Au moment de sa parution en 2003, *Serial fucker* entraîne un scandale en raison de son caractère violent et de l'étalage d'une sexualité effrénée. Il ne s'agit toutefois pas du premier esclandre engendré par l'écriture de Érik Rémès. En 1999, Guillaume Dustan lance « Le rayon » aux éditions Balland, une collection diffusant des œuvres de jeunes auteurs qui, dans les sillons de son écriture, écrivent leur corps et leur homosexualité par le truchement de la sexualité.⁷ Représentatif de ce changement d'horizon qui affecte l'écriture du phénomène sida, *Je bande donc je suis*, le premier roman de Rémès, paraît cette même année. Il attise les débats sur le *barebacking*,⁸ les rapports non protégés entre séropositifs, précédemment abordés par Dustan dans *Je sors ce soir*.⁹

Serial fucker relate le parcours de Berlin Tintin, « alter ego » (Best et Crowley, 2007, p. 110) de l'auteur, à travers une sexualité marquée par des pratiques extrêmes (somasochisme, contamination, partenaires multiples). Le roman suit l'évolution intérieure de Berlin Tintin quant à la maladie, ses proches et son sentiment corporel. Il accompagne un processus d'acceptation de la maladie, d'affirmation et de reconstruction personnelle passant par une sexualité basée sur la liberté et l'exploration. Si Berlin Tintin s'affiche en faveur du *barebacking*, des opinions réfractaires à cette pratique sont intégrées¹⁰ à *Serial fucker*. La forme romanesque s'avère ainsi fortement marquée par des références biographiques à la vie de l'auteur et un discours informatif

⁷ Ces éléments contextuels ont été abordés par David Vrydaghs (2006, p. 211). Vrydaghs fait ici référence entre autres à Rémès, Julien Thèves et Michel Zumkir.

⁸ D'un point de vue terminologique, précisons que les rapports sexuels anaux non protégés (unprotected anal intercourse, UAI), « now known as “barebacking”, has also been called “raw sex”, “natural sex”, and uninhibited sex ». (Shernoff, 2006, p. 12)

⁹ *Je sors ce soir* paraît en 1997. Dustan écrit que *Je bande donc je suis* (2001, p. 146) alimente considérablement les débats sur le *barebacking* (risque d'infection au VIH, questions de responsabilité).

¹⁰ Des courriels et extraits de lettres de gens contre le *barebacking*, notamment Didier Lestrade, le cofondateur d'Act Up-Paris, sont par exemple ajoutés au roman.

sur la sexualité de Berlin Tintin. Comme l'illustre la seconde partie de l'intitulé, elle s'associe également au journal intime. Cette parenté générique souligne le rôle prépondérant du temps et de la notion de simultanéité dans sa composition.

Berlin Tintin vit durant quelques années l'angoisse relative au début de la pandémie et retrouve, grâce aux trithérapies, une existence et une expérience corporelle « ordinaires ». Si le rapport qu'il entretient à l'endroit du temps change de manière significative lorsque des médicaments neutralisent le rétrovirus dans son organisme, il entraîne également une nouvelle relation avec son corps. En effet, ce corps qu'il croyait mourant redevient vivant, mais ne saurait plus être perçu, éprouvé et existé comme avant le moment de l'infection. Tel le phénix renaissant de ses cendres et revenant de la mort, il se voue à travers la sexualité à une pleine habitation du présent, marquée par la fulgurance et l'intensité. Se sentir vivant et se redonner la vie dans une pulsion de mort, paradoxe qui s'incarne avec force dans l'intitulé du roman, caractérise ainsi son mode existentiel.

La pratique du *barebacking*, défendue par Rémès et centrale dans son œuvre, s'inscrit dans la logique des pratiques à risque, apparues au même moment que le sida, décrite par le sociologue David Le Breton (1991; 1995). Selon ce dernier, les pratiques à risque revêtent un caractère de refus et de réaction face aux conceptions et usages sociaux du corps dans nos sociétés individualistes. Il associe ces dernières à un climat d'incertitude par rapport au réel et à l'absence des limites de sens pour l'individu contemporain. Le contexte d'indétermination sociale et de détachement du collectif dans lequel il évolue lance l'individu

dans une quête de sens fortement individualisée. Donner une signification et une valeur à son existence est laissé à l'initiative de l'individu. La nécessité intérieure d'une orientation incontestable de son existence amène l'acteur à des actions individuelles de reboutage du symbolique. (Le Breton, 1991, p. 162)

Son isolement par rapport à la société le pousse vers une quête de sens et de limites qu'il applique dans son sentiment et ses expériences corporels. À la base des conduites à risque, au sein desquelles se retrouvent les prises de risque sexuel comme le *barebacking*, réside ainsi un rapport alternatif au corps aseptisé et vide de sens du quotidien. Ces conduites prennent aussi la forme d'une affirmation de soi et d'une quête identitaire et existentielle dans un monde conformiste et ultra sécuritaire. Elles se placent ainsi sous l'égide de l'extrême, substantif qui renvoie chez Le Breton à

la revendication de la limite, mais au-delà de ce qui est déjà et dont on ne peut raisonnablement se satisfaire un individu en proie à une quête dont il ne sait nommer l'objet, mais qui le projette dans une recherche sans fin. Pousser plus loin, aller au bout de ses forces, rencontrer enfin une butée après avoir dépensé son énergie avec prodigalité, et

là, provisoirement ou durablement, prendre ses marques, se sentir exister, contenu. Le paradoxe de l'«extrême» est de se donner comme contenant, de rassembler enfin une identité morcelée. (Le Breton, 1991, p. 68)

Le corps devient pour l'individu l'agent d'une mise à l'épreuve de limites devant être dépassées pour qu'il s'assure un minimum de repères, alors que ceux qui l'entourent s'effritent. La mise à l'épreuve des limites à laquelle se voue l'individu qui s'adonne aux conduites à risque se transpose également dans l'univers littéraire en un désir de repousser les paramètres de la représentation du corps sur les plans du contenu et de la forme. Par une incursion dans l'intimité du corps, scruté de l'intérieur, le texte fonctionne comme une machine décortiquant la chair. Le langage apparaît comme une limite qu'il faut excéder, tester et ébranler. Captant le climat de désorientation de l'individu contemporain face à la vision sociale du corps et de la mort, une absence de symbolique et un détachement à l'endroit de sa communauté, le médium littéraire dévoile donc l'aliénation du sujet par rapport au contexte empreint de paradoxes dans lequel il évolue. Tout en l'intégrant, le texte développe une remise en question de ce milieu, de ses failles, ambiguïtés et zones grises, dont le corps constitue le véhicule et l'agent d'une possible subversion.

Dans *Serial fucker*, la poussée du corps à ses limites relatée vise à atteindre un sens supérieur et à pallier à l'effritement symbolique du monde dans lequel Berlin Tintin évolue.¹¹ Quête de sens et besoin de justifier et d'éprouver la valeur de l'existence résultent du « contrat symbolique » (*SF*, p. 103) qu'il passe avec la mort. La parenté du *barebacking*, une expérience physique placée sous le sceau de la liberté, et les conduites à risque s'affirment tandis que celles-ci constituent « des manières de forcer le passage [...] des recherches identitaires [et] des appels à vivre » (Le Breton, 2005, p. 17). Moyen de se donner naissance et de se reconstruire à un moment de crise identitaire, la conduite à risque s'évalue à l'aune de la mort. Par la mise à l'épreuve qu'elle implique, Berlin Tintin ressent les bienfaits de la liberté en ayant l'impression d'un contrôle sur la mort, laquelle « entre ainsi dans le domaine de sa jouissance propre et cesse d'être une force de destruction » (Le Breton, 2005, p. 18). Cette intensité destructrice jadis associée à la mort se déplace ainsi vers le corps. La transformation de la vision de la mort et son imbrication dans l'univers fantasmatique de Berlin Tintin s'incarnent entièrement dans le *barebacking*, dont Rémès offre ici la définition :

Le *Bareback* est le culte des rapports non protégés, (le «no capote»). Il signifie littéralement «chevauchée à cru». Synonyme : no rubber, skin-to-skin, nokpote, raw, bare-

¹¹ Quête de sens et besoin de justifier et d'éprouver la valeur de l'existence résultent du « contrat symbolique » (Le Breton, 1991, p. 103).

back sex. Il inclut le culte du sperme et de remplissage de son partenaire (enfoutrage). Il peut correspondre également à des rapports sexuels impersonnels et à partenaires multiples, dans les backrooms par exemple. Il est aussi quelquefois le désir de « plomber », « d'être rempli ». Pour les barebackers, les capotes empêcheraient de bander. Elles seraient un indice de honte de soi et de haine du sexe. Ce mouvement correspondrait également au ras le bol « du safe sex » après vingt ans d'épidémie. Il constitue ainsi une forme de « retour au naturel et au plaisir sans contraintes ». Le *Relapse* désigne quant à lui la tendance au relâchement des pratiques protégées (*safe*). (*SF*, p. 13)

Associé au refus du préservatif et à la revendication d'une sexualité libre, le *barebacking* constitue une trêve dans laquelle le malade semble s'affranchir de son statut sérologique, du réel de la maladie et de la perspective de la mort et accéder ainsi à une sorte de dimension parallèle où le sida est mis en suspens. Dans ce « retour au naturel » qu'il permet, c'est-à-dire une sexualité libérée de la crainte et des contraintes et un corps sain, le *barebacking* trace la voie par laquelle le personnage atteint un état de transcendance et de dépassement personnel.

Dustan (2001, p. 194) relie le *barebacking* à l'individualisme et à la logique du « chacun pour soi » qui guident nos sociétés occidentales contemporaines. De son côté, Rémès l'associe à un mouvement de facilitation de l'accès à la sexualité par le biais de l'internet et de la pornographie, dont l'influence sur les pratiques sexuelles actuelles est importante. Rémès rallie au *barebacking* le désir d'immédiateté et de spontanéité inhérent à la sexualité, que le sida a amoindri dans l'existence des malades, pour lesquels « le préservatif est devenu comme une sorte de seconde peau » (Njam, 2014, p. 31). Caractérisant la quête d'une « génération sacrifiée, (auto)mutilée » (*SF*, p. 278) d'« âmes décédées en quête d'essences viriles pour se réincarner » (*SF*, p. 211) « dans un monde suicidaire et sans repères » (*SF*, p. 280), le *barebacking* apparaît donc chez Rémès comme l'affirmation de celui qui, se distinguant des rôles de « victime » et de « bourreau », cherche ultimement à s'accomplir comme « un être libre » (*SF*, p. 286). Cet appel de la liberté, toutefois, ne peut se détacher de sa source : il s'agit d'une réaction de survie à l'endroit des forces du temps qui, depuis les débuts de la pandémie de sida, mobilisent les malades. Berlin Tintin, expose le mécanisme d'action-réaction qui amène de vivre dans le présent afin de vaincre simultanément le passé, le rétrovirus, et le futur, la mort :

Aimer comme on inspire, haïr comme on expire. L'un par-dessus l'autre. L'un dans l'autre. De l'amour comme la haine. Haïr pour aimer. Nous ne serons jamais bons qu'à ça, lui et moi. Humains dégénérés habités par la violence et les regrets. Mauvais karma. Nous ne sommes que des choses innommables, pleines de rancunes cachées, comme du pus d'être. Aimer comme on déteste, suintant de partout. Jouir comme on tue. Se pénétrer pour se déchirer. Rentrer son sexe comme une arme et l'agiter. Déchirer les

chairs. Accoucher le sang. Éjaculer sa passion comme un crime. Exister, *ex-sistere*, sortir de sa chair, se dégager de sa situation d'être. Vivre pour ne pas mourir ou vivre pour mourir. (*SF*, pp. 101–102)

L'intense habitation du présent, ainsi, comme gage de la vie, mais aussi comme proximité de la mort. L'acte de libération de soi ne parvient à se déprendre de la mort, alors intégrée sous le mode d'une pulsion. Comme l'évoque Rémès dans cet extrait, le *barebacking* se présente aussi comme la réponse à des rapports d'altérité marqués par le refus de (re)connaître l'Autre, son rejet (*SF*, p. 8), à une chosification et à une dénaturation du corps dans une société où « [l']argent et le sexe deviennent des monnaies d'échange » (*SF*, p. 304). Plus précisément, il y canalise le rejet d'autrui et sa transformation en un objet de consommation, ce dont témoigne cet autre passage où il écrit qu'« [o]n baise avec un inconnu. Un corps. C'est-à-dire avant tout, une bite ou un cul, que l'on n'aperçoit pas forcément dans la pénombre moite. Un inconnu sans identité, sans histoire et sans lendemain. Un rapport à l'autre sans autre. » (*SF*, p. 38). Aboli dans l'altérité qu'il présente, autrui ne possède pas de corps entier et se résume à un amas de pièces détachées se fondant dans l'indissociabilité d'autres « corps ».

La mise en série du corps, celui du sujet comme celui d'autrui, se reflète ensuite dans une succession de phrases brèves, saccadées, s'enchaînant froidement les unes aux autres à la manière de corps s'accouplant. Cette stylistique traduit l'aspect mécanique d'une sexualité dénuée de contact humain véritable et étouffée par des impératifs de rentabilité et d'efficacité. En accumulant ainsi les corps qu'il pénètre sans jamais être touché par eux, Berlin Tintin ne suit que ses propres désirs et annule ceux d'autrui. Dans cette dimension et cette temporalité à part qu'il se crée par la sexualité effrénée, la multiplication des corps consommés sur place reflète la surconsommation propre à nos sociétés actuelles qui réduisent le corps à la chair et autrui à l'objet. Autrui échappe à toute nomination personnalisée : simple numéro, il se restreint à un corps, voire à un orifice. Berlin Tintin, qui consomme des « culs à perte de vue » (*SF*, p. 14), des « Sex toys » (*SF*, p. 304) anonymes et chosifiés, réagit au fait que lui-même est perçu de cette manière, un sentiment également intensifié par la maladie.

La sexualité décrite dans *Serial fucker* marque donc l'accès à une nouvelle temporalité vivante ancrée dans un présent vécu furtivement et placée sous le sceau de l'avenir. Dans cette mesure, Berlin Tintin exprime l'impératif de « ne rien regretter, ne jamais s'arrêter, se dire que c'est ainsi, regarder toujours par-devant, comme cela, ne pas se retourner pour voir le vide autour, ne pas tomber, puis chuter. » (*SF*, p. 31) L'intensité qui lui est propre, dans laquelle le corps se perd et se trouve à la fois, vise un engourdissement de l'être, un « ne rien sentir ». Chez Rémès, la profonde habitation du présent,

qui s'accomplit dans l'acte sexuel, dépend le sujet d'une angoisse aujourd'hui devenue étrangère. Réunion des hommes, des corps, de la vie, de la sexualité et de la mort, le *barebacking* cristallise l'idée de Baudrillard (1976, p. 225) selon laquelle à l'exception de la nôtre, « [a]ucune autre culture ne connaît cette opposition distinctive de la vie et de la mort au profit de la vie comme positivité : la vie comme accumulation, la mort comme échéance ». Dans la mesure où il dit avoir dépassé et « vaincu » les années de répression et de peur liées au sida avant les trithérapies, Berlin Tintin éprouve face au temps une forme d'invincibilité qui se projette sur son auto-perception et son expérience corporelles, portées par la liberté. Si pour Le Breton l'individu s'adonne à la conduite à risque lorsqu'il cherche le sentiment de la valeur de son existence « dans un corps à corps avec le réel » (Le Breton, 2005, p. 18), le *barebacking* corrige cette crise du réel par un contact véritable avec la chair, le corps et la vie. Mais plus encore, il revendique le droit de se vouer volontairement et consciemment au risque (Dustan, 2001, p. 127), ce dernier recélant le pouvoir de révéler un réel insaisissable. *Serial fucker* dévoile un désir de faire passer par le corps le rapport à la chair et à l'Autre dans une sexualité devenue

purement scopique. Point de turgescence ni d'odeur ou de matière. On préfère les représentations au réel. Divaguer d'images en images plutôt que de corps en culs backroomiques. Des icônes plates sur lesquelles on se branle, une érection en deux dimensions, des corps intouchables, quelques pixels de désir à l'état brut. Le sperme des images. (*SF*, p. 129)

Cette rétraction du réel au profit d'une représentation hypertrophiée modélise le mécanisme représentationnel du corps à l'œuvre chez Rémès.

2. Un phénomène d'ouverture temporelle et stylistique

Dans *Serial fucker* le temps, envisagé de manière négative lorsqu'il est celui de la mort et de la maladie, s'ouvre et permet l'aventure, un mode existentiel ancré dans le présent et l'intensité. Cette filiation à l'aventure se perçoit d'abord dans le nom du personnage principal. La référence intertextuelle avec le célèbre héros de bande-dessinée d'Hergé,¹² reporter et explorateur curieux cumulant les aventures aux quatre coins du monde, est toutefois teintée d'ironie : à l'envers de la naïveté, de l'ambiguïté sexuelle de Tintin et de sa perpétuelle lutte contre le mal, Berlin Tintin concentre ses aventures autour d'une sexualité violente et crue.

¹² Le premier album mettant en scène Tintin, *Les aventures de Tintin*, paraît le 10 janvier 1929 dans le journal *Le petit vingtième*.

Nous avons vu que le héros de Rémès éprouve un sentiment de répit face au nouveau rapport à la maladie et au corps que permettent les trithérapies. Ce sentiment s'accompagne également de celui d'une invincibilité masquant une peur constante : la mort. À celle-ci, Berlin Tintin oppose le mode fulgurant de l'aventure, qui s'associe à un phénomène d'ouverture du temps :

[c]'est l'ouverture dans le temps qui décide de l'aventure. Mais cette ouverture apparaît plutôt comme une clôture quand on envisage le pesant destin avec lequel l'aventure peut faire corps ; et l'insularité de l'œuvre d'art au contraire, apparaît plutôt comme une ouverture en tant qu'elle représente la forme posée par notre liberté. Ainsi l'aventure est en quelque sorte une œuvre fluente et mobile et toujours inachevée ; et vice-versa on pourrait dire (si l'aventure n'exigeait le mouvement) que l'œuvre d'art est aventure immobilisée [...] la pétrification nie l'aventure ! Disons plus simplement que l'aventure, beauté temporelle, n'est ni forme plastique, ni chose informe ou difforme, mais plutôt demi-forme, comme l'aventurier lui-même est un demi-artiste. (Jankélévitch, 1963, p. 30-31)

Chez Rémès, « demi-artiste », la spontanéité qui caractérise l'expérience corporelle se répercute directement dans la forme littéraire, manifestant une ouverture à divers niveaux. L'écriture post-sida, retranchement dans lequel l'œuvre de Rémès prend place, expose un décloisonnement de la voix du sujet dans le rapport d'altérité. Dans l'étirement du temps devant lui et le recul de la mort, la parole, que nous plaçons sous l'égide métatopique,¹³ c'est-à-dire un renversement du mécanisme stéréotypal, s'ouvre également.

Dans *Serial fucker*, divers points de vue d'énonciation et formes langagières, amplifiés et mêlés à l'ironie, le jargon homosexuel lié aux pratiques sexuelles par exemple, interagissent. Ils manifestent la porosité du langage de Rémès face à celui d'autrui. La forme des phrases de son roman, incomplètes, saccadées et permutant les règles de ponctuation, intégrant des onomatopées qui dotent l'écriture d'une oralité certaine, contrecarre les paramètres de la langue normée. Dialogisme (sens bakhtinien), phrases continuellement en rupture et bouleversement des genres sexuels¹⁴ en viennent à former une écriture dont l'aspect éclaté se perçoit dans ce passage :

¹³ Daniel Castillo Durante (1994, p. 17) relie la fonction métatopique « à une démarche qui permet de surmonter l'inévitable embarras topique qui plane sur tous les échanges linguistiques. La notion de *métatopique* se détache ainsi des enjeux discursifs tels qu'ils sont posés d'habitude », principalement masqués par le stéréotype et les clichés qui réactualisent ce dernier. Notre thèse de doctorat a relié aux représentations du corps confronté à des expériences extrêmes comme le sida et la mort des procédés métatopiques à l'œuvre entre autres chez Rémès (Bessette, 2016).

¹⁴ Le corps de l'homme est féminisé de manière récurrente (« Je suis petite cochonne sauvage dans ses serres de gros con » (*SF*, p. 34) ; « On est toutes bien chaudes » (*SF*, p. 82)), de manière à montrer le caractère obsolète des catégories sexuelles.

deux actifs, à tour de rôle, enculent la même chienne. La baise est studieuse, intense. Ça dure un bon quart d'heure. Puis les deux foutrent le troisième. La pute reste là, à quatre pattes, lascive et soumise, en attendant que d'autres le montent. Excité, je rejoins le manège et la fourre. Un croupion tropical et trempé. Je tasse profond. Je vais et je viens, entre ses reins, le gland couvert de fruits étrangers. Je me sens bien. Et d'un. Au suivant. (*SF*, p. 14)

Par l'enchaînement mécanique de ces phrases énumératives et créant un effet monotone, Rémès représente également la sexualité contemporaine qui, tout en ignorant autrui, le chosifie. Il se prête à une violente critique d'une sexualité imprégnée par l'influence pornographique et virtuelle où l'image remplace le corps. La féminisation des partenaires sexuels masculins énonce la fragilité et l'incohérence des genres sexuels et, par une association du féminin à l'animal et à l'inférieur, une révolte à l'endroit de toute forme de domination sexuelle. La figure caricaturée et métatopique du *Serial fucker*, de même que sa sexualité effrénée, permet ainsi de remettre en question les catégories établissant une vision précise et fixe de la sexualité, de redistribuer le pouvoir et le désir et de placer la domination et la soumission en échec.¹⁵ Tout en traduisant l'intériorisation de la mort en soi du malade du sida, le *Serial fucker* sert ainsi à dénoncer sous le mode de l'exagération et de l'ironie les critères de la sexualité contemporaine.

L'humour noir, mobilisant le propos violent et en apparences cruel de Rémès, participe également au caractère ouvert du roman. L'auteur déforme tout d'abord certaines expressions en les centralisant entièrement sur le corps sexué (au lieu de « les bras ouverts », nous lisons par exemple « le cul ouvert » (*SF*, p. 33)). Ce procédé s'inscrit dans un mouvement plus large de dédramatisation de l'expérience-sida, auquel collaborent aussi l'intégration ironique des slogans d'Act-up et des organisations d'aide.¹⁶ Ceux-ci occupent un rôle significatif dans la composition du roman, dont ils constituent de nombreux sous-titres. À cet effort de dédramatisation s'ajoute aussi celui de l'ébranlement de la société hétéronormative et la déconstruction d'une hégé-

¹⁵ Nous paraphrasons cette idée de Lawrence R. Schehr (2004, p. 99) : « the categories and antinomies within which we read any specific instance of sexuality (or body). Thus the primary dualism of male/female, active/passive, penetrator/penetrated is challenged by a novel redistribution of power and desire, rather than just a bending of the roles. [...] If sexuals acts are no longer intrinsically bound to these oppositions, then questions of dominance and submission, and of activity and passivity, lose their standard meanings.

¹⁶ À titre d'exemple, un slogan utilisé en 1992 par Act Up, « J'ai envie que tu vives », est le sous-titre d'une section dans laquelle Rémès reproduit un courriel que Berlin-Tintin envoie à Lopeajus, un homme séronégatif. Dans celui-ci, Berlin-Tintin (maître) expose à l'homme (esclave) les conditions dans lesquelles se produira leur prochain rapport sexuel et la contamination. (*SF*, p. 196)

monie sexuelle qui exclue les pratiques célébrées par Rémès. De la sorte, son écriture aux consonances parodiques « blocks the world of commerce, interrupting its spectacular, hegemonic expansion with the rebellious celebration of an outlaw sexuality it cannot incorporate » (Best et Crowley, 2016, p. 102). L'écriture rémésienne fonctionne sur le mode de la révolte, l'auteur, dans un désir manifeste de choquer, ne voulant pas « garder la colère en soi. Mais la rendre à qui l'a provoquée » (*SF*, p. 62). Ce souhait d'offusquer, mêlé à un souci de relativiser le contexte actuel du sida, se perçoit aussi par une dédramatisation relative aux malades, dont voici un exemple : « Pas mal de beaux morceaux appétissants, bien que beaucoup de vaches maigres. Des lypodis également. Les joues creuses, le visage rentré sur l'intérieur. Mais ils ont le droit de baiser aussi ! » (*SF*, p. 83) Mais l'aspect choquant du propos et de la forme opère entre autres dans la mesure où il provient de stéréotypes intériorisés et poussés à leurs extrêmes par Rémès : celui du malade du sida comme celui du méchant *barebacker*. Les accusations et les jugements portés à l'endroit de ce dernier résultent en une stylistique saccadée qui cumule, de même que les corps sexuels, les courtes propositions visant à faire exploser les stéréotypes. De sorte que si les journaux, l'opinion publique et des organisations comme Act Up décrivent les adeptes du *barebacking* comme des « grenades sexuelles » (*SF*, p. 159), Rémès expose le dégroupillage et l'explosion de celles-ci (*SF*, p. 170).

Malgré le rôle-clef de la provocation dans *Serial fucker*, le roman développe surtout l'évolution et la quête de Berlin Tintin, qui cherche depuis l'annonce de sa séropositivité à s'aimer et à incarner son corps. Toutes ses expérimentations sexuelles s'inscrivent dans un parcours initiatique au cours duquel il cherche de manière paradoxale à oublier et à annuler son propre corps en le confrontant avec excès à ceux des autres, des « corps palliatifs », « [d]e la chair contre l'ennui qui [l]e berce. Pour oublier [s]on tourment. D'autres sexes pour oublier le sien. » (*SF*, p. 150). Il s'agit de pousser le corps à bout, de le lancer dans l'expérience la plus extrême, le heurter aux corps des autres afin de le tester, l'éprouver et le neutraliser. Au lieu d'être réduit et accéléré, le temps devient ainsi dans *Serial fucker* celui d'une progression par laquelle Berlin Tintin accède à un état de liberté par la sexualité et la formation de sa parole.

La reconstruction identitaire de Berlin Tintin s'opère à mesure qu'il se libère et renaît à la suite de l'annonce de sa maladie. Infecté à l'âge de vingt-quatre ans à son arrivée à Paris, il vit depuis ce moment, quoiqu'en relative bonne santé, « une décennie excessive, puante de vie » (*SF*, p. 27), remplie d'expériences par lesquelles il souhaite « [a]ttiser [s]a vie. L'enflammer » (*SF*, p. 28). Ce sentiment de liberté qui se construit peu à peu et qu'il décrit ici était disparu de son existence depuis l'annonce de son sida :

Il y a bien longtemps jadis, j'étais encore pur. Libre. Le temps antérieur, lorsque les montagnes étaient blanches et que les ogres mangeaient les enfants. Lorsque je pouvais voler sans mes ailes de plomb. Puis il y a eu le commencement des temps. Celui d'après la nuit. Il vit que la lumière était bonne. Il créa le jour. Il créa la nuit. Le matin de la naissance. L'aube des temps. Celui d'avant. (*SF*, p. 28)

L'avant et l'après de la maladie, placés en rupture par le moment de l'infection, créent deux mondes plaçant la vie de Berlin Tintin en une dualité permanente. Il n'a d'autre choix que de se tourner vers l'avenir, le passé étant recalé dans un ordre lointain dont les stigmates psychologiques et physiques du sida l'éloignent jour après jour. La sexualité participe aussi à la création nécessaire d'un décalage entre ces temporalités difficilement conciliables que sont l'avant et l'après. Le sida plonge Berlin Tintin dans un état de désillusion qui égale le passage à l'âge adulte et au réel. La séropositivité apparaît en fait comme une part fondamentale dans la constitution de son être (Schehr, 2004, p. 96). Le temps de l'innocence d'avant qui caractérise le ton du dernier extrait contrecarre de manière flagrante le processus par lequel, face à la perspective désillusionnée de sa mort et de sa santé déclinante, il entend reconfigurer son corps-objet afin de se préserver de l'angoisse de la mort. Le corps se veut ainsi l'agent d'une reconfiguration à la fois physique et psychologique définie dans cet extrait :

Corps travaillé, réapproprié, dompté, accepté, enfin : aimé. Mon image donnée aux autres : flamboyante, percée, tatouée. Une carapace pour me protéger, corps d'adulte et d'enfant. Corps séropositif déjà dépouillé bientôt cadavre. Corps impatient, objet de tant d'attentions. Un corps VIH qui change. Les autres ne sont plus identiques. Le temps n'est plus le même. J'ai changé de monde. Corps phallus, objet de désir, forcément. Corps des autres, de mes amours : caressés, massés, aimés. Libre dans mon corps et ma sexualité. Actif et passif : pénétrant et pénétré. Et ce désir des autres, toujours présent qui me traverse et me scande. Ces corps qui se suivent et se ressemblent, s'enchaînent, s'assemblent, s'emboîtent et s'encastrent. Et lassent. Continuer inlassablement. Courir de corps en cris puisque c'est à travers eux que je m'érige. Gobant l'autre, suçant les âmes et leur enveloppe pour m'en repaître. Et si le corps et l'agir passaient avant l'esprit et la pensée ? J'ai un corps donc je suis. Un désir en chute perpétuelle qui se casse et se tue à chaque rencontre. Puis renaît et bande. (*SF*, pp. 30–31)

Malgré les traitements médicaux, le personnage procède à toutes sortes de transformations visant la protection, l'amélioration et le contrôle de son corps malade du sida et soumis à un pouvoir de destruction qu'il ne peut ignorer. Le corps, cette matière que tout Homme partage pourtant, se veut ce par quoi s'effectue la rupture entre Berlin Tintin et autrui ; entre son existence, hantée par la mort, et celle des autres. L'expérience du corps relatée dans *Serial fucker*, cristallisée dans le *barebacking*,

illustre cette rupture et force ainsi le passage du personnage vers la liberté. Les transformations corporelles sont effectives tant pour Berlin Tintin que face aux autres. Le corps devient ainsi l'outil fort ambigu de la reconstruction et de l'expérimentation ainsi qu'une armure.

Il se développe un rapport fondamental et significatif entre la pratique même du *barebacking*, dans laquelle le corps est le véhicule d'exploration, et l'écriture. Par ceux-ci est prise en porte-à-faux une hypocrisie sociale qui décrie une violence pourtant déterminante dans les rapports d'altérité, la sexualité actuelle et les représentations contemporaines du corps. Se dégageant d'un désir de susciter l'excitation, Rémès veut ébranler un lecteur actif, l'amener à s'interroger et à choisir d'après ses propres convictions ce qu'il en est du *barebacking*. Il s'agit d'un éveil violent à la vie du lecteur et à son engagement. Par le *barebacking*, il s'agit de révéler la véritable nature de la sexualité, violente, animale, soudaine ; dans l'écriture, il faut se dégager des tabous, accéder au réel et à la vérité, ce qui n'est pas sans procurer à l'auteur une jouissance aussi forte que celle de la sexualité qu'expérimente Berlin Tintin. L'écriture et la sexualité chez Rémès se reflètent dans leur souci d'accéder au réel, à la nature humaine, au mal qu'elle porte et à l'énonciation de l'indicible, la seule voie de libération à l'égard de la mort et du temps. L'écriture devient un espace-temps où se libèrent et s'accomplissent les pulsions, libérées du dramatisme, de la culpabilité et des limites imposées au malade.

3. Vers une temporalité alternative. La centralité du devenir et de l'avenir chez Rémès

L'écriture du sida est composée de manière importante de la notion de sursis, de la logique du décompte, du temps à combler, du temps qui manque, de celui qui fuit et de multiples balises temporelles : les dates ou encore les jalons chronologiques basés sur l'évolution des symptômes de la maladie constituent la charpente de l'existence du malade. Des travaux de Joseph Lévy et d'Alexis Nouss, deux éléments relatifs à cette temporalité inhérente à l'écrit du sida permettent d'ancrer notre propos. Pour ces chercheurs (1994, p. 173), « le récit permet à la fois la récupération d'une temporalité menacée par la maladie et, dans le processus de cette temporalité reconquise, l'expression d'une identité ». Ensuite, face à l'irrévocabilité du temps en sursis le rapprochant inéluctablement de sa mort, « l'écrivain du sida veut affirmer une autre temporalité qui lui permet de bâtir une identité hors du réel le condamnant » (Lévy et Nouss, 1994, p. 171). Cette temporalité alternative se déploie de manière significative dans *Serial fucker*, où le temps du sursis devient un espace de reconstruction et

de libération atteignable par l'écriture et la sexualité. Un amalgame créé par la figure d'absolu du Grand-Tout :

Vivre, grandir et mourir, poussé par d'innombrables forces. Écrire et agir pour et contre l'innommable. Telle une héroïne hystérique de tragédie grecque, voilà ce qui me pousse à vivre, non pas une force positive mais plutôt ce manque d'être. C'est une force négative qui me génère : le néant. Je suis ce plein de positivité, cette tâche dans la totale négation des possibles, une protubérance d'être, un furoncle du Grand-Tout. (Rémès, 1999, p. 144)

Absolu, rite, nostalgie de l'être, soif de pureté et d'éternité recèlent une importance particulière chez Rémès. Si l'écriture, par sa nature même, permet une sacralisation du temps, c'est surtout la mort, extrémité absolue du temps, qui favorise une pleine habitation de cette matière. Si nos sociétés sont aujourd'hui marquées par un effritement du sacré et un effacement des signes l'incarnant (Lafontaine, 2008), l'écriture constitue en soi une temporalité à même de connecter le sujet à un temps perçu différemment. Le temps écrit devient une étendue infinie dégagée de la mesure et des balises fixes dans laquelle le sujet se crée et où le temps s'étire. Le processus scriptural ouvre donc le temps à une perspective autre que celle de sa finitude close par la mort, une vision opposée à celle du monde profane pour qui, « [d]éfinitivement désacralisé, le Temps se présente comme une durée précaire et évanescence qui mène irrémédiablement à la mort » (Lafontaine, 2008, p. 100). Il offre la liberté de se confronter à son angoisse.

L'écriture de Rémès se caractérise par une temporalité spontanée et immédiate qui s'incarne dans sa conception de la sexualité. Son récit façonne ainsi un temps spécifique : celui de l'écriture, du corps, de la sexualité et de la mort, enchevêtrés les uns dans les autres. Cet enchevêtrement s'explique dans la mesure où

il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Ou, pour le dire autrement : *que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle.* (Ricoeur, 1983, p. 85)

Le temps se projette sur le plan du langage qui, en retour, le transforme. Mais dans cette incorporation du temporel dans le langagier, dans cette entrée du langagier dans le temporel, il se produit surtout, comme le récit le révèle, une compréhension et une incarnation de la temporalité même. Selon Paul Ricoeur, l'acte de représenter implique celui de « pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique,

de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire » (Lafontaine, 2008, p. 100). Au-delà de cette humanité que le récit octroie au temps et que le temps accorde au récit, le plus grand pouvoir de l'écriture consiste en la résolution et la « re-figur[ation de] cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique » (Lafontaine, 2008, p. 13). Levant son mystère, le récit offre la particularité quasi-impossible par nature de suivre le cours du temps d'un point A à un point B et de le porter à un terme et à une résolution. Au terme du récit, le temps est vu comme une totalité et un tout, une perspective englobante qui dans l'ordre du réel ne peut s'accomplir.

Orientée vers le devenir et l'avenir, l'écriture de Rémès se sert du passé en tant qu'il informe, forme et conditionne le présent, dont les péripéties sont modulées par un avenir désormais envisageable. Le récit se construit progressivement une mémoire, le passé étant le départ à partir duquel le sujet évolue. Dans *Les abus de la mémoire*, Tzvetan Todorov (1998, p. 51) constate l'obsession contemporaine de la mémoire et de la conservation du passé. Pour pallier à une hantise de l'effacement de la mémoire sont sollicités de manière ambiguë les vestiges du passé, souvent étouffé par une surabondance d'informations et de souvenirs. Or pour Todorov, le passé s'avère particulièrement utile lorsqu'il sert le présent et permet de le réformer. Le passé, donc, pour le présent et l'avenir. Dans cette perspective, *Serial fucker* se base ainsi sur un passé sur lequel le sujet revient, en tant qu'il l'aide à comprendre et à se guider dans son présent et dans l'avenir qui se profile devant lui.¹⁷ L'expérience-sida intègre la mémoire de ceux qui ont expérimenté avant Berlin Tintin la maladie. Cette mémoire s'active seulement car elle affecte un présent qu'il faut, à la lumière du passé, corriger. Il ne s'agit pas de recréer ou de prolonger un passé vu comme terminé, mais de s'en servir pour appréhender différemment un présent dont dépend l'avenir.

La prédominance de l'avenir et du devenir parmi les trois temps (passé, présent, avenir) dans le roman se conçoit aussi dans la symbolique même du *barebacking*. Pour Vladimir Jankélévitch (1963, p. 32), il existe trois manières de considérer le

¹⁷ Ce processus correspond à la conception d'un usage mémoriel que Todorov (1998, p. 24–25) qualifie d'exemplaire : « Cela ne veut pas dire que l'individu peut se rendre entièrement indépendant de son passé et en user à sa guise, en toute liberté. Il le peut d'autant moins que son identité présente et personnelle est faite, entre autres, des images qu'il a de ce passé. Le soi présent est une scène sur laquelle interviennent comme personnages actifs un soi archaïque, à peine conscient, formé dans la petite enfance, et un soi réfléchi, image de l'image que les autres ont de nous – ou plutôt de celle que nous nous imaginons présente dans leur esprit ».

temps : l'aventure, l'ennui et le sérieux. La première caractérise le mode existentiel de Berlin Tintin. Le parallèle entre l'expérience extrême cristallisée dans le *barebacking* et l'aventure s'établit par leur caractère marginal et leur position en dehors de la vie en général. Le temps de l'aventure, c'est l'avenir, qui se place sous le sceau de l'indéterminé et de ce qui ne dépend que de la liberté du sujet. Orienté vers l'incertain et le mystère, l'avenir de l'aventure a toutefois les yeux fixés sur une « temporalité destinale, c'est-à-dire notre pesant destin fermé par la mort. Mais les modalités de l'avenir représentent le domaine du *peut-être*, et désignent à l'homme l'horizon exaltant de l'espoir : ce qui sera dépend de notre liberté » (Jankélévitch, 1963, p. 11). Le mystère et l'incertitude dont recèle l'avenir fonctionne également avec les notions d'immédiateté et d'éternel recommencement. De cette manière, le futur consiste en « un commencement qui ne cesse de commencer, une continuation de recommencement au cours de laquelle la nouveauté germe et surgit à chaque pas » (Jankélévitch, 1963, p. 12). Cette primordialité de l'immédiateté et de l'avenir se transpose chez Rémès en la revendication d'une sexualité fonctionnant elle aussi sur le mode la spontanéité et de l'incarnation dans le présent et qui pose

[l]a sexualité [comme] immédiate. Le préservatif tue l'essence même de la sexualité, qui est immédiateté. Une sexualité vraie ne peut pas passer par la mise à distance des condoms. Le sexe, ce sont des glaires, des sécrétions, des muqueuses à vif. La sexualité c'est du sperme, des glaires, de l'urine, de la merde. Donc, le safer sex, c'est autre chose. C'est une sexualité qui prévient. Or, justement la sexualité ne peut pas prévenir. Elle ne peut pas mettre de distance. Elle est fusion. [...] Le sperme est l'expression physique la plus puissante de l'intimité (*SF*, p. 56–57).

L'aventure et son orientation inéluctable vers l'avenir constituent le paradigme de la vie. De la sexualité spontanée, vraie, réunissant les hommes, vainquant la mort, émergent la vie et l'avenir, symbolisés par le sperme¹⁸ dont le *barebacking* célèbre le culte. *Serial fucker* illustre d'ailleurs le frein qu'ont connu les jeux avec le sperme au sein de la sexualité homosexuelle aux débuts du sida. Le *barebacking* fête le retour de ces pratiques autour de ce rejet corporel. Cet alliage de l'avenir et du sperme engendre des figures où le *barebacker* est appelé « [p]rophète du jus » (*SF*, p. 14) ou encore « [p]rophètes sodomit[e] » (*SF*, p. 15). Le sperme constitue la vie qu'entrevoient désormais les malades du sida. Le corps redevient libre et vivant, s'ouvrant, sur le plan physique, à l'Autre. Cette matière relie donc les hommes à travers la sexualité, ce par quoi ils se comblent mutuel-

¹⁸ Nous noterons que cette œuvre illustre le mouvement par lequel les écrits sur le sida sont passés d'une forte présence du sang, associé au passé et à la mort, à celle du sperme, symbole du futur et de la vie.

lement (« J'étais plein, rempli, un tout » (*SF*, p. 23) ; « J'aimais boire son foutre épais et chaud. J'avais envie de le sentir en moi. Qu'il me remplisse. Être tout à lui » (*SF*, p. 43)), ce par quoi est représenté l'accès enfin possible du malade au réel, à un avenir à la fois physique et psychologique.

Le temps, tel que le montre *Serial fucker*, forme un enjeu qui, au sein de l'écriture du sida de ses débuts aux œuvres post-sida, s'est considérablement transformé, chamboulant le rapport au corps et à la mort. Ces altérations de la vision du temps et des illustrations de ses marques sur la chair et l'existence des malades se reflètent en un phénomène représentationnel d'ouverture. Tandis que l'éventualité de la mort se voit repoussée par des médicaments réintégrant Berlin-Tintin dans un quotidien plus « ordinaire », un nouveau rapport au temps se développe et marque l'écriture : le temps se décélère et la perspective de sa clôture, dans une perspective thanatographique, suit un mécanisme inversé d'ouverture, qui imprègne également les procédés stylistiques à l'œuvre chez Rémès.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Gallimard. coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- Bessette, A. (2016). *Du corps extrême dans la littérature de 1980 à nos jours : altérité et parole de mort* [Thèse de doctorat, Université d'Ottawa]. Banque de données. https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/34066/3/Bessette_Ariane_2016_these.pdf
- Best, V. et M. Crowley (2007). Inside, outside : Guillaume Dustan and Erik Rémès. In *The new pornographies. Explicit sex in recent French fiction and film* (pp. 84-119). Manchester et New York, Manchester University Press.
- Blanchot, M. (1994). *L'instant de ma mort*. Fata Morgana.
- Castillo Durante, D. (1994). *Du stéréotype à la littérature*. XYZ. coll. « Théorie et littérature ».
- Décarie, I. (2000). *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust* [Thèse de doctorat, Université de Montréal]. Banque de données. <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/services/theses/Pages/item.aspx?idNumber=1006790191>
- De Duve, P. (1992). *Cargo-vie*. Jean-Claude Lattès.
- De Duve, P. (1994). *L'orage de vivre*. Jean-Claude Lattès.
- Dustan, G. (1996). *Dans ma chambre*. P.O.L.
- Dustan, G. (1997). *Je sors ce soir*. P.O.L.
- Dustan, G. (2001). *Le génie divin*. Balland.
- Haderbache, A. (2010). La trithérapie et la recherche de l'absolu de la sexualité comme discours du soi chez Érik Rémès et Guillaume Dustan. In N. Balutet (Éd.), *Écrire le sida*. (pp. 97-107). Jacques André Editeur/CEI, coll. Thériaka, remèdes & rationalités.
- Jankélévitch, V. (1963). *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*. Montaigne. coll. « Présence et pensée ».

- Lafontaine, C. (2008). *La société postmortelle. La mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*. Seuil.
- Le Breton, D. (1991). *Passions du risque*. Métailié.
- Le Breton, D. (1995). *Sociologie du risque*. Presses Universitaires de France.
- Le Breton, D. (2005). Approche anthropologique des conduites à risque des jeunes. In Jeffrey, D., Le Breton D. et Josy Lévy J. (dir), *Jeunesse à risque: rite et passage*. Presses de l'Université Laval.
- Lévy, J. et A. Nouss (1994). *Sida-Fiction: essai d'anthropologie romanesque*. Presses universitaires de Lyon, coll. « CREA ».
- Mavrikakis, C. (2002). À bout de souffle : Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot. In *Contemporary French and Francophone Studies*, 6(2) (pp. p. 370-378). <http://www.doi.org/10.1080/718591977>
- Mavrikakis, C. (2014). Le sida... À tous les temps. *Spirale*, 248, 51–52. <https://www.erudit.org/en/journals/spirale/2014-n248-spirale01332/71579ac/>
- Monette, P. (1989) [1988]. *Le temps dérobé. Chronique du sida*. Presses de la Renaissance.
- Njam, D. (2014). Présentation, Générations sida. *Spirale*, 248, 32. <http://magazine-spirale.com/dossier-magazine/generations-sida>
- Nouss, A. (1994). Le temps accéléré. *Discours social*, vol. VI, (3-4), 85-103.
- Rémès, É. (1999). *Je bande donc je suis*. Balland.
- Rémès, É. (2003). *Serial fucker. Journal d'un barebacker*. Blanche.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1*. Seuil.
- Routy, J-P. (2011). *Ce que le sida a changé. Un abécédaire*. Hélotrope.
- Saint-Jarre, C. (1994). *Discours social/Social Discourse*, 6 (3-4).
- Schehr, L. R. (2004). Reading Serial Sex: The Case of Erik Rémès. *L'esprit créateur*, 44 (3), 94-104. <http://www.doi.org/10.1353/esp.2010.0256>
- Shernoff, M. (2006). *Without condoms: unprotected sex, gay men & barebacking*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Todorov, T. (1998). *Les abus de la mémoire*. Arléa.
- Vrydaghs, D. (2006). Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec. *@analyses*, 1(1), 207-221. <https://doi.org/10.18192/analyses.v1i1.438>

Ariane Bessette détient un doctorat en Lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Ses recherches portent sur la littérature de l'extrême contemporain et la représentation du corps souffrant, tout particulièrement du sida et de l'anorexie. Elle est l'autrice de deux recueils de poésie publiés aux éditions David (*Avant l'oubli*, 2011 et *Lieux provisoires*, 2014) et de deux romans publiés chez Québec Amérique (*La crue*, 2018 et *Les heures parallèles*, 2021). Elle enseigne le français et la littérature au Collège John Abbott de Montréal.



Le dernier repas d'Andy Warhol

THIBAUT BOULVAIN

Sciences Po / France

✉ thibault.boulvain@sciencespo.fr

RÉSUMÉ. Cet essai envisage le rapport d'Andy Warhol à la crise du sida, et plus particulièrement les conséquences de celle-ci sur son œuvre. Ce faisant, il s'agit de considérer, au travers de l'attitude d'un seul individu, la singularité du face à face avec la catastrophe, qui empêchait bien des choses, et provoquait à d'autres.

RESUMEN. *La última cena de Andy Warhol.* Este ensayo examina la relación de Andy Warhol con la crisis del sida, y más concretamente sus consecuencias en su obra. Al hacerlo, considera, a través de la actitud de un solo individuo, la singularidad del enfrentamiento cara a cara con la catástrofe, que impidió muchas cosas y provocó otras.

ABSTRACT. *Andy Warhol's last supper.* This essay examines Andy Warhol's relationship to the AIDS crisis, specifically its consequences on his work. In doing so, it considers, through a single individual, the singularity of being face-to-face with catastrophe, which prevented many things, and provoked others.

MOTS-CLÉS:

Andy Warhol ;
Last Supper ;
sida

**PALABRAS
CLAVE:**

Andy Warhol;
Last Supper;
sida

KEYWORDS:

Andy Warhol;
Last Supper;
AIDS

Pour citer cet article

Boulvain, T. (2021). Le dernier repas d'Andy Warhol. *Hybrida*, (3), 129–139. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21946>

Nous avons déjà essayé de penser, ailleurs,¹ une histoire collective de la crise du sida entre 1981 et 1997 à partir de ses représentations visuelles, et nous voulons proposer ici le contraire : un focus sur un seul individu, qui, comme tant d'autres, a fait avec le sida *comme il a pu*.² Dire cela, c'est envisager l'histoire singulière d'un affrontement imparfait, puisqu'il fut banalement sans héroïsme, du face à face avec la catastrophe, qui empêchait bien des choses, et provoquait à d'autres. Voilà ce qu'il faut aussi raconter, avec d'autres récits de 40 ans de sida, ce à quoi il faut prêter attention : ce que tout un chacun put, à proportions de ses puissances, le combat avec soi-même, l'exercice compliqué d'une volonté d'agir ou non, pour toutes les raisons, dans la fréquentation du désastre qui ne fait jamais se lever les mêmes forces chez celles et ceux qu'il attaque.

1. *Sinister Pop*

Avant Bruce Nauman, assure Jean-Pierre Criqui, il faudrait certainement remonter jusqu'à Andy Warhol pour retrouver, « dans l'art américain d'après-guerre, un seul autre artiste [...] [à] avoir accordé une attention comparable aux thèmes de la mort et de la sauvagerie [...]. Désastres, suicides, émeutes, accidents de la route, portraits de criminels en fuite, chaises électriques, sans parler des Marilyn qui se changeront rapidement en effigies funèbres, voilà qui campe le paysage de la mort en Amérique » (Criqui, 1997, p. 12). Le pire, et la mort, en effet, par-dessus tout, ont tenu Warhol très occupé dans les années 1960. Pour Thomas Crow (cité par Criqui, 1997) « ce à quoi se résume [...] [le] corpus de tableaux » constitué au cours de cette période, le cycle *Death and Disaster* (1962-1965), qui rassemble les séries *Electric Chairs*, *Tunafish Disaster*, *Suicide*, *Race Riots*, etc., « n'est autre qu'une sorte de *peinture noire* entendue au sens où l'on parle de *film noir* pour désigner certains films des années quarante et cinquante – une vision désolée, pessimiste et désabusée de la vie américaine, résultant du réarrangement conscient de matériaux à sensation par un artiste qui n'opta pas pour les voies faciles de l'ironie et de la condescendance ». ³ Car le projet, en effet, exigeait autre chose de plus « profond », qui situait la mort au cœur de la vie, peignait une « manière de mourir à l'américaine » ⁴ – comme il existe un mode de vie américain –, ici sur une

¹ Dans Boulvain, T. (2021). *L'art en sida. 1981-1997*. Presses du réel.

² Je reprends l'expression de Mathieu Lindon (2021, p. 91 et 105) au sujet d'Hervé Guibert.

³ C'est Crow qui souligne.

⁴ Kroll, J. (7 décembre 1964). Saint Andrew. *Newsweek* (cité in Vanel, 2015, p. 65).

chaise de torture, là dans le circuit dégoûtant de l'industrie alimentaire, et, pour les Africains-Américains, dans les émeutes de la colère, sous les coups des policiers et les crocs de leurs chiens. De ce point de vue, Warhol a su donner une forme inoubliable à l'esprit malheureux des « années pop », regarder en face leur visage sinistre,⁵ l'exposer crûment, et l'on pourrait alors d'autant plus s'étonner de ne pas trouver chez l'artiste, dans les années 1980, d'équivalents des œuvres noires des années 1960 sur la mort et la catastrophe contemporaine, des représentations du même tonneau, mais qui auraient cette fois jailli de la crise du sida.

De prime abord, rien, en effet, ou presque, d'aussi explicite et percutant que *Death and Disaster*, ne ressort de l'œuvre de cette époque, qui aurait à voir avec la crise épidémique. *AIDS/Jeep/Bicycle*, en 1985 ou 1986, l'année de la mort du sida de Jon Gould, le compagnon de l'artiste,⁶ désigne nommément la maladie. Y passe l'ombre d'une menace sur la société, New York en particulier, dont le nom, en lettres capitales, est associé au sida, qu'évoque également un gros titre de journal. Mais, au fond, estimait John Giorno, engagé depuis 1984 dans la lutte contre le sida et le soutien aux malades par le biais du AIDS Treatment Project, cette peinture, « ce n'est vraiment pas grand-chose, c'était sûrement histoire de dire qu'il avait abordé la question, mais d'une façon presque ironique, moqueuse, en peignant une sorte de mauvais Rauschenberg, sans véritable intérêt »⁷.

2. Chronique de l'épouvante

Warhol était un grand hypocondriaque depuis l'enfance. Son inquiétude permanente, obsessionnelle, de la maladie, ainsi que son rapport compliqué à son homosexualité, l'ont certainement empêché de traiter la question du sida de la même manière, très frontale, qu'il avait travaillé sur celle des malheurs de l'Amérique, vingt ans auparavant, comme ils le font passer pour dur, cruel parfois, dans ses mémoires hantés par son épouvante. À de nombreuses reprises, l'artiste y a en effet parlé de sa peur d'être contaminé « en buvant dans le même verre ou simplement en étant avec ces gosses qui vont aux Baths [sauna gay] » (Warhol, 1990, entrée du 11 mai 1982, p. 445), de ce

⁵ Sur ce point, voir l'exposition « Sinister Pop », Whitney Museum of American Art, New York, 15 novembre 2012 – 31 mars 2013.

⁶ Les deux hommes s'étaient rencontrés en 1980. Voir le témoignage de Chris Makos (Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 186).

⁷ Entretien de l'auteur avec John Giorno, New York, 23 février 2015.

« cancer homo » qui l'inquiétait « terriblement », en septembre 1982, alors il ne faisait plus « rien », de peur de « l'attraper » (Warhol, 1990, p. 461). Déjà en février de cette même année, il avait évoqué pour la première fois le « cancer gay », et Joe MacDonald, un célèbre mannequin qu'il avait photographié dans les années 1970. Les deux hommes s'étaient revus à l'occasion d'une soirée d'anniversaire, chez Jan Cowles : « Joe MacDonald était là, mais je n'ai pas voulu m'en approcher ni lui parler parce qu'il vient d'avoir le cancer gay » (Warhol, 1989, entrée du 6 février 1982, p. 429). MacDonald est mort l'année suivante. Le 11 février 1983, Warhol a écrit avoir refusé que Robert Hayes, un rédacteur d'*Interview*, montât « dans la limo parce qu'il était avec sa sœur et son petit ami Cisco. Cisco a le sida, alors je ne voulais pas être près de lui » (Warhol, 1990, p. 485).⁸ Cette année-là, l'artiste a décidé de ne désormais plus utiliser que son propre maquillage lors des séances photos (Warhol, 1990, entrée du mardi 14 juin 1983, p. 504), et chez Food Emporium, comme « c'est un pédé qui [lui avait] préparé [s]on sandwich », il n'a « pas pu le manger » (Warhol, 1990, entrée du jeudi 29 septembre 1983, p. 528). En mai 1984, il a vu Mapplethorpe à l'Odeon, un restaurant branché, et il a alors remarqué qu'il avait « soit perdu de son allure, soit [qu']il [était] malade » (Warhol, 1990, p. 563)⁹. C'était peu de temps avant le « défilé du Gay Day », en juin 1984, où Warhol avait repéré quantité de « monstres », des « gars en fauteuil roulant poussés par leurs amants. Je suis sérieux ! On aurait dit Halloween mais sans les costumes » (Warhol, 1990, p. 57). La réalité, alors, n'avait déjà plus besoin d'aucun artifice pour ressembler à la pire des fictions, et elle la dépassait de beaucoup, jusqu'à devenir irregardable.

Il faut essayer de lire avec autant de distance que Warhol en prit pour oser les jeter dans son journal toutes ces remarques, d'abord comme des aveux retournés contre lui-même. Elles le révèlent au fond banalement humain, dans sa terreur panique du sida et de la mort, qui dépeuplaient son monde. Sans doute Warhol ne pouvait-il alors rien faire d'autre que ce qu'il avait toujours fait, mais en exagérant fatalement ses mauvais penchants, comme son recours à l'humour noir, préconisé en la circonstance par Edmund White,¹⁰ ce qui le fait passer pour archi-cruel. À cet égard, sa description du

⁸ Robert Hayes est mort du sida en 1984.

⁹ En janvier 1987, Warhol refusera de s'asseoir à côté du photographe (Warhol, 1990, entrée du vendredi 16 janvier 1987, p. 777).

¹⁰ White (1997, p. 214) préconisait en effet cette « politesse du désespoir » dont parlait Chavée : si l'art voulait vraiment affronter le sida, il devait « éviter l'humour [...] parce qu'il est grotesquement inadapté à la situation. Baudelaire nous rappelle que le sage ne rit qu'avec crainte et frisson. N'est tolérable que l'humour macabre le plus noir ».

cortège de Halloween rappelle ce passage également terrible et drolatique du *Temps retrouvé* (1927), la description par le narrateur, de retour à Paris, chez la princesse de Guermantes, de ses relations qu'il n'a pas revues depuis l'avant-guerre, et qu'il retrouve dans ce « bal des têtes » catastrophique. Car elles sont toutes alors si brutalement vieillies qu'il hésite à les reconnaître. Un fou rire le saisit même, tant qu'il se croit encore au bal costumé, devant cet art consommé du déguisement, qui « devient quelque chose de plus, une transformation complète » du corps, et à ce point réussie qu'il lui semble, en effet, « que l'être humain [peut] subir des métamorphoses aussi complètes que celles de certains insectes. J'avais l'impression de regarder derrière le vitrage instructif d'un muséum d'histoire naturelle, ce que peut être devenu le plus rapide, le plus sûr en ses traits [M. d'Argencourt] d'un insecte » (Proust, 1999, pp. 2304-2306)¹¹. Plus tard, le narrateur songera encore que « l'anéantissement de la jeunesse, la destruction d'une personne pleine de forces et de légèreté est déjà un premier néant » (Proust, 1999, p. 2319). Ce brusque changement du monde, Warhol l'a dit autrement, dans ses mémoires, qui décrivait en 1984 cet étrange cortège aperçu à la marche des fiertés, des malades brisés, morts-vivants ou vivants-morts, des sortes de « monstres » aux yeux de l'artiste, mais parce que détruits par le sida, ils ne se ressemblaient plus. L'on chercherait en vain, chez Warhol, un quelconque jugement moral sur eux, une autre raison donnée à leur « monstruosité » physique que les seuls ravages de la maladie. La réaction de l'artiste, on l'a dit, puisait sa source ailleurs que dans la bigoterie, l'intolérance et cette interprétation punitive et moralisatrice de la maladie qui engendrent des monstres, comme « le sommeil de la raison » chez Goya, enferment le corps malade dans un « régime particulier de visibilité » (Courtine, 2006, p. 211), où tout ce qui contrevient à l'apparence de la parfaite santé, l'anormalité, la difformité, la laideur, est vu au prisme de la faute et de son châtement.

3. Perdre le monde

À l'hiver 1984, Gould fut admis pour une pneumonie au New York Hospital, et il n'en ressortit qu'un mois plus tard. « Ce même jour », précise Pat Hackett, « Andy avait donné comme consigne à ses domestiques, Nena et Aurora : “À partir de maintenant, lavez les assiettes de Jon et ses vêtements séparément des miens.” » (Warhol, 1990, p. 545). « Les collaborateurs de Warhol à la Factory ont tout fait pour lui cacher

¹¹ Merci à Emmanuel Pernoud de m'avoir offert cette comparaison.

la maladie de Gould », écrit David Bourdon (1989, p. 404), « mais les informations qui n'ont pas manqué de filtrer [l'ont plongé] dans l'inquiétude ».

Et tout, dans ces années, devait la faire grandir, aggravait les phobies microbiennes de l'artiste, sa peur d'être touché, une paranoïa qui lui faisait même refuser que Basquiat, très drogué, mît un seul pied chez lui (Warhol, 1990, entrée du mercredi 14 décembre 1983, p. 537). En scrutateur attentif de son temps, Warhol a vu les unes sur la mort de Rock Hudson en 1985, la chute de Perry Ellis à son dernier défilé, la brusque dégradation physique de Liberace, qui, pourtant, « avait tellement bonne mine quand il était venu au bureau l'année dernière [1986] » (Warhol, 1990, entrée du lundi 2 février 1987, p. 784). L'artiste a chroniqué l'avancée irrépessible de la maladie sur son univers, sa soudaine dissolution dans l'agonie et la mort des amis, des connaissances, des membres de la dernière Factory. *Le Journal* a soudain été rempli par toutes les rumeurs de l'époque, les noms des disparus, qui s'y sont accumulés comme les notes de taxis : la nécrologie d'un monde. Tout se perdait, et jusqu'à la raison – cela aussi, Warhol l'a compris, très tôt.

Dès novembre 1985, il affirmait ainsi qu'il ne serait « pas surpris » que les responsables politiques commençassent « à mettre les pédés dans des camps de concentration. Toutes les tapettes vont devoir se marier pour ne pas être envoyées en camps. Ce sera comme pour avoir une carte verte » (Warhol, 1990, entrée du lundi 4 novembre 1985, p. 678). Ted Carey, « ancien compagnon » de l'artiste « dans ses tournées des galeries et des magasins, a succombé au sida en août 1985, une semaine avant le vernissage de sa première exposition de peintures naïves dans une galerie d'East Hampton » (Bourdon, 1989, p. 403). À l'automne, Gould, qui avait rompu avec Warhol en raison de son comportement, et était retourné vivre à Los Angeles, partit en pèlerinage au Népal. Alors, dans ces conditions, après avoir encore évoqué une nouvelle victime de l'épidémie, en octobre 1985, Warhol, très abattu, affirmait désormais ne plus « jamais [vouloir] connaître personne. C'est tellement mieux de juste aller dîner. [...] Je n'ai pas besoin d'aventures amoureuses » (Warhol, 1990, entrée du samedi 26 octobre 1985, p. 674). Gould est mort d'une méningite le 18 septembre 1986. Il avait trente-trois ans. Pat Hackett s'est souvenue que le jeune homme, jadis si athlétique, ne pesait alors plus que trente et un kilos, et était devenu aveugle. Il avait gardé le secret de sa maladie. Déjà en juin, le sida avait emporté Mario Anthony Amaya – la seconde victime de Valerie Solanas, en juin 1968. L'historien de l'art, critique et rédacteur avait cinquante-deux ans.

À cette époque, souligne David Bourdon (1989, pp. 404-406), Warhol s'est de plus en plus préoccupé de sa santé et de son physique. C'était encore une autre manière pour lui de tenir à distance la maladie, conjurer le spectre. Ainsi l'artiste s'étonnait-il que l'un de ses amis voulût « tout savoir » du sida, volontairement se confronter à la

réalité de son état de santé, en faisant une prise de sang ; vraiment, s'étonnait Warhol, « je ne vois pas pourquoi » (Warhol, 1990, entrée du lundi 23 juin 1986, p. 724). L'artiste préférait prendre soin de lui, mais précautionneusement demeurer dans un état d'ignorance qui redoublait son éloignement de ce qui le terrifiait le plus. De même refusait-il catégoriquement d'assister aux enterrements, de se rendre dans les hôpitaux. En pleine hécatombe, il esquivait l'affrontement direct de la réalité autant que faire se pouvait. Il n'y est évidemment pas toujours parvenu, et la mort de Gould, dont il était très épris, l'a profondément ébranlé. Vincent Fremont, un collaborateur de Warhol, le producteur de ses émissions, rappelle que celui-ci a ainsi « fait une peinture vers 1984 ou 1985 avec une image d'un gros titre du *New York Post*. Il s'est servi de la manchette et il a peint à la main sur le mot sida "G" ». ¹² À la fin de sa vie, « parfois il me regardait », se souvient Ronnie Cutrone, « et il disait "Ronnie, que se passe-t-il ? Nous perdons tout le monde" ». ¹³ La mort dévorait tout, les années 1960 et 1970 que Warhol tenait dans ses mains, et sa peur grandissait encore à la mesure de son terrible appétit. « C'était [la peur de la mort] si bien incorporée dans son travail [des années 1960], ses œuvres comme *Suicide, Electric Chairs, Car Crashes, The Most Wanted Men*. Il avait cet incroyable côté sombre, mais il ne le verbalisait pas et pendant la période du sida, c'était trop douloureux pour qu'il puisse en parler. Trop douloureux ». ¹⁴

4. Last Supper

Mais alors, peut-être l'artiste s'est-il exprimé autrement, et d'une manière presque cryptique, qui avait si peu à voir avec ce que l'on connaissait de lui, ce que l'on pouvait en attendre sur un tel sujet, des images « chocs » dans la veine de *Death and Disaster*, que la critique serait largement passée à côté de l'essentiel.

C'est l'opinion notamment de Jessica Beck (2018), qui insiste sur le fait que l'on a insuffisamment regardé les dernières œuvres de Warhol au prisme de la catastrophe du sida, trop peu envisagé ses conséquences sur l'artiste et son travail. L'historienne de l'art en veut pour preuve l'inflexion religieuse de ce dernier, manifeste dans *The Last Supper* : ainsi les plus de cent peintures, affirme-t-elle, qui composent l'ultime grand cycle de Warhol, ne sauraient être étudiées uniquement comme une sorte de

¹² Vincent Fremont cité in Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 188.

¹³ Ronnie Cutrone cité par Chris Makos, in Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 190.

¹⁴ Ronnie Cutrone cité par Chris Makos, in Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 190.

récapitulation de tout l'art et de la philosophie de l'artiste, un tour de force et un manifeste, un hommage à de Vinci et aux grands maîtres de la peinture à la suite desquels Warhol s'inscrivait dans l'histoire, et encore comme un commentaire sur sa foi catholique. Non, pour exactes qu'elles soient, ces interprétations, au regard du contexte de l'époque, sont très insuffisantes, et, par ailleurs, ce quasi silence des exégètes de l'œuvre au sujet de ce que le sida lui a fait est révélateur du malaise que la maladie provoque encore, en histoire de l'art comme ailleurs, et même du lourd tabou qui pèse toujours sur elle. Pourtant, il n'est qu'à considérer la chronologie pour commencer à envisager *The Last Supper* comme la réponse fulgurante de Warhol à la crise du sida.

Comme le souligne Bob Colacello dans la biographie qu'il lui a consacrée, *Holy Terror* (2017, pp. 924-925), l'année où Alexandre Iolas a passé commande à l'artiste d'une série de peintures et de gravures fondée sur *La Cène* (1495-1498) de de Vinci, Gould est tombé malade, et Warhol a travaillé jusqu'en 1986, l'année donc de la mort du jeune homme. Cette même année, dans *The Last Supper (The Big C)*, où domine la figure dupliquée du Christ de de Vinci, Warhol a encore fait référence au sida. Un collage préparatoire de matériaux divers issus du *New York Post* (gros titres, publicités, coupures) associe « THE BIG C » au mot « AIDS », mais l'artiste, dans *The Last Supper (The Big C)*, a seulement conservé le fragment « THE BIG C », que Jane D. Dillenberger analyse avec trop de pudeur comme l'expression de la peur de Warhol du cancer (Beck, 2018, p. 90), alors même que l'artiste a évoqué à plusieurs reprises dans ses mémoires le « cancer gay ». À cet égard, la référence au sida est presque aussi explicite que dans *AIDS/Jeep/Bicycle*, qu'il faut relier à *The Last Supper, Double \$5/Weightlifter* et *The Last Supper (The Big C)* surtout, dont l'œuvre rappelle le style, et d'une toile l'autre, Warhol a d'ailleurs utilisé le même gros titre extrait du *New York Post* (Beck, 2018, p. 92). Presque au centre de *The Last Supper (The Big C)*, la très légère inclination de la tête du Christ lui fait regarder « THE BIG C », le sida, donc, et cette connexion qui s'établit entre la maladie et la figure du Fils de Dieu, près de souffrir son martyre et de mourir, est évidemment riche de sens. Warhol, écrit Jessica Beck, « a donné au sida un visage – le visage triste du Christ », que de Vinci avait peint au moment de la révélation de la trahison de Judas et de l'institution de l'Eucharistie. Au terme de la transsubstantiation du pain et du vin, le sacrement contenant le corps, le sang et la divinité du Christ renouvelle en action de grâce son sacrifice expiatoire. Chez Warhol, dans *The Last Supper (The Big C)*, le sida est donc associé à l'idée de souffrance et de mortalité, à celle également, donc, du péché. Sans doute faut-il voir, dans ce dernier rapprochement, l'évocation, sinon la dénonciation, de l'interprétation punitive de l'homosexualité et de la maladie, qui, en 1986, les annexait au domaine de

la faute, la suggestion aussi et surtout du malaise de Warhol, d'autant plus pris à cette époque dans le conflit épuisant entre sa foi et sa sexualité, une forme de honte, que l'épidémie nourrissait des fantasmes eschatologiques de punition.

L'œuvre du dernier Warhol y ferait d'ailleurs écho, pas uniquement *The Last Supper*, pour le coup, mais également la série des *Ad's and Illustrations* (1985-1986), d'où s'échappent comme des mises en garde sinistres (*Heaven and Hell Are Just One Breath Away, Repent and Sin No More!*), et cette main tatouée du nombre infernal, *The Mark of the Beast*, certainement bien autre chose que l'allusion à la guerre froide que l'on y a vue. En mars 1986, l'éditeur, écrivain et polémiste américain William F. Buckley, Jr. avait proposé de tatouer les homosexuels « infectés » par le VIH sur les fesses pour « éviter à d'autres d'en être les victimes » (Buckley, 1986), et, dans ce contexte, le fragment de corps peint par Warhol évoque certainement la culture de la peur engendrée par l'épidémie. Les comportements sexuels, de l'ordre du privé, devenaient l'objet d'un examen public. *The Mark of the Beast, Repent and Sin No More!*, et d'autres travaux de cette série [*Ad's and Illustrations*] mettent en évidence l'attaque moralisante portée contre les homosexuels [...], souvent présentés comme déviants, et méritants amplement la peine capitale qui leur était infligée par le fléau. L'image d'une main marquée du nombre 666 insiste non seulement sur le sarcome [de Kaposi], mais également sur la violence du discours public à l'époque [...]. Cette violence a envahi le monde personnel et professionnel de Warhol. » Dès lors, il ne restait plus que la promesse réconfortante d'un salut, au sens d'une libération de la catastrophe, de l'état de peur, de souffrance et de deuil, et, pour Warhol, qui se jugeait autant qu'il jugeait les autres, de péché sans doute. Mais cette culpabilité, si l'artiste l'éprouvait certainement, il n'en chargeait pas les autres, et il les aurait même libérés de cette malédiction : dans *The Last Supper (The Big C)*, comme déjà dans *La Cène* de de Vinci, Thomas, en effet, tend son index vers le ciel, pour protester de son innocence alors que le Christ révèle qu'il sera bientôt trahi, et « le paradis », lui, « sait qu'il est n'est pas coupable ». ¹⁵

5. Le monde en morceaux

The Last Supper, The Last Supper (The Big C) surtout, invalident l'idée trop admise selon laquelle *AIDS/Jeep/Bicycle* est la seule œuvre de Warhol à évoquer le sida, et l'argument de Jonathan Flatley et d'autres selon lequel l'artiste aurait échoué,

¹⁵ Toutes les citations : Beck, 2018, pp. 92, 93 et 90.

renoncé à aborder la question.¹⁶ À cet égard, il faudrait encore prêter attention à ces figures d'hommes à la santé et à la beauté exagérées, qui, au milieu des années 1980, coexistent dans l'œuvre de Warhol avec le Christ, ces bodybuilders en quête de perfection, comme autant de nostalgies de corps passés – celui de Gould, solaire et athlétique –, conjuratrices de la maladie. Et puis, il y en a encore, insiste Mériam Korichi (2009, p. 274), ces séries « hantées par la sensation de vulnérabilité et de fragilité du corps en chair et en os, et de son inévitable décomposition », ces polaroids « d'objets éparpillés, disjoints, désarticulés », ces sérigraphies de fragments de corps « détachés de la logique unitaire du vivant », comme les images atroces d'un monde en morceaux tel que le cauchemardaient également Robert Gober, Cindy Sherman ou Derek Jarman. Tous, en effet, installaient alors dans l'œil de leurs contemporains des fragments de corps, pour envahir et occuper l'imagination, rendre aux malades et aux morts leurs poids – cette condition indispensable, pour le docteur Rieux de Camus, de leur visibilité, c'est-à-dire de leur présence.

Au même moment, les travaux de Warhol avaient donc, eux aussi, tout à voir avec l'histoire de la violence, d'une guerre qui recrachait ses morts jusqu'en art, attaquait les vivants. Car oui, le sida, « c'était comme une guerre », témoigne Vincent Fremont (cité in Puljiz et Vecchiet, 2010, p. 188), « on voyait les listes des morts tous les jours, les cercueils des mourants », et Warhol, affolé sous le feu, les comptait les uns après les autres. La maladie a même emporté Iolas en juin 1987, qui, ironie du sort, avait offert à l'artiste sa première exposition, à New York (Hugo Gallery), en 1952, puis sa dernière, consacrée à *The Last Supper*, à Milan (Palazzo delle Stelline, « Warhol – Il Cenacolo »), en 1987, l'année de sa mort consécutive à une opération de la vésicule biliaire. Un mois auparavant, « en janvier [...], lorsque s'ouvrit "Warhol – Il Cenacolo", Iolas était à un stade avancé de la maladie, et avait été placé dans un sanitarium. Warhol a certainement eu le sentiment que le sida l'encerclait » (Beck, 2018, p. 92).

L'histoire a aussi voulu que l'artiste, dans ce contexte épidémique, mourût des suites d'une opération de la vésicule biliaire, le 22 février 1987. Elle aurait été presque banale, si l'état de santé de Warhol avait été bon. Et puis l'infirmière privée qui avait été embauchée pour le surveiller fut accusée de négligence. Comme pour Jean-Michel Basquiat, une rumeur prétendit que l'artiste était mort du sida, comme s'il était alors impossible de concevoir, pour certains, une autre fin.

Aux États-Unis, plus de 40 000 personnes étaient alors mortes du sida.

¹⁶ C'est l'opinion de Jonathan Flatley, qui impute cet échec à son hypochondrie et à sa « shame-filled relation to illness » (cité par Beck, 2018, p. 92).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Beck, J. (2018). Warhol's Confession: Love, Faith, and AIDS. In B. Horrigan et B. Jenkins (éds.), *Andy Warhol. From A to B and Back Again* (pp. 84–95). Whitney Museum of American Art.
- Boulvain, T. (2021). *L'art en sida. 1981–1997*. Presses du réel.
- Bourdon, D. (1989). *Andy Warhol*. Flammarion.
- Buckley, Jr., W. F. (18 mars 1986). Crucial Steps in Combating the AIDS Epidemic: Identify All the Carriers. *The New York Times*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/07/16/specials/buckley-aids.html>
- Colacello, B. (2017). *Holy Terror. Andy Warhol confidentiel. La biographie culte*. Séguier.
- Courtine, J.-J. (2006). Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité. In J.-J. Courtine (dir.) (2006). *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle* (pp. 201–262). Seuil.
- Criqui, J.-P. (1997). Pour un Nauman. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 62.
- Korichi, M. (2009). *Andy Warhol*. Gallimard.
- Lindon, M. (2021). *Hervelino*, P.O.L.
- Proust, M. (1999). *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*. Gallimard. (Travail original publié in 1927)
- Puljiz, P.-P., & Vecchiet, J.-M. (2010). *Warhol. Vies multiples*. CNRS Éditions.
- Vanel, H. (dir.). (2015). *Warhol Unlimited*. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/Paris Musées.
- Warhol, A. (1989). *The Andy Warhol Diaries* (édité par P. Hackett). Warner Books.
- Warhol, A. (1990). *Journal* (édité par P. Hackett). Grasset.
- White, E. (1997). *La bibliothèque qui brûle*. Plon, coll. Feux Croisés.

Thibault Boulvain est Assistant Professor en histoire de l'art à Sciences Po. Il a soutenu en 2017, à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, une thèse sur les représentations visuelles de la séropositivité et du sida, en Europe et aux États-Unis, entre 1981 et 1997. L'ouvrage qui en est issu, *L'art en sida. 1981–1997*, a paru en juin 2021 aux Presses du réel (collection « Œuvres en sociétés »).

Tout en poursuivant ses recherches sur cette question, et plus largement sur les représentations visuelles de la maladie dans l'histoire, Thibault Boulvain explore actuellement un nouveau terrain de recherche : « L'ef-fet-Méditerranée » dans les arts visuels des années 1950 à nos jours ». Il s'agit d'étudier, sur ce temps long, la nature, les manifestations, les significations et les fonctions du rapport des artistes à la Méditerranée.

Cette recherche interdisciplinaire fait agir et penser ensemble des modes de créations artistiques différents, pris dans une circulation internationale.

Au Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, Thibault Boulvain est également membre du comité de pilotage du projet « Section Sexualités » (Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou/École Universitaire de Recherche ArTeC - Université Paris 8/Université Paris Lumières).

Récit d'épidémie dans *In the Shadow of the American Dream* – The Diaries of David Wojnarowicz

CAROLINE BENEDETTO

Université Sorbonne Nouvelle / France

✉ caroline.benedetto@sorbonne-nouvelle.fr

RÉSUMÉ. Dans son témoignage autobiographique intitulé *In the Shadow of the American Dream* (1998), l'artiste pluridisciplinaire américain David Wojnarowicz narre son combat contre le virus de l'immunodéficience humaine (VIH) qui l'emporta à l'âge de 37 ans. De quelle façon la narration s'organise-t-elle dans le journal intime de l'auteur ? Par quelles modalités scripturales ce dernier parvient-il à rendre compte d'une expérience épidémique à la fois individuelle et collective ? En mettant en perspective le texte avec d'autres ouvrages contemporains, aussi bien anglophones que francophones, l'auteure de cet article examine premièrement le caractère fragmentaire et discontinu du récit. Puis, elle analyse les choix lexicaux et métaphoriques par lesquels Wojnarowicz parvient non seulement à mettre en mots son expérience de la maladie, mais aussi à rendre visible toute une communauté d'êtres militants qui luttent pour exister et faire valoir leurs droits.

MOTS-CLÉS:

écriture de soi ;
écriture du sida ;
récits d'épidémie ;
stylistique ;
témoignage
autobiographique
de patient

Pour citer cet article

Benedetto, C. (2021). Récit d'épidémie dans *In the Shadow of the American Dream* – The Diaries of David Wojnarowicz. *Hybrida*, (3), 141–157. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21829>

RESUMEN. *Relato de epidemia en 'In the Shadow of the American Dream' – The Diaries of David Wojnarowicz.* En su testimonio autobiográfico titulado *In the Shadow of the American Dream* (1998), el artista multidisciplinario estadounidense David Wojnarowicz narra su lucha contra el virus de la inmunodeficiencia humana (VIH) que se lo llevó a los 37 años ¿De qué manera se organiza la narración en el diario íntimo del autor? ¿A través de qué modalidades de escritura este diario consigue dar cuenta de una experiencia epidémica tanto individual como colectiva? Al poner en perspectiva el texto con otras obras contemporáneas, tanto anglófonas como francófonas, la autora de este artículo examina, en primer lugar, el carácter fragmentario y discontinuo del relato. Luego, analiza las elecciones léxicas y metafóricas a través de las cuales Wojnarowicz consigue no solo poner en palabras su experiencia de la enfermedad, sino también hacer visible toda una comunidad de activistas que luchan por existir y hacer valer sus derechos.

ABSTRACT. *Epidemic history in 'In the Shadow of the American Dream' – The Diaries of David Wojnarowicz.* In his autobiographical testimony *In the Shadow of the American Dream* (1998), American multidisciplinary artist David Wojnarowicz narrates his fight against the human immunodeficiency virus (HIV) which he died of at the age of 37. What is the narrative structure of the author's personal diaries? How does he express an epidemic experience that is both individual and collective? By putting the text into perspective with other contemporary works, both English and French, the author of this article first examines the fragmentation and the discontinuity of the narrative. Then, she analyzes the lexicon and the metaphors by which Wojnarowicz not only describes his experience of the disease, but also makes visible a whole community of activists who struggle to exist and to assert their rights.

PALABRAS CLAVE:

escritura del yo;
escritura del sida; relatos de epidemia; estilística; testimonio autobiográfico del paciente

KEYWORDS:

self-writing;
AIDS writing;
epidemic narratives;
stylistics;
patient narrative

Introduction

Depuis l'Antiquité, épidémies et pandémies¹ ont marqué l'expérience universelle et l'imaginaire collectif, occupant de fait une place importante dans les textes littéraires. De la peste au choléra, en passant par la tuberculose, la rougeole et la maladie à virus Ebola, l'apparition et la propagation de maladies infectieuses et contagieuses qui frappent un grand nombre de personnes ont façonné des récits individuels et sociaux singuliers. Foisonnant et hétérogène, le corpus de la littérature « virale » s'enrichit ainsi continuellement de nouvelles œuvres, qu'il s'agisse de romans fondés sur des faits réels ou de textes de fiction.

Parmi les auteurs qui ont choisi de mettre en mots leur propre expérience épidémique figure David Wojnarowicz. Artiste prolifique et pluridisciplinaire (écrivain, peintre, photographe, performeur, réalisateur de films expérimentaux), il évoluait dans le milieu *underground* new-yorkais des années 1980 et 1990, aux côtés d'autres artistes comme Nan Goldin, Peter Hujar, Keith Haring et Jean-Michel Basquiat.² À cette période, les artistes qui témoignent de leur expérience du sida soulèvent une double problématique. Ils abordent non seulement la difficile représentation d'une identité homosexuelle fortement marginalisée aux États-Unis, mais aussi celle d'un sujet qui se meurt. Ils se penchent ainsi sur les thèmes de la disparition, tant physique que psychique, de la personne et de sa « diffraction » identitaire. Mais en redonnant vie à des sujets mis à distance par la société, ils contribuent simultanément à rendre visible toute une communauté d'êtres militants qui luttent pour exister et faire valoir leurs droits.

Dans ses œuvres transversales,³ Wojnarowicz a bataillé pour la reconnaissance des groupes sociaux minoritaires dans une Amérique profondément religieuse et conservatrice. Dans un témoignage autobiographique intitulé *In the Shadow of the*

¹ Nous adoptons des définitions larges et empiriques de ces phénomènes. Une épidémie est envisagée comme une maladie presque toujours mortelle atteignant une grande quantité d'individus en peu de temps. Dès lors que la maladie s'étend rapidement à une part importante de la planète, nous parlons de pandémie.

² Du motif de l'araignée, symbole de la mort dans « La Peste » de Niki de Saint-Phalle (1986) aux photographies de Nan Goldin qui fixent les traces d'amis et d'amants disparus, en passant par les œuvres de Niki de Saint Phalle, Keith Haring, Tony Kushner et Jenny Holzer, le sida a inspiré les productions artistiques de la fin du xx^{ème} siècle et du début du xxi^{ème} siècle, tout en influençant le développement des mouvements de lutte contre l'épidémie.

³ Quelques-unes des œuvres de Wojnarowicz parmi les plus connues du grand public sont représentées dans l'article « The Rage and Tenderness of David Wojnarowicz's Art » paru dans le *New York Times* (Smallwood, 2018), et à la page suivante du site web de la Fondation Visual Aids, un organisme qui se donne pour mission de valoriser les œuvres de nombreux artistes séropositifs : <https://visualaids.org/artists/david-wojnarowicz>

American Dream – The Diaries of David Wojnarowicz (1998), il narre son combat contre le virus de l'immunodéficience humaine (VIH), qui l'emporta à l'âge de 37 ans. De quelle façon la narration s'organise-t-elle dans ce récit d'épidémie ? Quelles modalités scripturales l'écrivain privilégie-t-il pour rendre compte d'une expérience épidémique à la fois individuelle et collective ?

Le traitement littéraire proposé par Wojnarowicz dans son journal intime est motivé par un sentiment d'urgence qui donne au récit un caractère fragmentaire et discontinu. Aussi la question se posera-t-elle de savoir si l'écriture de l'épidémie se trouve « contaminée » par son objet. Ensuite, il paraît judicieux d'examiner les choix lexicaux et métaphoriques par lesquels l'écrivain parvient non seulement à mettre en mots son expérience de la maladie, mais aussi à rendre visible toute une communauté d'êtres militants qui luttent pour exister et faire valoir leurs droits. L'œuvre sera analysée sous l'angle de la stylistique et de la rhétorique, et mise en perspective avec d'autres récits d'épidémie, aussi bien anglophones que francophones.

1. Le corps et le texte fragmentés

Conséquence probable du regard désorienté que porte l'écrivain sur les événements, le corps du texte présente un caractère morcelé et discontinu, que l'on perçoit notamment dans le fait que plusieurs dates manquent aux pages du journal intime (p. 36, 67, 129, 207, 209-211, par exemple).

Le récit est aussi largement constitué de bribes de discours antérieurs, d'anecdotes, d'allusions à des moments passés, de digressions et d'interférences polyphoniques. Par moments, de nombreux rêves ou cauchemars surgissent dans la narration, comme des échappées de la conscience de l'écrivain. Ce morcellement de l'écriture sollicite le lecteur à l'extrême, en l'invitant à reconstituer un récit où s'entremêlent évocation de l'expérience personnelle du narrateur, délires hallucinatoires et réflexions sur la condition des minorités homosexuelles et séropositives.

Dans certains passages du journal, le texte prend la forme d'un monologue intérieur dans lequel Wojnarowicz s'accorde des libertés avec la syntaxe : « my connection to Peter in this time and space we call daily living... I can't form words these past few days » (p. 173). L'auteur joue également avec la typographie, en rédigeant des pans entiers de son journal intime en lettres capitales : « ONE SINGLE STEP CAN BRING IT OUT INTO A MORE PUBLIC SPACE. DON'T GIVE ME A MEMORIAL IF I DIE. GIVE ME A DEMONSTRATION » (p. 178).

Souvent désordonnée, la phrase s'accompagne d'une ponctuation dérégulée, ce qui contribue à égarer le lecteur et aussi, dans les courts passages dialogués du journal,

à créer une confusion des voix et des identités dans le récit, comme dans cette conversation rêvée où Wojnarowicz apparaît en compagnie de Phillip, l'un de ses proches également atteint du VIH et décédé deux mois plus tôt : « I asked him, How was it? meaning death. What was it like? He looked at me and seemed to be answering that it wasn't so bad » (p. 225).

De plus, l'absence de sauts à la ligne, la rareté des paragraphes et l'omission de certains signes (la virgule, tout particulièrement) donnent l'impression que l'auteur se soucie peu de l'intelligibilité de ses propos, et qu'il cherche avant tout à traduire ses états d'âme dans leur spontanéité. Les nombreuses accumulations accentuent aussi le rythme rapide de la lecture du journal, véhiculant le sentiment d'urgence qui l'anime : « the sense that I'd gladly give this stranger my soul my life my time in movement in living for the rest of my life » (p. 113). De façon similaire, les diverses interrogations qu'il émet expriment tantôt la « diffraction » de son identité (« Who am I? Who are you? », p. 190 ; « what is it I want or need? » ; « So what can I do? », p. 190), tantôt la désintégration de son propre corps (« What is all this? My hands are so sensitive, my whole body is so wound up I feel again like I want to puke or scream », p. 211).

Enfin, les interpellations adressées au co-énonciateur (« you know, it's funny », p. 219) ainsi que l'alternance de formes verbales contractées (« Marion was complainin' about the work she's gotta do », p. 40) et de phrases brèves, nominales et souvent dénuées de verbes conjugués et de pronoms sujets (« Feeling better today. Finally got the cycle of sleep together », p. 179) créent un style parlé, proche de la confidence. Pour l'écrivain, le recours à ces marques de l'oralité vise probablement à instaurer une proximité avec le lecteur, sans doute pour mieux le toucher et lui faire prendre conscience de l'immédiateté et de la gravité de la situation.

La fragmentation n'affecte pas seulement le journal intime dans son ensemble : elle entraîne aussi sa « dislocation » spatio-temporelle. Le texte oscille effectivement entre urgence et attente, comme l'illustrent de nombreux passages, marqués par une opposition des mouvements du passé et de l'inertie du présent, *via* l'emploi de noms et d'adjectifs descriptifs comme « energy » (p. 211), « exciting times » (p. 218) / « slow death » (p. 218), « slow separation from the physical disintegration » (p. 218). De la même façon, verbes de mouvement et verbes d'état s'alternent pour symboliser tantôt la soif de vivre et l'énergie qui animaient autrefois Wojnarowicz, tantôt sa lucidité voire sa résignation vis-à-vis de sa situation actuelle.

À la manière d'un collage, technique de prédilection de l'artiste, le texte bascule aussi entre distance et proximité, comme le suggèrent les expressions « I ran » (p. 9, 11, 22), « the landscapes we'd drifted through » (p. 110), « drift across landscapes »

(p. 198), « I move through landscapes » (p. 224), qui se juxtaposent à « all I can do is lay down and rest » (p. 78), « cried awhile when I lay down on the mattress » (p. 101), « we lay down and watch the dawn rising » (p. 110), « I'm sitting at a second-story table » (p. 198), « I'm sitting miles away watching myself in all this » (p. 214).

Temps du passé et du présent se relaient pour faire apparaître deux sphères : les instants conscients, actualisés par le narrateur, et les moments révolus qu'il explore. Ainsi, le prétérit précédé d'un nominatif pluriel (« We went to this stupid steak house », p. 215), laisse place au quotidien solitaire et désespéré de « I » (« Anyway, where am I », p. 216) si bien que le lecteur, intégré à la sphère perceptive du sujet énonciateur, prend part à ses préoccupations actuelles. Cette discontinuité temporelle est commune aux récits autobiographiques de patients, où l'on perçoit tantôt un effort de distanciation de leur part, tantôt les traces d'une implication émotionnelle :

All testimonials possess some degree of truth value, but they do not so much consolidate a seamless gestalt of the artist as they amount to a historiographic incoherence. [...] What they articulate is how personal memory and sometime melancholy are at work in the most basic writings of history. Pastness and presentness collide so that nostalgic longing and historical distance refuse any easy distinctions. (Lee 1999 : 210)

En outre, les fréquentes interrogations de l'auteur, formulées au présent progressif, confèrent une résonance métaphysique à certains passages comme celui-ci : « Finding no reason for a state to exist. Wondering why certain motions are in play when the foundation has disappeared and nothing is in sight to suggest reason or therefore meaning » (p. 219). Le recours à ce temps permet au sujet souffrant de mettre en suspens tout dynamisme narratif pour réaliser des « arrêts sur image » qui captent l'attention du lecteur sur sa condition et sur celle des autres personnes touchées par l'épidémie.

L'atemporalité du récit de Wojnarowicz rappelle ainsi celle de *La Peste*, où l'épidémie impose un éternel présent aux Oranais, coupés du reste du monde :

Alors que, jusque-là, ils avaient soustrait farouchement leur souffrance au malheur collectif, ils acceptaient maintenant la confusion. Sans mémoire et sans espoir, ils s'installaient dans le présent. À la vérité, tout leur devenait présent. Il faut bien le dire, la peste avait enlevé à tous le pouvoir de l'amour et même de l'amitié. Car l'amour demande un peu d'avenir, et il n'y avait plus pour nous que des instants. (Camus 1947 : 168)

Enfin, le recours au *present perfect*, certes moins récurrent que celui des autres temps décrits plus haut, permet à l'énonciateur d'émettre un constat sur sa situation, tout en mettant un terme à ses rêves et à ses aspirations d'antan grâce à une métaphore du corps humain : « maybe all my dreams as a kid and as a young have fallen down their knees » (p. 198).

Le temps se fragmente et se resserre (« time that fluid thing that expands or contracts », p. 224). Désormais, le futur est réduit à néant (« I'll never fall in love again », p. 206). Les projections n'existent plus, laissant place au vide du quotidien : « This is the problem with making plans that extend into the future with others. It's an almost futile gesture because it assumes a shape and structure in emptiness » (p. 216).

Dans d'autres passages du journal, il se peut que toute impression de fluidité temporelle s'efface au profit de la restitution d'un climat d'angoisse, de colère ou d'incompréhension vis-à-vis de son destin tragique : « I also have a great deal of anger I am carrying towards events in my life, in my past as well as what I see around me now. A fair amount of this anger comes with the territory of facing some measure of mortality » (p. 195). La subjectivité de l'énonciateur se manifeste aussi dans le roman par de nombreuses accumulations, telles que « Last day I saw myself as a moving man of nerves and love and fears and anxieties and need and contradiction » (p. 190), qui rendent compte de la confusion de ses sentiments, en se mêlant probablement aux effets de l'immunodépression.⁴

Il convient de rappeler que les premiers récits d'épidémies sur le sida apparaissent aux États-Unis à un moment où les patients, tout comme le monde médical, se retrouvent dans l'inconnu et tâtonnent à la recherche d'un traitement : ces premières écritures, dans les années 1990, sont donc produites suite à une « annonce d'un arrêt de vie, de mort, sans date arrêtée » (Setti 2016 : 39). Désormais, il ne reste donc plus à Wojnarowicz qu'un présent placé sous le signe de la rupture et de la perte, ainsi que la possibilité de recourir au conditionnel pour « s'évader du corps » et tenter d'échapper à son destin tragique :

I carry memories of our past and feel if some of those things come alive in the form of her gestures I wouldn't be able to handle it. [...]. To revive it in words right now would be too far, too much for me. It would make the end of this concrete. (p. 221).

Les diverses modalités scripturales décrites ci-dessus peuvent premièrement être rattachées à l'écriture de Wojnarowicz. Le 22 février 1989, dans une lettre adressée à sa mère (qui fut ensuite publiée dans son journal intime), l'auteur déclarait ainsi « I want to be raw, I want blood in my work. This is why I don't revise my writings very much » (p. 190). Empreinte d'une grande spontanéité, cette écriture « brute », à la manière de Jack Kerouac, rend compte du désir d'authenticité de l'écrivain.

⁴ Voir, exemple, les extraits suivants : « a feeling of nausea » (p. 82) ; « that discomfort sensation » (p. 211) ; « the anxious nausea » (p. 211) ; « a thread of nausea and horror », (p. 212).

Le style de Wojnarowicz peut également être mis en lien avec sa vie tumultueuse, notamment avec son enfance marquée par la violence domestique et la prostitution dès l'âge de neuf ans. Ayant grandi dans le chaos urbain, puis percevant autour de lui un monde qui se divise, Wojnarowicz fait le choix de dénoncer les troubles sociaux, la marginalisation et l'aliénation sexuelle dans des descriptions réalistes de la souffrance et de l'intimité des patients séropositifs.

Mais il paraît aussi légitime de se demander, à propos de la discontinuité et de la fragmentation du journal intime de l'auteur, si l'écriture de l'épidémie se trouve (ou non) « contaminée » par son objet. Car, comme l'observe Marx à propos de la construction des récits de patients syphilitiques, il est fréquent que la maladie « se manifeste dans l'œuvre à l'insu même de l'auteur [...], non pas comme thème mais, de façon formelle et symptomatique, comme une force de déstructuration du discours » (2020 : §2).

Or, il semble que ce soit le cas chez Wojnarowicz, dont l'écriture est affectée voire déterminée par la condition du sujet souffrant, qui fait face à l'affaiblissement de sa santé, à des changements radicaux dans sa vie sociale et professionnelle, à des pertes humaines parmi ses proches et à un avenir incertain. On peut dès lors établir un parallèle entre le morcellement de l'œuvre et la désintégration du corps de l'écrivain qui, désormais, n'est plus en mesure de proposer à son lecteur autre chose qu'un texte marqué par la perte et l'inachevé.

Selon Durand, qui analyse des stratégies narratives déployées par Maurice Blanchot, cette « écriture du désastre », trouée, morcelée, et où le regard du lecteur vient terminer l'œuvre, constitue comme l'une des seules manières de rendre compte de la maladie dans toute son horreur et au plus près de sa réalité dévastatrice :

C'est elle qui établit en creux le caractère tragique du fragment, c'est-à-dire de l'inconvenance à l'œuvre dans la maîtrise, de l'infigurable dans le visible, de l'immonde dans le monde, de la maladie dans le corps propre, de la dénaturation dans la nature et de la mort dans la vie. (Durand, 2020, §19)

Ce constat fait écho à celui de Scholder qui, dans la préface du journal intime de Wojnarowicz, évoquait la difficulté pour tout écrivain de représenter l'irreprésentable : « how to express the ways in which the images of young people dying in great pain have affected me and my generation? Nothing equips a young person for the horrors AIDS induced, through illness and prejudice and cultural neglect » (Wojnarowicz, 1998, p. 7).

En dépit de « l'effet de rupture des événements imprévisibles » (Ricœur 1990 : 175) que provoque l'annonce de la maladie, l'écriture de Wojnarowicz est bien loin de se

replier sur elle-même : elle sollicite le regard du lecteur, invité à prendre part au témoignage et à lui donner sens et cohérence. Par quels choix lexicaux et métaphoriques l'écrivain parvient-il à médiatiser sa cause et à donner une dimension collective à son récit ?

2. De la défense du corps à l'écriture réactive, grâce aux champs lexicaux et métaphoriques

2.1. Les métaphores guerrières

Dans les années 1980, le sida est si présent dans l'imaginaire collectif qu'il est généralement désigné par les artistes de façon indirecte ou suggérée, comme le rappelle le critique d'art new yorkais Michael Kimmelman : « AIDS has become so familiar a part of life in the 80's that artists need not even refer to it by name for their audiences to understand the allusion » (1989 : §6).

Bien souvent, c'est l'absence de référence explicite qui se montre plus évocatrice que sa mention : « often it is the very absence of a reference to AIDS that can be most telling (§6). C'est donc probablement pour marquer l'esprit de leurs lecteurs que de nombreux artistes et écrivains des années 1980 ont fait le choix de se référer à l'épidémie ou à la maladie par des représentations indirectes.

Cependant, il ressort du texte de Wojnarowicz que le sida y est rarement évoqué par des images, si ce n'est dans le passage suivant : « I've been feeling this way all week. I think from the penicillin. Yes, from the penicillin. Otherwise I have to think it's something new growing in size in order to kill me » (p. 211).

Dans les faits, hormis cette représentation d'un corps étranger virulent et perfide qui reflète la circulation du virus dans le corps du sujet énonciateur, si les images s'installent progressivement dans le journal intime de l'écrivain, c'est surtout pour décrire le corps du sujet malade, au fur et à mesure de l'apparition de ses symptômes et de ces souffrances, qu'elles soient physiques ou morales, comme il sera montré dans les paragraphes suivants.

Un premier thème, celui de la destruction, se manifeste avec éclat dans l'emploi de nombreuses métaphores guerrières, qui incarnent tantôt l'anéantissement du corps des malades du sida, tantôt celle du territoire américain : « I experiment with small explosives and crude brand-name missiles temporary made from stove matches tinfoil and now small steel cups » (p. 208) ; « it was like he was hit by a machete the size of the refrigerator » (p. 208) ; « The war is close to an end » (p. 209) ; « carpets of bombs » (p. 209) ; « America had already passed the loan, destroyed itself like a self-destructive or suicidal amoeba » (p. 209).

Ce vocabulaire martial se retrouve dans d'autres écrits de Wojnarowicz, notamment dans le recueil de textes intitulé *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* :

I felt a sensation like seeing oneself from miles above the earth or looking at one's reflection in a mirror through the wrong end of a telescope. Realizing that I have nothing left to lose in my actions I let my hands become weapons, my teeth become weapons, every bone and muscle and fiber and ounce of blood become weapons, and I feel prepared for the rest of my life. (Wojnarowicz, 1991, p. 77)

De façon similaire, les représentations bellicistes imprègnent également l'œuvre plastique de l'artiste : dans ses toiles, collages et photographies sont représentés une maison qui explose, les cartes du monde déchirées, des têtes à la bouche cousue, des hommes armés de revolver, etc.

Cette imagerie du corps combattant une armée d'envahisseurs étrangers et menaçants, que l'on rencontre dans bon nombre de récits épidémiques, aussi bien ceux des soignés que des soignants,⁵ n'est pas nouvelle. Au sens de Montagne, elle doit favoriser, parmi les patients, une réaction de combativité, « indispensable pour lutter contre quelque chose dont on ignore encore le mode de fonctionnement exact » (2017 : 384).⁶

Néanmoins, les scènes de destruction apocalyptique qui figurent dans l'œuvre de Wojnarowicz traduisent non seulement le combat de l'homme face à la maladie, mais aussi et surtout, la rage de l'écrivain contre l'administration Reagan (1981-1989), un gouvernement qu'il accuse d'avoir fait preuve de la plus grande indifférence face à des milliers de victimes. Comme dans d'autres récits d'épidémies contemporains, le sida devient alors le symptôme d'une « maladie du corps politique », en agissant comme un révélateur des problèmes, des inégalités et des contradictions de la société sur laquelle elle s'abat.

L'auteur répond à la crise du sida avec colère en utilisant son art comme un moyen de polémique pour dénoncer ceux qu'il tient pour responsables de l'épidémie.

⁵ Montagne (2017) relève la présence massive de faits figuratifs dès la Renaissance, dans les traités de peste en langue vernaculaire rédigés par des médecins, chirurgiens et apothicaires.

⁶ Si le recours aux métaphores de guerre et de destruction vise à déclencher, de la part du narrateur comme du lecteur, un mouvement de révolte, il a néanmoins fait l'objet de plusieurs critiques au cours des trois dernières décennies. Certains auteurs comme Sontag (1989) ont reproché à ces représentations bellicistes le fait de renforcer les catégorisations, les culpabilisations et les discriminations à l'encontre des minorités (sexuelles, raciales, religieuses). De même, Logie (2020), ainsi que Logie et Duran (2020), établissant un parallèle entre les métaphores du sida et celles de la pandémie de COVID-19, ont montré que les métaphores guerrières faisaient de toute épidémie une figure de l'altérité agrégeant les peurs sociales.

Peu de temps avant sa mort, en 1991, il déclara « when I was told I'd contracted the virus, it didn't take long for me to realize that I'd contracted a diseased society as well » (p. 114), pointant à nouveau du doigt l'administration Reagan qui prônait l'abstinence sexuelle avant le mariage et qui considérait le sida était la maladie des homosexuels, la juste punition d'un péché qui ne mériterait aucun traitement médical.

Devant une telle stigmatisation des patients et des groupes minoritaires, la militarisation du récit permet à Wojnarowicz de nommer l'inconnu, de montrer l'indicible et de briser des tabous. Son intention est donc explicitement idéologique en ce qu'il s'attache à « forger des armes imaginaires de résistance aux pouvoirs établis » (Guattari 2017 : §5).

Dans le discours des artistes engagés dans la lutte contre une épidémie ou pandémie, les métaphores guerrières sont souvent déployées à des fins rhétoriques pour faire pression sur les institutions politiques et sanitaires, comme l'expriment les expressions « *War on Cancer* » dans les années 1970, « *War on AIDS* » dans les années 1990, puis « *War on COVID-19* » en 2019-2020 (Fotherby 2020 : 1).

Dans le discours des défenseurs de la cause sidéenne en particulier, le recours à ces analogies vise surtout à donner une impulsion nouvelle aux militants qui s'engagent pour alerter l'opinion publique sur la condition et le statut des patients, dans l'espoir d'obtenir des traitements adaptés et une meilleure prise en charge par les institutions : « these various war metaphors served numerous functions, such as galvanizing individuals in the struggle against politicians and the health care and pharmaceutical industries » (Fruth 2007 : 169).

2.2. Néant et (in)visibilité

Dans le texte de Wojnarowicz, l'indifférence de la société et du gouvernement américains face aux victimes de l'épidémie est marquée au moyen d'un fort contraste entre *they* et *us*, comme dans le passage ci-dessous :

Rich people live there ; they see sights the rest of us don't see. The news for them is and will continue to be good. They are very proud of their armies around the world and the work they are doing. They are proud of themselves for how they have edited their view, their lives, their neighbors, us down below. They hear very little of our lives, they hear little of our hollers our screams our hunger our choking ». (p. 208)

Comme l'explique Kimmelman, cette dichotomie est récurrente dans les œuvres artistiques et littéraires des années sida : « because AIDS polarizes people, because it reinforces prejudices and hatreds, the artistic reaction to it has, first and foremost, focused on dichotomies—healthy and sick, gay and straight, us and them » (1989 : §8).

On la retrouve dans le discours des militants de l'Association *Act UP-New York*⁷ dont Wojnarowicz était aussi un membre actif :

It's like living through a war which is happening only for those people who happen to be in the trenches. Every time a shell explodes, you look around and you discover that you've lost more of your friends, but nobody else notices. It isn't happening to them. They're walking the streets as though we weren't living through some sort of nightmare. And only you can hear the screams of the people who are dying and their cries for help. No one else seems to be noticing. (Russo 1988 cité par Lochlann Jain 2013 : 86)

Les auteurs de ces représentations imagées partagent leur vision de la société américaine de l'époque tout en ravivant les figures de peur et d'exclusion liées à l'épidémie. Ils mettent en exergue la détresse de ceux qui se savent condamnés et de leurs proches, la honte et le rejet qui entourent l'infection, ainsi que la négligence des institutions vis-à-vis des patients : « this is a country that prides itself on compassion but prefers the sick to die unobtrusively » dénonce Kimmelman (1989 : §4).

À l'indifférence collective succède le néant, qu'il est difficile, pour Wojnarowicz, de retranscrire fidèlement sans avoir recours au langage : « How would you describe emptiness without using words? » (p. 209). En même temps qu'il évoque sa propre souffrance physique et morale, l'auteur ouvre des questionnements sur le vide, le silence et la solitude des personnes qui se savent condamnées :

I'm a blank spot. I'm a smudge in the air. I feel like a window. I'm a broken window. All I feel today is sorrow. All I feel is loss. I'm a glass human disappearing in rain standing away from all of you waving my invisible arms and hands shouting my invisible words. I'm disappearing but not fast enough. I feel this blank spot, a great emptiness inside of me and for a while it made me nervous. (p. 224)

La lutte contre l'invisibilité est un autre thème récurrent chez l'écrivain, qui souhaite laisser une empreinte après sa mort afin que les victimes du sida ne sombrent pas dans l'anonymat et l'oubli. Dans une lettre du 22 février 1989 adressée à sa mère, il soutient que, malgré son envie de disparaître, il s'oppose catégoriquement à l'anonymat : « as an artist or a writer, I can at times be faceless and anonymous, but I really don't want anonymity » (p. 190). Ainsi, il redoute la censure politique et religieuse qui le forcera à retirer sa vidéo « A Fire in My Belly » (1986-1987) de l'exposition *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* du Smithsonian Museum.

⁷ L'association internationale *Act-UP (AIDS Coalition To Unleash Power)*, historiquement Act-UP New York, a été créée par l'écrivain Larry Kramer en 1987. Ses membres militent pour la défense des droits des homosexuels, pour la sensibilisation au sida et pour faire avancer la recherche médicale sur l'épidémie.

En outre, son indignation vis-à-vis de l'homophobie s'exprime de manière virulente dans *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* :

A number of months ago I read in the newspaper that there was a Supreme Court ruling which states that homosexuals in America have no constitutional rights against the government's invasion of their privacy. The paper states that homosexuality is traditionally condemned in America and only people who are heterosexual or married or who have families can expect those constitutional rights. There were no editorials. Nothing. (1991 : 80)

À l'inverse, les jeux d'ombres et de lumières, ainsi que le recours aux champs lexicaux de la vision et de la perception contribuent à rendre visibles les victimes de la maladie, ceux que Wojnarowicz considère comme des héros. L'image de l'éclairage public, notamment, lui sert à relater le décès d'un homme atteint du sida, relaté dans un fait divers (« Guy on Polk Street ») dans le but lui rendre hommage et de le sortir de l'anonymat : « his death would spark and sputter like a malfunction of a halogen light » (p. 208). Cette stratégie narrative lui permet de mêler l'esthétique au politique en replaçant les individus marginalisés sur le devant de la scène.

Enfin, le refus de voir son corps disparaître s'accompagne parfois d'une volonté de choquer de la part de l'énonciateur, qui nous fait part de ses chroniques sexuelles. Les images de sa nudité, ainsi que les descriptions détaillées de ses relations avec différents partenaires, témoignent de sa volonté d'être dans le champ de vision du lecteur, en même temps qu'elles réitèrent sa soif de vivre : « my nakedness shows my hunger. My image can go where my voice would falter and dissipate » (p. 208).

2.3. Déterritorialisation

Dans les moments difficiles, Wojnarowicz émet le désir de s'échapper de son propre corps afin de se libérer de ses souffrances, physiques et morales :

I wish I was rid of this body. I wish I could leap out of this skin and run away or explode or disintegrate. I can't stand the feeling of air let alone my clothes against my skin. (p. 209)

It's moments like this that I wish I were a thousand miles into a remote place, unreachable and untouchable, devoid of humans, closing the walls around me to all people, speaking to the emptiness of the landscape or to the tiny workings of the world like bugs and animals and wind flowing and movements and shiftings of sand and sky. (p. 215)

Ses voyages improvisés à travers les États-Unis lui permettent non seulement de fuir la noirceur du quotidien mais aussi de dépasser sa condition physique, de « sortir du corps ». La conscience de sa douleur, en particulier, le pousse à trouver refuge

dans un autre corps que le sien. Sentant la fin de sa vie qui approche, il émet le souhait de « muter », de se métamorphoser en quelqu'un ou quelque chose d'autre, voire de « se sublimer » au sens chimique du terme : « I would like to evaporate into the walls into the surface of things » (p. 206).

Il marque ensuite la dissociation de son corps et de son esprit : « my body feels like a third person in the room, my mind a second person, my friend a first person, the doctor absolutely necessary » (p. 212). Comme dans la célèbre affirmation d'Arthur Rimbaud,⁸ le « Je » devient un autre (1871, pp. 343-344) grâce au récit, où l'on assiste à la fois à la dissolution progressive du « moi » et à sa réincarnation dans un nouveau corps :

I feel like it's happening to this person called David, but not to me. It's happening to this person who looks exactly like me, is as tall as me and I can see through his eyes as if I am in his body, but it's still not me. So I go on and occasionally this person called David cries or makes plans for the possibility of death or departure or going to a doctor for checkups and dabbles in underground drugs in hopes for more time, and then eventually I get the body back and that David disappears for a while and I go about my daily business doing what I do, what I need or care to do. I sometimes feel bad for this David and can't believe he is dying » (p. 184)

Dans les faits, le sujet malade ne peut hélas faire abstraction de son corps délabré et envahissant. Son destin tragique est annoncé au lecteur dès les premières pages du journal (dans la préface rédigée par Amy Scholder, pp. 4-9), puis au fil de la narration, tant de manière allégorique (« life will stretch like a blank screen of sky on the horizon to be filled with all my desires, articulated or not », p. 211 ; « I see a dead skunk in the road », p. 218) qu'explicite (« after the memorial they return home and wait for the next passing, the next death », p. 178).

La mort prend des connotations sinistres à travers la description que Wojnarowicz fait de ses rêves, lesquels traduisent son angoisse de disparaître. Les références au squelette (« his skeleton » et « my skeleton », p. 208 et 211) matérialisent aussi, de façon anticipée, la fin de l'existence du malade. Ce dernier présente l'issue fatale comme un aspect fondamental du virus, en s'opposant au déni et à l'hypocrisie collectives : « Having

⁸ Fuite d'un foyer familial à l'atmosphère suffocante, homosexualité, vie de bohème et d'errance, expérience de la drogue, la trajectoire de David Wojnarowicz présente de nombreuses similitudes avec celle d'Arthur Rimbaud. Au retour d'un voyage à Paris, l'auteur américain s'était d'ailleurs inspiré de l'œuvre rimbaudienne dans la réalisation de sa série photographique intitulée « *Arthur Rimbaud in New York* » (1978-79). Il y apparaît déambulant à travers la ville de New York, le visage dissimulé sous un masque qui représente les traits du poète français.

seen many friends go through horrifying illness and die, having fevers and night sweats for the last two months, feeling horrible and fragmented, I demand that we don't slip into denial about Death as an aspect of AIDS » (p. 210).

Conclusion

Nous espérons avoir montré de quelle façon l'écriture épidémique de Wojnarowicz se trouve « contaminée » par le propos de son discours. Mis face à ses carences, le langage déployé pour dire l'horreur de la maladie est contraint de repenser ses propriétés d'illustration et de faire appel à d'autres modes d'expression, comme la fragmentation et la métaphorisation du discours littéraire.

Les connotations fatalistes qui en résultent témoignent des souffrances physiques et morales liées à la destruction progressive du corps du sujet, tout en donnant un caractère héroïque à son engagement. Ces stratégies permettent à l'énonciateur de se construire progressivement une nouvelle identité : celle d'un artiste et d'un écrivain militant, exprimant tantôt son hostilité à l'égard d'une société et d'un gouvernement homophobes, tantôt sa tristesse, son angoisse et son incompréhension par rapport à la condition des homosexuels et des victimes du sida.

Dans *Close to the Knives*, rédigé un an avant son décès, l'écrivain réitérait la force de son combat politique et social en soulignant que « le fait de rendre public quelque chose de privé a de terribles répercussions sur le monde préfabriqué » (1991 : 121)⁹. Il s'opposait notamment à l'hégémonie de ce qu'il appelait la « *One Tribe Nation* », une Amérique constituée d'une population blanche, hétérosexuelle et issue des classes moyennes aisées et supérieures. Aussi peut-on considérer, en reprenant les propos de Blanckeman au sujet de l'écrivain Hervé Guibert, que Wojnarowicz constitue un « témoin d'exception », en d'autres termes « celui qui est impliqué à son corps défendant dans une situation à laquelle il assiste comme malade impuissant et participe comme écrivain réactif » (2016 : 28). Confronté à l'imminence de la fin, il laisse un témoignage écrit pour rompre l'équivalence « Silence = Mort » et rendre visible des groupes minoritaires stigmatisés.

⁹ « To make the private into something public is an action that has terrific repercussions in the pre-invented world. The government has the job of maintaining the day to day illusion of the ONE TRIBE NATION. Each public disclosure of a public reality becomes something of a magnet that can attract others with a similar frame of reference. Thus, each public disclosure of a fragment of private reality serves as a dismantling tool against the illusion of a one tribe nation » (p. 121).

À l'heure où la Cour Suprême des États-Unis a reconnu le mariage homosexuel¹⁰ où le SIDA est désormais reconnu comme une maladie chronique dans les pays occidentaux, et où l'arrivée des médicaments antirétroviraux a permis de réduire fortement la mortalité liée au VIH, l'œuvre de Wojnarowicz s'inscrit dans un autre contexte politique, social et culturel que celui d'aujourd'hui.

Elle témoigne d'un monde homophobe qui refusait de reconnaître l'une des maladies les plus complexes, les plus éprouvantes et les plus dévastatrices du xx^{ème} siècle. Dépassant, en définitive, le seul cadre de la cause qu'il défend, le plaidoyer de l'auteur rappelle aux sociétés contemporaines deux valeurs qu'elles doivent protéger : tolérance et assistance.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Blanchot, M. (1980). *L'Écriture du désastre*. Gallimard.
- Blanckeman, B. (2016). Hervé Guibert, témoin d'exception. Dans A. Badin, S. Genetti, F. Libasci et J-M Roulin (éds), *Littérature et sida, alors et encore* (vol. 62, pp. 27-38), *Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*. <https://doi.org/10.1163/9789004325975>
- Camus, A. (1947). *La Peste*. Les Éditions Gallimard.
- Chambers, R. (1998). *Facing it: AIDS diaries and the death of the author*. University of Michigan Press.
- Durand, T. (2020). À partir d'(Une scène primitive ?) : 'Écrire pour s'interrompre' ou le tragique chez Maurice Blanchot. *Études littéraires*, 49 (1), 125-141. <https://doi.org/10.7202/1065522ar>
- Fondation Visual Aids. (2021). *David Wojnarowicz*. <https://visualaids.org/artists/david-wojnarowicz>
- Fotherby, J. (mai 2020). The 'Invisible Enemy: A Critical Look at the Use of Military Metaphors and Anthropomorphisation During The COVID-19 Pandemic. *Medical Anthropology at University College London*. <https://medanthucl.com/2020/05/13/the-invisible-enemy-a-critical-look-at-the-use-of-military-metaphors-and-anthropomorphisation-during-the-covid-19-pandemic/>
- Frank, A. (2013). *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics, Second Edition*. University of Chicago Press.
- Fruth, B. (2007). *Media Reception, Sexual Identity, and Public Space* [Thèse de doctorat]. University of Texas at Austin.
- Guattari, F. (2017). *David Wojnarowicz, par Félix Guattari*. Éditions Laurence Viallet. www.editions-laurence-viallet.com/cahier/david-wojnarowicz-par-felix-guattari

¹⁰ Depuis le 26 juin 2015, le mariage homosexuel est reconnu juridiquement dans les 50 états des États-Unis.

- Kimmelman, M. (19 mars 1989). Bitter Harvest: AIDS and the Arts. *The New York Times Archives*. www.nytimes.com/1989/03/19/arts/bitter-harvest-aids-and-the-arts.html
- Lee, P. (1999). *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. The MIT Press.
- Lochlainn Jain, S. (2013). *Malignant: How Cancer Becomes Us*. University of California Press.
- Logie, C. H. et Turan, J. M. (2020). How Do We Balance Tensions Between Covid-19 Public Health Responses and Stigma Mitigation? Learning from HIV Researc. *Aids and Behavior*, 24, 2003–2006. <https://doi.org/10.1007/s10461-020-02856-8>
- Logie, C. H. (2020). Lessons learned from HIV can inform our approach to COVID-19 stigma. *Journal of the International AIDS Society (JIAS)*, 23(5). <https://doi.org/10.1002/jia2.25504>
- Marx, W. (avril 2020). *Ce que la littérature nous apprend de l'épidémie*. Fondation Collège de France. <https://www.fondation-cdf.fr/2020/04/20/ce-que-la-litterature-nous-apprend-de-lepidemie/>
- Montagne, V. (2017). *Médecine et rhétorique à la Renaissance. Le cas du traité de peste en langue vernaculaire*. Garnier, coll. Bibliothèque de la Renaissance.
- Palmier, J-M. (1999). *Fragments sur la vie mutilée: 1996, 97, 98*. Sens & Tonka.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.
- Rimbaud, A. (2009). *Œuvres complètes*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. (Travail original publié en 1871)
- Russo, V. (1988). *Why We Fight*. ACT UP, New York. www.actupny.org/documents/whfight.html
- Setti, N. (2016). Mon corps m'appartient-il? Distopies corporelles du corps étranger, dans A. Badin, S. Genetti, F. Libasci et J-M Roulin (éds), *Littérature et sida, alors et encore* (vol. 62, p. 39), *Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*. <https://doi.org/10.1163/9789004325975>
- Smallwood, C. (7 septembre 2018). The Rage and Tenderness of David Wojnarowicz's Art. *The New York Times*. www.nytimes.com/2018/09/07/magazine/the-rage-and-tenderness-of-david-wojnarowiczs-art.html
- Sontag, S. (1989). *AIDS and its Metaphors*. Allen Lane (Penguin).
- Wojnarowicz, D. (1991). Postcards from America: X-Rays from Hell. Dans N. Goldin (org.) *Witnesses: Against Our Vanishing* (pp. 6-11). Artists Space. <https://texts.artistspace.org/ljdsawyb>
- Wojnarowicz, D. (1991). *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*. Vintage Books.
- Wojnarowicz, D. (1998). *In the Shadow of the American Dream: The Diaries of David Wojnarowicz*. Open Road Media.

Professeure certifiée et docteur en études anglaises, **Caroline Benedetto** est membre du Laboratoire « Cultures, Éducation, Sociétés » de l'Université de Bordeaux. Elle enseigne l'anglais à l'Université Sorbonne Nouvelle. Dans ses travaux de recherche actuels, elle analyse quelques-uns des procédés stylistiques et rhétoriques qui contribuent aux représentations littéraires de la maladie et de l'expérience épidémique.

Le récit colonial des voyageuses françaises : aux frontières de l'imaginaire et de la réalité

JUAN MANUEL SÁNCHEZ DIOSDADO

Université de Cadix / Espagne

✉ juan.sanchezdiosdado@alum.uca.es

 <https://orcid.org/0000-0003-3485-2749>

RÉSUMÉ. La visée du présent article est d'analyser les récits des voyageuses françaises qui se sont inspirées du Maroc de la première moitié du xx^{ème} siècle. Un type de littérature capable de refléter deux types d'images sur le Maroc colonial, des regards sur un milieu onirique et imaginaire où les odeurs et les couleurs se fusionnent harmonieusement, sur le flamboiement quasi absolu des ornements arabesques et sur les silhouettes excitantes et licencieuses des odalisques. D'autres regards sur le réalisme cru et dissonant des villages paumés, sur le paupérisme visible dans les ruelles enchevêtrées d'une vieille médina, sur l'avitissement physique et psychique des esclaves, sur le mystère que cache l'intérieur d'une kasbah délabrée. Deux images dissemblables, susceptibles de s'enlacer en créant une représentation globale sur le Maroc de l'époque coloniale.

MOTS-CLÉS :

récits ;
voyageuses ;
images hybrides ;
imaginaire ;
réalisme

Pour citer cet article

Sánchez Diosdado, J. M. (2021). Le récit colonial des voyageuses françaises : aux frontières de l'imaginaire et de la réalité. *Hybrida*, (3), 159–186. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.20590>

RESUMEN. *El relato colonial de las viajeras francesas: en los límites de lo imaginario y la realidad.* El objetivo del presente artículo es de analizar los relatos de las viajeras francesas que se inspiraron del Marruecos de la primera mitad del siglo xx. Un tipo de literatura capaz de reflejar dos tipos de imágenes sobre el Marruecos colonial, miradas hacia un ambiente onírico e imaginario donde los olores y colores se fusionan de manera armoniosa, hacia el resplandor casi absoluto de los ornamentos arabescos, hacia las excitantes y disolutas siluetas de las odaliscas. Otras miradas hacia el crudo y disonante realismo de los pueblos perdidos, hacia al pauperismo visible en las serpenteantes callejuelas de una vieja medina, hacia el envilecimiento físico y psíquico de las esclavas, hacia el sigilo que oculta el interior de una Kasba deteriorada. Un conjunto de imágenes heterogéneas susceptibles de enlazarse creando una representación global sobre el Marruecos de la época colonial.

ABSTRACT. *Colonial tales by french travelers: at the limits between the imaginary and reality.* This paper aims to devise the journey of the French travellers across Morocco and the analysis of their travel narratives. A kind of literature able to reflect a perspectives of colonial Morocco; several views towards a dreamlike and fantastic environment where odours and colours merge harmoniously; towards the splendour of arabesque ornaments, and the exciting and dissolute figures of odalisques. A forward-looking at the harsh and dissonant realism of lost villages; at the visible pauperism within winding streets of an old medina; at the physical and psychical degradation of slaves, and at the silence that remains hidden in the inside of a dilapidated Kasbah. A series of heterogeneous images liable to weave together, creating an inseparable bond capable to pulverise the borders of two continents and transmitting, thus, a detailed image of colonial Morocco.

PALABRAS CLAVES:

relatos;
viajeras;
imágenes
heterogéneas;
imaginario;
realismo

KEY WORDS:

journey;
travellers;
heterogeneous
images;
fantastic;
realism

1. Introduction

Au fil de l'histoire, les relations entre les deux rives de la Méditerranée ont toujours été présentes, étant les plus importantes la conquête musulmane sur la péninsule Ibérique (VIII^{ème} et XV^{ème} siècles), les Croisades (XI^{ème} et XIII^{ème} siècles) ou les liens commerciaux entre Venise et la Turquie (XV^{ème} siècle). Or, ces liens s'accroissent davantage au XIX^{ème}, à la suite des expéditions de Louis Bonaparte en Égypte, la prise d'Alger, la Guerre de Crimée, l'ouverture du Canal de Suez et la proclamation des protectorats en Tunisie et au Maroc (Thornton, 2011, p. 4). Dans le contexte historique du XIX^{ème} siècle, Eugène Delacroix effectue un voyage au Maroc pour mener une mission diplomatique sous l'ordre du roi Louis-Philippe :

Le voyage au Maroc, en Espagne et en Algérie effectué par le peintre dans les six premiers mois de 1832 compte parmi les épisodes les mieux connus de sa vie et de sa carrière. Rappelons brièvement en quoi il consista. La prise d'Alger puis la conquête progressive de l'Algérie avaient entraîné des conflits d'intérêts entre la France et le Maroc. Louis-Philippe, désireux de régler ces problèmes, envoya sur place une mission diplomatique dirigée par le comte de Mornay. (Beaumont-Maille, Barthélémy et Join-Lambert, 1999, p. 19)

Ces missions diplomatiques entre la France et le nord de l'Afrique ont pour objectif de s'emparer du Maghreb, d'y mener une colonisation qui entraînera la mise en place de chemins de fer, de routes, de gares, de paquebots et de compagnies aériennes. Cette amélioration des moyens de déplacement pousse de nombreux artistes, écrivains, photographes ou chercheurs à entamer un voyage dans les différents coins du Maghreb afin de trouver de nouveaux outils d'inspiration et, donc, de doter leurs œuvres d'une certaine originalité. Sur place, certains d'entre eux construisent des récits de voyage ou des tableaux en mélangeant la réalité avec la fiction, alors que d'autres préfèrent élaborer des travaux de recherche en s'inspirant des aspects sociaux, politiques, environnementaux, ou géographiques d'un espace concret. Au fil de cet article, nous allons nous concentrer particulièrement sur le récit de voyage.

Le récit de voyage, parfois nommé aussi littérature exotique, nomade, cartographique, de découverte ou des lointains est un genre protéiforme, prêt à se mouler aisément dans d'autres formes littéraires pour transmettre une vision détaillée sur une réalité particulière. Le récit de voyage touche les « frontières élastiques entre les genres », de manière que « le genre de la littérature de voyage ne saurait être isolé des autres » genres littéraires, et que, malgré la présence de divers discours, « aucun de ces critères n'est décisif » (Gannier, 2001, p. 6).

Ce type de littérature dévoile les expériences, parfois subjectives, des témoignages mais aussi les travaux documentaires dotés d'un caractère plus scientifique. Elle s'inscrit alors dans les interstices de l'écriture référentielle et de l'imaginaire : le voyageur de ce type d'écriture peut alors assumer le statut de « poète » et celui du « scientifique » et manifester ainsi une deux types de visions susceptibles de s'enlacer.

L'écriture de voyage nourrit certains domaines comme la religion (système de pèlerinages, de superstitions, de croyances), les sciences humaines, et plus particulièrement l'anthropologie et l'ethnologie (les traits physiques des différentes populations et leur langue), l'histoire et la géographie (non forcément de tout un pays mais aussi d'une région, d'une ville, parfois même d'un quartier) ou les sciences biologiques. Ce type d'écriture tient à son statut documentaire en s'appuyant sur la quête rationnelle, et donc, sur la construction d'une représentation « neutre » afin de refléter minutieusement une réalité déterminée. Le récit de voyage constitue un terrain d'explorations qui révèle, par ses disciplines et ses méthodes, la pluralité de l'espace observé par le voyageur (Holtz et Masse, 2012, p. 7).

Pour mieux représenter la réalité du Maroc colonial, le récit de voyage prend parfois en compte certaines archives de caractère scientifique et la multiplicité de supports visuels. Des dessins, des gravures, des photographies et des cartes accompagnent alors l'écriture. Ce type de représentation permet à la littérature de voyage de « visualiser » un territoire et un contexte de manière plus détaillée (Fabian, 1983, p. 106).

Or, dans certains récits, chapitres ou passages, à l'opposé de l'écriture documentaire, le lecteur peut se trouver face à un récit personnel où les perceptions, les réflexions et les commentaires individuels sur le voyage occupent une place prépondérante dans l'écriture. En ce sens, la représentation du récit de voyage peut atteindre une déformation de la réalité fondée sur nouvelles bases poétiques qui s'intéressent essentiellement à la forme de l'énonciation, de la morphosyntaxe et du lexique afin de créer une nouvelle œuvre d'art et, dès lors, un monde imaginé par l'auteur.

Il faut d'emblée préciser que chaque récit de voyage prend librement les linéaments de l'écriture, dans certains récits prévalait la poétique et le talent romanesque du voyageur alors que dans d'autres récits, la représentation soignée de la réalité et l'intention documentaire de l'auteur. Ce choix entre la reproduction de la réalité et de l'imaginaire est le plus souvent lié à la réception des textes, au contexte environnant de l'écrivain et aux conditions de réception (Holtz et Masse, 2012, p. 11).

L'imaginaire s'appuie sur la quête de l'exotisme, c'est-à-dire, des éléments qui semblent peu habituels aux yeux du spectateur occidental. Certes, l'exotisme s'attache à la colonisation menée par les puissances occidentales, le récit de voyage et le discours

colonial sont liés par certains traits : les oppositions entre colonisateur/colonisé, métropole/empire, civilisé/primitif, *ici/ailleurs, soi/ autre*. Le discours colonial peut être alors remplacé par la littérature de voyage (Bhabha, 1994, pp. 70-71). Partant de ces propos, nous pouvons percevoir que le récit de voyage atteint son essor en France entre le XIX^{ème} et la première moitié du XX^{ème} siècle, une période dominée par le pouvoir de colonisation.

L'objectif du présent article est alors de retracer les différents types de visions qui se manifestent dans les récits de certaines voyageuses françaises, des œuvres qui reflètent les divers endroits du Maroc colonial, une nouvelle réalité éloignée du quotidien de ces femmes.

Dans cette visée, nous allons répertorier les récits de dix voyageuses françaises, tombées actuellement dans l'oubli : *Le Maroc secret* (1932) d'Alice La Mazière ; *Le Marocain, son âne, sa ville* (1929) de Françoise de Bourdon ; *Un mois au Maroc* (1923), *Amours Marocaines* (1927) et *La vie mystérieuse des harems* (1927) d'Henriette Célarié ; *Au Maroc. Villes et paysages* (1950) d'Henriette Willette ; *Nos sœurs musulmanes* (1921) de Marie Bugéja ; *La féerie marocaine* (1930) de Marie-Thérèse Gadala ; *Le Maroc à 60km à l'heure* (1936) de Marise Périale ; *Une Française au Maroc* (1908) de Mathilde Zeys ; *Voyage au Maroc : le long des pistes maghrébines* (1913) de Reynolde Ladreit de Lacharrière, et *Ce monde disparu, souvenirs. Syrie, Palestine, Liban, Maroc* (1947) de Saint-René Taillandier.

Dix exploratrices qui ont osé traverser les deux rives de la Méditerranée pour nous laisser entrevoir les aspects qui constituent la réalité physique du Maghreb de la première moitié du XX^{ème} siècle, une époque en mutation qui part du pré-colonialisme jusqu'à atteindre le colonialisme, voire l'indépendance. Elles vont s'enfoncer dans un espace soumis à de nombreuses mutations sociales, politiques et économiques, dans un milieu où se coudoient les divers groupes ethniques et/ou religieux, où se fusionnent les langues les plus diverses et les mentalités les plus remarquables. Une atmosphère en altération que ces exploratrices tentent de décrire sous diverses façons : avec une approche scientifique et/ou littéraire.

Pour discerner les visions adoptées par ces voyageuses, nous devons diviser cet article en trois parties dans lesquelles nous allons traiter le voyage colonial et la construction du récit :

Dans la première partie, « De la France au Maroc : l'itinéraire des voyageuses françaises », nous allons expliquer les raisons qui ont amené ces femmes à entamer ce type d'expédition, les différents types de trajet qui ont existé entre la France et le Maroc, les conditions parfois affreuses et onéreuses de leurs itinéraires et les objectifs de

chacune d'entre elles. Lors de leur périple, ces exploratrices nous montrent les divers aspects sociaux, politiques, artistiques et économiques qui affectent tous les recoins du Maroc et les changements qui se sont manifestés notamment après la signature du Traité de Fès (1921). Une fois qu'elles sont installées, elles élaborent dans leurs récits des descriptions rocambolesques et fantasmagoriques ou de véritables travaux de recherche. Certains de ces récits présentent alors une combinaison de représentations plus réalistes ou imaginaires. Dans la plupart de ces récits, les représentations imaginaires se manifestent au début de chaque chapitre ou de chaque scène et deviennent de plus en plus réelles au fur et à mesure que le lecteur se glisse à l'intérieur de chaque passage. Or, dans d'autres récits les représentations demeurent toujours rationnelles ou imaginées.

La deuxième partie, intitulée « Création des récits de voyage : une représentation poétique de la réalité », propose l'analyse des représentations les plus oniriques, les descriptions qui symbolisent, essentiellement, l'anéantissement de la reproduction exacte de la réalité et l'évasion vers le songe. Ces voyageuses représentent le Maroc comme un lieu paisible et oisif, un endroit de délassément où le spectateur occidental peut s'immerger profondément, une civilisation qui semble immuable et pétrifiée depuis les temps les plus reculés, un voyage vers les origines de la civilisation européenne. Une écriture effarante et étourdissante qui peut disparaître d'un passage à l'autre, afin de produire chez le spectateur une sorte de démystification des images stéréotypées du Maghreb qu'il a reçues depuis son enfance. En effet, ces descriptions sont susceptibles de devenir plus en plus rationnelles pour refléter, de manière plus détaillée, certains codes historiques ou sociaux du Maroc de l'époque.

La troisième partie, « De l'imaginaire à la réalité : des regards enlacés », met l'accent sur les renseignements, parfois très précis, élaborés par ces voyageuses, sur des travaux plus rationnels qui dotent les récits d'un caractère plus documentaire. Ce type de description révèle les conditions environnementales : les systèmes de canalisation, les animaux de bât, l'agriculture ou l'élevage ; l'histoire des monuments dispersés et abandonnés : les koubbas, les kasbahs ou les ksars, et la présence du métissage culturel et ethnique : les Juifs et leur vie quotidienne dans le mellah, les diverses tribus de l'Atlas ou les différents types d'esclaves venus des pays *lointains*. Pour découvrir cet univers, ces femmes écrivains sont le plus souvent poussées à pénétrer dans les régions les plus rurales, et donc, les moins connus aux yeux du voyageur occidental.

La lecture de ces récits offre deux types de représentations qui semblent dissemblables mais qui peuvent s'enlacer en créant une description soignée sur le Maroc de la première moitié du *xx^{ème}* siècle.

2. De la France au Maroc : l'itinéraire des voyageuses françaises

Entre la fin du XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème} siècle, certaines françaises décident d'entamer un voyage au Maroc, et parfois aussi dans le reste des pays du Maghreb. Elles sont pour la plupart d'entre elles journalistes et épouses d'administrateurs coloniaux, Mathilde Zeys (1908¹) et Marie Bugéja (1935) ; épouses d'un diplomate, Madeleine Saint-René Taillandier (1901-1906) ; médecins, François Legey (1909) ; journalistes, Marise Périale (1934) ; journalistes et militantes du socialisme féministe, Alice La Mazière (1926) ; conférencières pour la Société de Géographie, Reynolde Ladreit de Lacharrière (1910-1911) ; ou des intellectuelles qui participent à la vie active à travers l'organisation des réunions littéraires, Henriette Celarié (1925-1928), Henriette Willette (1930-1931), Françoise de Sourdon (1929) et Marie Thérèse Gadala (1930), cette dernière voyageuse tient également des salons à la renommée internationale comme le Studio Franco-Russe (Ghiati, 2011). Le Studio Franco-Russe (1929-1931) était une organisation située à Paris qui accueillait d'intellectuels russes émigrés et de français pour mener des débats. La plupart de ces débats furent publiés en intégralité dans la revue scientifique *Les Cahiers de la Quinzaine* (1900-1914), dirigée par Marcel Péguy.

Issues d'un milieu aisé et cultivé, elles partent le plus souvent pour accompagner leur époux qui travaillent au sein de la mission civilisatrice. Elles voyagent également toutes seules avec des fins professionnelles liées à la recherche ou juste pour découvrir d'autres réalités. Il faut également signaler que certaines d'entre elles décident de s'installer définitivement au Maroc pour se consacrer à la mission civilisatrice : elles s'occupent la plupart du temps de garantir l'hygiène, l'éducation des enfants et les affaires médicales. Elles se dirigent alors vers tous les recoins de ce territoire, notamment vers les quartiers les plus marginaux et les régions les plus rurales où l'absence de médicaments ou de médecins qualifiés et la mortalité infantile font partie du quotidien, où les problèmes liés à l'alcoolisme ne cessent d'augmenter et les jeunes mères risquent d'être répudiées par leur entourage. Ces voyageuses essayent également d'aider les enfants métis issus d'unions mixtes entre Français et Marocain : ils sont parfois mal vus par leur communauté (Christelle, 2011, pp. 266-268).

Françoise Legey est considérée comme l'une des voyageuses qui décide de lutter contre les inégalités sociales. En 1902, elle s'installe dans la ville d'Alger et loue deux

¹ Les dates qui apparaissent à la suite du nom des voyageuses indiquent les dates de leur voyage au Maroc.

chambres dans un quartier modeste pour créer une salle de consultation. À la base, elle reçoit seulement par mois l'aide de 2000 francs pour l'achat de médicaments et de 30 francs pour payer le salaire de sa femme de ménage. En dépit de ses ressources faibles, quelques années plus tard, elle parvient à étendre son action au Maroc, elle ouvre des dispensaires de maternité indigène gérés par des matrones locales. Elle arrivera même à recevoir plus de 60 000 consultations par an (Christelle, 2011, pp. 268-270).

2.1. La Compagnie Transatlantique

Quel que soit le but de chaque exploratrice, durant les deux premières décennies du ^{xx}^{ème} siècle, elles auront toutes des difficultés à mettre leur pied sur le territoire marocain. Dans un pays dépourvu de port ou de refuge, les voyageuses doivent traverser une barrière d'eau assez dangereuse située sur le long du littoral de l'Océan Atlantique :

Les navires mouillaient en pleine mer conservant toujours leurs feux allumés, prêts à prendre le large en cas de tempête et guettant, quelquefois, pendant des semaines, le moment toujours incertain, où ils pourraient entrer s'abriter : à trop se presser on risquait sa vie. (Célarié, 1923, p. 10)

À la fin du ^{xix}^{ème} siècle, les bois et les fers de la plupart des embarcadères se trouvaient sur le point de ne plus supporter le flux massif des marchandises ou des voyageurs. Les paquebots devaient ainsi s'arrêter à quelques centaines de mètres du port et attendre l'arrivée des barques qui ramènent ensuite les marchandises et les voyageurs à la côte. Or, après la signature du Traité de Fès (1912), les principaux dirigeants du Protectorat, parmi eux le Général Lyautey, envisagent la construction d'un grand port à Casablanca afin d'ouvrir les frontières aux puissances étrangères et de desservir les villes principales du Maroc :

À présent, Casablanca, *Casa* possède un port d'une surface d'eau supérieure à celle d'un grand port comme Oran. Une longue jetée de près de deux kilomètres le protège. Pour qu'elle soit résistante, on lui a donné des proportions imposantes. Ses assises sont formées de blocs de béton de cinquante et cent tonnes entassés sur le fond rocheux de la mer. Contre cette sorte de pyramide, le flot épuise sa force. La « barra » est vaincue. Casablanca est devenu le grand port commercial du Maroc. L'œuvre magnifique que s'est tracée le maréchal Lyautey est accomplie. (Célarié, 1923, p. 12)

Ces travaux contribuent inéluctablement au développement de l'économie du Maroc : le port de Casablanca aura la capacité d'accueillir des bateaux venus de tous les coins du monde. De grands navires chargés d'aliments, de voitures luxueuses, de tissus, etc., des produits qui seront échangés par des produits locaux. La construction

de ce grand port va permettre également l'arrivée des paquebots touristiques, et notamment ceux de la Compagnie Transatlantique. Avec cette compagnie, les voyageuses prennent le paquebot qui les mène de Marseille ou de Bordeaux jusqu'à Casablanca. Le trajet dans dure environ huit jours. Lors du voyage, certaines d'entre elles jouissent du summum du luxe. Madeleine Saint-René Taillandier décrit dans ses récits qu'elle voyage en compagnie de son mari et de ses trois filles, et avec « une institutrice timorée qui croyait aller chez les sauvages, un cuisinier auquel il fallait aussi donner confiance et une femme de chambre, personne très pénétrée de ses devoirs et des miens vis-à-vis d'elle » (Saint-René Taillandier, 1947, p. 156).

Au-delà des voies maritimes, les voyageuses peuvent prendre les voies terrestres et les voies aériennes, « depuis septembre 1919, une ligne aérienne a été créée entre Toulouse, Rabat, Casablanca. La longueur du parcours est de 1900 kilomètres. Il se fait en quatorze heures trente environ » (Célarié, 1923, p. 17). Concernant les voies terrestres, elles ont plusieurs choix, elles peuvent prendre la traversée de l'Espagne, par la ligne de la Compagnie Transatlantique, Paris-Bordeaux-Madrid-Algésiras. Sur cette dernière ville, chaque jour un bateau à vapeur fait le service jusqu'à Tanger. « Une fois à Tanger, le voyageur peut, soit venir à Casablanca par mer (douze heures de traversée) en prenant le bateau de Marseille qui y fait escale, soit gagner par terre Rabat » (Célarié, 1923, p. 17). La voie terrestre comporte également la traversée de Paris jusqu'à Madrid et, à cette dernière ville, prendre la bifurcation sur Lisbonne. Là le voyageur peut prendre les navires de la Compagnie Transatlantique pour se diriger vers Casablanca.

2.2. La traversée du Maroc

Installées dans ce nouveau pays, elles doivent parfois s'affronter à certains périls qui se manifestent essentiellement près les gares ou les zones portuaires, Henriette Willette montre sa peur aux proxénètes et aux criminels qui déambulent dans tous les coins du port de Casablanca :

Ces « frères de la côte » comme les a appelés M. Abel Ferry qui a déjà signalé le mauvais renom qu'ils nous infligent, le péril qu'ils font courir à notre influence, ces frères de la côte, empoisonneurs et ruffians, « tiennent un vague cabaret avec du mauvais alcool et quelques femmes dans l'arrière-boutique. (Willette, 1930, p. 10)

Alice La Mazière et Marise Périale partent en voyage touristique individuel, Françoise de Sourdon se déplace auprès d'un organisme touristique qui dirige le voyage, « Les Annales organisent une caravane de 20 personnes qui partira de Casablanca, dans 2 autocars de la compagnie Transatlantique, pour se rendre à Marrakech,

Casablanca, Rabat, Fès, Meknès, Taza » (De Sourdon, 1929, p. 16). Madeleine Saint René Taillandier effectue son parcours à la suite de la nomination de son mari à la légation de Tanger, Henriette Celarié circule en voiture individuelle avec son mari, en voiture collective avec un guide ou en autocars de la Compagnie Transatlantique alors que Marise Périale voyage le plus souvent seule, c'est-à-dire accompagnée uniquement d'un chauffeur et d'un guide marocain (Ghiati, 2011).

À travers les itinéraires de ces voyageuses, nous pouvons déduire l'existence de deux types de trajets : le circuit classique qui traverse les grandes villes (Casablanca, Rabat-Salé, Tanger, Meknès, Fès et Marrakech) ou le circuit risqué situé dans les régions les plus reculées du Maroc (Ghiati, 2011).

Henriette Célarié visite parfois les grandes villes du Maroc pour nous laisser entrevoir l'arrivée de l'influence française sur le nord de l'Afrique :

Aujourd'hui, elle est habillée à l'européenne d'une robe que son mari lui a rapportée de Casablanca et c'est tant pis pour elle. Ainsi vêtue, elle perd de ce qui la rend spécialement attrayante ; elle cesse de donner l'impression de mystère que lui communiquent ses longues draperies. (Célarié, 1927b, p. 43)

Dans cet extrait, Célarié ne peut pas observer le mystère qui « communique » les longues draperies, c'est-à-dire le défile incessant de burnous colorés, de haïks effilochés ou de longues djellabas qui courent dans les ruelles et les places des villes marocaines. Cette voyageuse veut certainement fixer son regard sur l'exotisme de ce vieux pays du Moghreb, sur les éléments qui lui semblent étranges, rares, c'est-à-dire inexistant dans sa terre natale. Elle tend alors à visualiser la femme comme un être sensuel allongée au milieu d'un ensemble folklorique où se mêlent les traditions maghrébines et la magie orientale, un spectacle rocambolesque. De même, Mathilde Zeys cherche cet Orient mystérieux et indéchiffrable en s'enfonçant dans les venelles de la vieille ville de Tanger :

Pour circuler en ville et pour les promenades alentour, on recourt généralement aux ânes ou aux mulets. Les Arabes, la population qui grouille dans les rues étroites de la ville de Tanger, ont le plus parfait mépris du piéton, car, pour peu qu'un jour de marché on se trouve pris dans la foule, que l'on passe dans la grande rue ou entre les portes du *Soko*, ce sont des bousculades, des heurts, des cris d'avertissement : « *baleck, baleck !* » qui vous ahurissent de toute part, et l'on a fort à faire de se garer entre les troupeaux de petits ânes aux *couffins* chargés de sables, de grosses pierres, de charbon de bois et d'autres articles moins agréables à la vue ou à l'odorat. (Zeys, 1908, p. 240)

Cette exploratrice recourt à l'âne ou du mulet pour mieux dépeindre le milieu citadin du Maroc. Ce type de promenade lui permet de percevoir le grouillement de

la vieille médina de Tanger et d'élaborer ainsi une description poétique où les couleurs, les odeurs et les sonorités parviennent à s'enlacer jusqu'à la création d'un monde magique éloigné de la vie routinière de cette voyageuse. Dans l'ensemble de son récit, elle construit une image poétique pouvant évoquer le fourmillement et le vacarme de la grande ville ainsi que l'apaisement et la quiétude des milieux ruraux.

Célarié s'introduit dans le milieu bucolique du centre du Maroc, et notamment dans la région de Tadla-Azilal. À partir de sa propre voiture, elle élabore des descriptions soignées sur le quotidien des habitants autochtones, « sur la route, quelques femmes me croisent. Chargées de leurs vieux bidons à pétrole, elles descendent à la source pour laver la laine » (Célarié, 1927a, p. 159).

Par la même, Marise Périale s'aventure dans les zones les plus isolées du Maroc, « Ayant eu le bonheur d'être parmi les premiers pionniers et pionnières, car les femmes jouent et ont encore un beau rôle à jouer dans ce pays, j'ai voulu être la première Française à pénétrer dans ces régions nouvellement soumises » (Périale, 1936, p. 148). Pourtant, ce type d'exploration devient le plus souvent compliqué. Apparemment, elle doit se débrouiller à l'absence des moyens de transports, visible notamment pendant les premières années de la colonisation, « l'infiltration a beaucoup à faire dans ce pays moyenâgeux : routes, chemins de fer, télégraphe, etc., rien n'existe, tout est encore à créer » (Zeys, 1908, p. 210).

Ces voyageuses sont alors censées s'équiper et s'organiser soigneusement. Pour cela, elles doivent se munir des autorisations coloniales, être accompagnées d'un *zettat* (un guide muni d'un fusil), être renseignées sur l'état des routes et, dans le pire des cas, suivre les caravanes des marchands pour ne pas se perdre sur les routes emmêlées de l'Atlas (Ghiati, 2011). En plus, Mathilde Zeys explique que certains voyageurs tant hommes que femmes doivent porter les vêtements « typiques du Maghreb » pour passer inaperçus aux yeux des autochtones :

M. de Foucault, qui arriva à Tanger en 1883 et fut un des premiers Européens à visiter Chéchaouan, se déguisa en Juif ; Lenz se fit passer pour un docteur turc ; d'autres choisirent des habits marocains. Caillé et Rohlf s firent mendiants, mais celui-ci exerça aussi un peu de la médecine. (Zeys, 1908, p. 210)

De surcroît, elle propose aux voyageurs :

Afin de ne pas éveiller les soupçons et d'apaiser les curiosités, il est bon aussi qu'il ait en vue quelque but ostensible et qu'il semble gagner sa subsistance en exerçant un métier quelconque. À cet effet, la médecine et le commerce ont été de grand secours ; il est même des Européens qui, déguisés en bateleurs, ont pénétré jusque dans les régions de l'Atlas. (Zeys, 1908, p. 210)

Grâce la technique du travestissement et du déguisement, Marie Bugéja pourra visiter les régions du Rif pour découvrir les champs de bataille des Rifains alors que Marise Périale se dirige vers les alentours de Tiznit (au sud du Maroc) pour partager les conditions de vie parfois affreuses des soldats. Mais, malgré son courage, elle sera toujours soumise à sa condition de femme, « Hélas !... Nous avons beau porter culotte, à l'occasion, nous serons toujours considérées comme des êtres faibles, inaptes à la vie dure des camps, des colonnes et des groupes mobiles » (Périale, 1936, p. 149). En dépit du péril qui se présente sur certaines routes, Henriette Willette ignore les conseils de son guide et ose parcourir avec sa voiture les endroits les plus reculés du sud de l'Atlas :

Encore un oued qu'il faut passer sans pont. Il mugit celui-là, pour nous effrayer ! En avant ! Je ne veux pas que le général ait raison. Mais voici que la route est tout à fait impraticable. On va tout de même. Toujours des tournants de cauchemars, des éboulis, des pierres sur lesquelles on cahote. (Willette, 1930, p. 175)

Ces voyageuses pourront voyager plus aisément après la signature du Traité de Fès en 1912. Une certaine amélioration de l'état des routes et des moyens de transport est mise en place grâce à la volonté du général Lyautey. Il commande la construction d'un réseau de routes pour joindre les villes principales de l'intérieur à la côte marocaine. Il inaugure également le premier chemin de fer reliant la ville diplomatique de Tanger à la capitale du protectorat français, Fès. À ce propos, Henriette Celarié affirme que les routes « sont aussi bonnes que celles de France. Leur réseau s'étend d'un bout à l'autre du Maroc, en réunit les villes et joint la frontière algérienne » (Celarié, 1927a, p. 20).

Ces femmes écrivains peuvent également communiquer facilement avec la France grâce à l'installation de la première poste dans le « Zoco Chico », au centre-ville de Tanger. Dans les années 1920, la première centrale téléphonique est située sur le fourre-tout d'une terrasse dans la ville de Tanger (Ramírez, 2007, p. 191).

Mathilde Zeys dévoile la présence de quatre bureaux de poste appartenant à l'Espagne, à la France, à l'Allemagne et à l'Angleterre :

La France et l'Allemagne ont émis des timbres-poste spéciaux, pareils à ceux qu'elles emploient généralement, sauf qu'ils portent le mot « Maroc ». L'Angleterre emploie ses timbres de Gibraltar, traversés par la mention « Morocco Agencies » et l'Espagne n'en a point fait fabriquer de spéciaux. (Zeys, 1908, p. 210)

D'après cette voyageuse, la correspondance de la poste est garantie par les « rekkas » : des piétons exercés à la course dont leur métier consiste à transporter le plus rapidement possible le courrier d'un coin à l'autre du Maroc. Sous l'ordre d'une « amin rekkas », ils doivent parcourir à pied, par exemple :

La distance de Tanger à Fez (200 à 250 kilomètres) en quatre ou cinq jours, voire même en trois jours, selon l'état des pistes, alors que les caravanes mettent de dix à huit jours pour accomplir ce même trajet. Pendant la Conférence d'Algésiras un service de *rekkas* très entraînés fut organisé spécialement, et il arriva même que certains d'entre eux arrivèrent à couvrir la distance en cinquante heures. Le prix moyen d'une course semblable est de 20 francs. (Zeys, 1908, p. 211)

Les voyages des « *rekkas* » s'avèrent généralement difficiles : ils doivent franchir des gués, des bourbiers, des routes pierreuses ou détremées par la pluie. Mais, malgré ces obstacles, ils n'osent quasi jamais s'arrêter. Pour rendre leurs trajets plus faciles, ils portent une *hendira* ou tunique très courte serrée par une ceinture en cuir et « des sandales formées d'une simple semelle maintenue en place par des cordons qui, passant entre les orteils, la fixent solidement », le courrier est également « enveloppé dans une toile cirée qu'ils glissent sous leurs vêtements » (Zeys, 1908, p. 211).

À part l'amélioration des moyens de communication et des transports, les itinéraires deviennent également plus accessibles grâce à la production des brochures touristiques (les plus connues étant Guide Michelin ou Guide Mobiloil) qui indiquent les stations-services, les hôtels, les restaurants, les marchés hebdomadaires, l'altitude des montagnes de l'Atlas ou les fournisseurs de pneumatiques (Ghiati, 2011). Ainsi, lors de leur voyage en voiture ou en mulet, certaines voyageuses n'hésitent pas à s'en servir. Marise Périale se renseigne à travers plusieurs guides, « Voyons ce qu'en disent les guides. Je lis dans l'Annuaire de l'automobile et du tourisme » (Périale, 1936, p. 46). Par contre, Henriette Willette opte pour la lecture d'autres récits de voyage, « et pour ceux qui ne me croiront pas, il suffit de lire les pages d'Adrien Matham, écrites il y a près de trois cents ans, et celles de Jean Doublet écrites en 1681 ! » (Willette, 1930, p. 144).

Ces outils leur permettent, par exemple, de trouver un endroit où loger ; selon les conditions de voyage, elles hébergent parfois dans des taudis dans la demeure des autochtones ou sont accueillies de manière bienveillante. Parfois, elles sont également obligées de planter une tente au milieu de la campagne :

L'emplacement indiquant un lieu sûr, on y déploie les tentes, qui se trouvaient chargées à dos de chameau ou de mulet ; on déplie les lits de camp, les tables et les sièges pliants ; on déballe le contenu des cantines, les cuvettes et les ports à eau incassables, la batterie de cuisine et la vaisselle de table en tôle émaillée ou en fer battu. (Zeys, 1908, p. 233)

Une fois sur place, elles construisent leurs récits de voyage. Elles créent une représentation sur le Maroc colonial, un ensemble d'images poétiques ou de descrip-

tions référentielles : la plupart de ces récits offrent des images pleines de sensations et d'imaginaire qui se présentent généralement au début de chaque scène ou de chaque chapitre, des images susceptibles à disparaître à l'intérieur de chaque passage.

3. Création des récits de voyage : une représentation poétique de la réalité

Au début de certaines scènes ou chapitres, nous pouvons percevoir un éloignement du mimétisme de la réalité physique pour s'approcher d'un univers idyllique n'existant que dans l'esprit des voyageuses, elles se laissent emporter par leur capacité sensorielle et chimérique, ce qui leur permet déformer la réalité qui se présente devant leurs yeux. Le regard de ces voyageuses n'agit point comme un simple miroir en reflétant de manière méticuleuse la réalité qui les entoure, mais elles observent le milieu pour l'assimiler et l'interpréter en ajoutant des éléments issus de leur propre capacité imaginative. Ainsi, certaines représentations de ces récits symbolisent l'anéantissement de la reproduction exacte de la réalité, une description basée sur la quête du goût et l'évasion vers le songe :

Rêve, poésie, beauté, crainte, force recueillement. Voilà ce que l'on trouve le long de ces souks allègres, labyrinthe où l'on se perd sans cesse et où toujours l'on se retrouve ; voilà ce que l'on sent lorsqu'on passe entre deux hautes murailles étincelantes et aveugles ; voilà ce que l'on aime lorsqu'on aspire toute ton âme dans les jardins clos où la paix habite.

Marrakech rayonnante, tu gardes jalouse, les secrets du Moghreb, et tes plus belles fleurs sont tes hautes colonnes qui montent, prières de tout ton peuple, vers Allah. (Willette, 1930, p. 105)

Henriette Willette se perd dans le labyrinthe de la vieille médina de Marrakech, inspirée de ses souvenirs littéraires ou picturaux, elle transforme la réalité pour construire une image poétique et frappante, un décor dominé par des « hautes murailles étincelantes et aveugles » et des « jardins clos où la paix habite ». Pour créer ce type d'atmosphère, les femmes écrivains décrivent les espaces ouverts comme les chaînes montagneuses de l'Atlas couvertes de neige, les palmeraies dispersées sur les plaines du désert, les palmiers nains sans tige « des palmes serrées les unes contre les autres sortant de la terre » faisant penser « à des mains de condamnés » (Willette, 1930, p. 16), les palais somptueux ornements de plâtrières dorées, les mosquées revêtues de faïences polychromes ou les jardins arabes qui ressemblent à ceux de l'Alhambra. Et des espaces fermés comme les hammams ou les salles somptueuses où la pénétration d'un faisceau lumineux nous laisse entrevoir la figure des

odalisques lascives et muettes figurées dans une position d'attente, quasi statiques, des danseuses bigarrées de somptueux bijoux et des négresses exhibées telles qu'elles sont, sans aucun artifice, dénudées et érotisées pour garantir la jouissance sensuelle du spectateur. Les voyageuses s'inspirent alors de cette représentation imagée de la réalité pour construire un espace saturé d'objets inusuels qui se juxtaposent et se superposent en créant une profusion éclatante de couleurs et de formes dissemblables, une œuvre d'art où :

La poussière brassée monte du sol en boue sèche vers une toiture de roseaux entre-croisés, les souks offrent le continuel grouillement de la vie indigène. Tout s'y heurte et s'y bouscule : bourriquets, victimes résignées ; lourds chameaux au profil pompeux ; fuyantes petites filles dont le corps de sauterelles s'enveloppe d'un oripeau aux vives couleurs ; charmants petits garçons dont les yeux étincelants [...] ; femmes engoncées dans le haïk ocreux et qui sous le litham citron, rose, bleu ou lilas semblent arborer un masque de carnaval ; burnous et djellabas qui baguenaudent ou courent à leurs affaires. (Célarié, 1927b, p. 9)

Célarié utilise des figures littéraires, c'est-à-dire, des personnifications, « burnous ou djellabas qui baguenaudent ou courent à leurs affaires », des accumulations, « femmes engoncées dans le haïk ocreux et qui sous le litham citron, rose, bleu ou lilas » ou des hyperboles, « semblent arborer un masque de carnaval » afin de plonger le lecteur dans un milieu essentiellement folklorisant. Elle élabore certainement une représentation déformée de la ville de Marrakech où la poussière poussée par les vents du désert qui s'entremêle entre les venelles de la vieille médina permet à l'auteure de faire ressortir les couleurs locales et les mouvements incessants de la vie indigène. Un univers qui pousse le lecteur à abandonner, au moins pour quelques instants, sa vie routinière de la métropole.

Pour mieux répondre au désir d'évasion du lecteur, ces voyageuses vont vêtir la réalité qui correspond au Maroc colonial en employant une écriture pompeuse et un style chatoyant. Elles vont alors nous révéler des milieux naturels dominés par la harmonie des couleurs, des salons oniriques semblables à ceux des *Milles et Une Nuits*, des châteaux qui ressemblent à ceux du Moyen Âge, des personnages hétérogènes et truculents, des odeurs embaumantes, des contrastes lumineux créant un effet ébouriffant ou de jeux de lumières provenant des lampes à acétylène capables de transmettre une profusion éclatante de chromatismes. Une atmosphère fabuleuse où les effets lumineux et synesthésiques produisent une magie vibratile et picturale proscrivant le rêve qui refoule le spectateur à l'au-delà, aux chimères de sa subconscience.

3.1. Évocation d'un univers fabuleux

Dans la plupart de ces récits de voyage, nous pouvons observer que la plupart des femmes écrivains évoquent la richesse de la nature afin d'éveiller chez le lecteur une sensation de douceur et de dépaysement. Par exemple, Marie Bugéja dévoile son enivrement causé par la beauté éblouissante de la forêt et par l'odeur de sa flore :

Je traversais la forêt dans sa largeur. J'allais aux bords du petit lac aux reflets d'acier bleui. Des carpes glissaient entre deux eaux, pareilles à des poissons de velours et de mousse. Devant moi, des lièvres apurés délataient, des perdrix se levaient dans un bruit d'ailes ; des papillons batifolaient nombreux et étourdis ; des geais s'envolaient dans un éclair bleu et des corbeaux mettaient sur tant d'harmonie leur notes lugubres. À travers buissons et clairières, je furetais dans les moindres recoins. J'arrivai en vue d'une habitation. Une seconde dessine son profil dans une clairière. Toutes deux, nichées près du sous-bois idéal, ont violé la retraite des plus beaux conifères. L'imagination vagabonde : L'on s'attend à voir sortir des demeures solitaires de pieux anachorètes. (Bugéja, 1921, p. 74)

Bugéja déambule à l'intérieur des forêts, elle se glisse entre les buissons, les chênes jaunâtres, les orchidées qui sortent vaniteusement des moindres failles, les violettes qui révèlent une odeur pénétrante. Au plein cœur de la forêt, elle parvient à percevoir une habitation, « l'imagination vagabonde : l'on s'attend à voir sortir des demeures solitaires des pieux anachorètes », elle va pénétrer à l'intérieur mystérieux des vieilles demeures habités essentiellement par des marabouts, elle s'approche petit à petit de la civilisation :

Le soleil était revenu accablant. Des oasis décevantes se créaient sous l'action du mirage. Des villes flottaient imprécises et se fondaient dans des nappes d'eau éblouissantes, autant qu'irréelles, onde perfide et trompeuse où nul jamais ne se désaltère. La fantasmagorie régnait en maîtresse. (Bugéja, 1921, p. 105)

Les descriptions de Bugéja reflètent un milieu en transformation et en substitution, une atmosphère dominée par la fantasmagorie. Fêré d'exotisme, le paysage élaboré par cette auteure évolue du milieu naturel au milieu urbain, et du milieu urbain à l'intérieur extravagant d'un espace fermé :

L'aube monte au zénith ! Un peu de spectre flotte encore. Dans la chambre, longue comme un couloir, le jour pénètre. Cet indiscret passe par les ouvertures mal closes. Il court sous la porte, enfile une fente dans les volets pleins ; il passe par les joints écartés et filtre en poussière d'or impalpable ... Mille atômes brillent, tourbillonnent s'écrasent et disparaissent dans le parterre. Un rayon joue sur le lit se pose sur mes yeux clos et sa flèche me réveille. Mon esprit sort du rêve... sous une piqûre, je me souviens ! (Bugéja, 1921, p. 91)

Lorsque Bugéja se glisse à l'intérieur d'une longue chambre, elle fixe son regard sur des éléments qui lui permettent de créer un décor idyllique. Ainsi, « les poussières d'or impalpables », les atômes qui « brillent, tourbillonnent, s'écrasent et disparaissent dans le parterre » le conduit à l'évocation du charme d'un milieu exotique et fascinant. Une expansion lyrique qui peut répondre aux nécessités d'un lecteur épris de curiosité. De même, Célarié utilise la même technique visuelle que celle de Bugéja, « Les ruelles multiplient leurs détours, leur embrouillamini. Il faut franchir de vieilles portes très vieilles, dont l'arcature en fer à cheval ouvre sur de sombres voûtes (Célarié : 1927b, p. 7). Célarié établit certainement une gradation visuelle partant d'un espace extérieur, des venelles mystérieuses d'une vieille médina jusqu'à s'enfoncer dans un espace intérieur, dans les salons somptueux des maisons les plus folkloriques :

La maison de Si-Abderrahman n'offre pas les dimensions d'un palais mais elle est ravissante. Partout des zelliges. Leurs milliers de petits carreaux couvrent le sol, fleurissent les murs, habillent les piliers, grimpent jusqu'à l'étage. Ils sont si exactement ajustés que leurs raccords demeurent invisibles et qu'on a l'impression d'être un sein d'une matière dure, brillante, incorruptible dont le ton d'un beau bleu se rehausse d'arabesques couleur de topaze. Ce décor crée une atmosphère précieuse, irréelle, adaptée, semble-t-il, aux voluptés mystérieuses dont nous voulons absolument que les Marocains et les Orientaux détiennent le secret. (Célarié, 1927b, p. 8)

Immergée dans ce salon, Célarié élabore une description son négliger les moindres détails de cet espace physique. Une description balzacienne afin d'évoquer les tons les plus étincelants, les couleurs les plus chatoyantes et les éléments les plus éblouissants. Cette représentation plus minutieuse lui permet de présenter le secret d'une « atmosphère précieuse, irréelle » n'ayant absolument aucun lien avec l'espace géographique indiquée. Une représentation de l'espace pouvant également immerger le lecteur dans un autre espace temporel, dans les racines de sa civilisation, « Si Abderrahaman pousse devant moi un vantail de cèdre, je franchis un seuil, je longe un obscur couloir coudé et, brusquement, je suis emportée vers le lointain des âges » (Célarié, 1927b, p. 8).

3.2. Des personnages extravagants

Certes, ces femmes écrivains sont parfois invitées chez certains notables appartenant à la monarchie ou à la haute bourgeoisie marocaine. Ces réceptions les amènent à s'inspirer et à créer un milieu imaginé et fabuleux marqué non seulement par le décor majestueux de ces salons, mais aussi par l'allure de certains personnages extravagants, et parfois aussi, picaros. Marie-Thérèse Gadala dévoile son éblouissement et son intrigue par la personnalité de son hôte :

Nous pénétrons dans ces salles somptueuses où chaque détail atteint le comble du raffinement, où le luxe dépasse tous les luxes de l'Orient, où tout a été créé par lui et pour lui. Il s'affirme grand et noble dans sa robe simple, sous le capuchon qui sertit sa tête brune, avec ses yeux d'aigle et ses mains de duchesse, ce grand féodal, marquis de Carabas de tout le pays glaoua, seigneur de l'Atlas. (Gadala, 1930, p. 114)

Cette exploratrice accentue le côté romanesque des personnages marocains en comparant la figure de ce grand féodal avec celle du marquis de Carabas, l'un des personnages de fiction du conte *Le Maître chat ou le chat botté* (1697) de Charles Perrault. « Avec ses yeux d'aigle et ses mains de duchesse », le marquis de Carabas est le troisième fils d'un meunier lui ayant laissé uniquement par fortune un chat qui le guidera lui-même afin qu'il puisse se faire passer par le compte de Carabas et gendre du roi. En acquérant cette ascension sociale, son chat pourra mieux manipuler les différents protagonistes du conte. Avec cette comparaison, Gadala veut certainement remarquer le côté picaresque et presque mythologique de certains personnages maghrébins.

En outre, Henriette Celarié utilise les jeux de couleurs pour remarquer le physique extravagant des femmes qui peuplent l'intérieur mystérieux des harems, « l'une de ces femmes est merveilleusement jolie. Dans son visage en fleur, les yeux noirs brillent comme des morceaux d'anthracite. Sur la hanche, elle tient un vase au ventre rond et couleur de terre cuite » (Célarié, 1927b, 116). Le portrait de cette jeune femme symbolise la volupté dans toute son extase, elle est déshumanisée et visualisée comme une statue, un être lascif et érotisé, produit par l'imagination de l'artiste :

Dans le port de la nuque, elle offre des lignes qui sont belles. Lorsqu'il lui faut gravir une pente, sa taille flexible se creuse au-dessus des reins sur lesquels se tend l'étoffe de son vêtement et les jambes fermes au galbe lisse supportent sans faiblir le poids du buste et de la jarre emplie d'eau. (Célarié, 1927b, p. 116)

Celarié pétrifie la figure de la mauresque pour souligner les détails les plus minuscules de la physionomie de son corps. Elle utilise certainement les couleurs et les plus petits détails pour que sa silhouette touche la trivialité des tableaux orientalistes les plus excitants et les plus licencieux. Elles sont exhibées comme des odalisques destinées purement à un spectateur inaccoutumé à un tel spectacle d'extravagance sensuelle.

3.3. Exaltation de la couleur et de la lumière

Les voyageuses utilisent les jeux de couleurs non seulement pour discerner les traits physiques des personnages mais aussi pour décrire la richesse d'un ameublement, le décor fastueux d'un salon ou la nature envoûtante qui s'étend sur les profondeurs

du Maroc, « la palette du peintre a étendu à profusion les verts crus, les noirs, les gris, les bleus ; des lignes se croisent ou s'arrondissent sur leurs flancs (Bugéja, 1921, p. 25). Henriette Willette produit une profusion chromatique dans sa représentation des paysages marocains, « À l'horizon, un nuage d'un gris bleuté, très découpé et bordé d'un trait de feu [...]. Au-dessus, le ciel rougit, plus il est jeune, et se perd en vert jade pâle dans l'infini » (Willette, 1930, p. 87). À un certain degré, les couleurs se mêlent ou se combinent jusqu'à atteindre le goût de la splendeur orientale :

Le chemin conduisait vers l'Est pour atteindre le col du superbe Babor. Vu l'heure matinale, le paysage s'illuminait du scintillement de la rosée sous les premiers rayons du soleil, qui éclatant au-dessus des montagnes, formait par le jeu de la lumière toute la gamme de verts. Le décor des hauteurs dont les teintes bleutées se fondaient, presque au loin, avec l'azur opaque de la voûte resserrée, tout cela était saisissant. (Bugéja, 1929, p. 114)

Dans cette description, Bugéja introduit des éléments colorés et éclatants comme « le scintillement de la rosée », « les premiers rayons du soleil », « les teintes bleutées » ou « l'azur opaque » afin de transmettre un effet d'étourdissement. Elle crée une gradation chromatique partant des couleurs enfoncées « les teintes bleutées » jusqu'à toucher les couleurs les plus scintillantes, « le soleil fut le vainqueur ! Phébus, aux cheveux dorés, chassa les nuages embrasés dans un océan d'or et de pourpre avec des reflets de métal en fusion » (Bugéja, 1929, p. 115). Elle parvient même à personnifier le scintillement du soleil en mentionnant le Dieu de la mythologie grecque Phébus considéré comme le dieu qui symbolise le soleil.

Dans la même lignée, Mathilde Zeys mêle les couleurs et les lumières en créant quasiment les mêmes effets chromatiques que ceux d'un tableau impressionniste :

Et vraiment, le tableau est digne de la promenade. Ces maisons blanches, qui s'étagent dans une lumière blafarde mais assez forte, avec leurs ombres formant des tons gris fondus, quelques rares coins plus noirs, le tout piqué, çà et là, de la lumière jaune qui brille à quelques rares fenêtres ; cette mer argentée, qui étend au-dessous sa nappe brillante aux scintillements discrets. (Zeys, 1908, p. 250)

Dans les récits de ces exploratrices, les jeux de lumières, visible sur les lampes à acétylène suspendues dans des antres mystérieux, sur les faisceaux lumineux provenant de l'interstice d'un vieux vantail, sur les pierres précieuses incrustées dans les kaftans ou sur les théières étincelantes, permettent de transmettre au spectateur la splendeur, la netteté et la transparence d'un milieu onirique et fictif :

J'entre dans le salon, l'ancre mystérieux. Minute d'éblouissement. Des lampes acétylènes fichées sur les murs, répandent une clarté brutale. Une odeur alliagée se mêle à

celle de l'encens et de la menthe fraîche. Tous les matelas sont occupés. Dans le behou du milieu, deux gros personnages sont assis. (Célarié, 1927b, p. 207)

Cette voyageuse utilise les effets lumineux afin d'établir une gradation visuelle : avant de se glisser à l'intérieur de la scène, elle dépeint une ambiance onirique où le seul éclairage des lampes acétylène nous laisse percevoir deux silhouettes allongées sur un matelas. Cette gradation ne se manifeste pas seulement dans la plupart des récits de voyage mais aussi dans certains tableaux orientalistes. Par exemple, sur le tableau d'Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834), la lumière tamisée des lampes à huile nous révèle l'intérieur sombre et mystérieux d'un harem où les odalisques sont accroupies dans une position d'attente. Elles regardent le spectateur de manière à les inviter chez elles, elles attendent silencieusement l'arrivée du colonisateur.

Au-delà des effets chromatiques et lumineux, les voyageuses recourent aux odeurs pouvant parfois se combiner avec les couleurs et les lumières. Par exemple, Henriette Willette évoque l'odeur du parfum :

Et parfois, lorsqu'une femme riche passe, ses voiles répandent un parfum de Touah. C'est pénétrant, grisant même : rose, safran, jacinthe, clou de girofle et lavande, un peu tout cela, et l'on rêve aux princesses des Mille et Une Nuits. (Willette, 1930, p. 143)

La sensibilité olfactive peut déraciner le spectateur du texte immuable du récit de voyage et de doter les descriptions d'un certain dynamisme, voire de magie. Or, l'évocation des odeurs produisent parfois des effets contradictoires :

Ailleurs, le beurre hassani répand son odeur rance si tenace, si persistance, qu'on la retrouve partout à Marrakech : dans les souks, dans les rues, sur les êtres lorsqu'ils passent près de vous.

Si j'ajoute à cela que les maisons n'ont pas de réduit pour s'isoler, on ne pourra même pas encore imaginer l'odeur, la terrible odeur qui vous saisit, vous prend à la gorge, mélange monstrueux de cadavre et de putréfactions de toutes sortes. (Willette, 1930, p. 142)

Henriette Willette évoque les ordures, les crachats, les animaux crevés qui se trouvent dans certains recoins de la vieille ville de Marrakech, un manque de propreté qui favorise certainement la propagation du typhus ou d'autres maladies contagieuses :

Je vois dans la poussière d'or tant de choses sales : ordures, crachats, animaux crevés. Il y a de quoi avec tout cela compose des filtres de mort. Eh bien, c'est cette pulvérulence que l'on respire. Allah est puissant : on en réchappe. D'ailleurs, on l'aide. En ce moment, le typhus règne. On nettoie un peu et on empêche les Arabes venus du dehors d'entrer dans la ville sans aller prendre un bain. Ceux-là ne l'apporteront pas... ils l'attraperont peut-être ! (Willette, 1930, p. 134)

En faisant allusion à la saleté, Willette présente une analyse sur les lois adoptées par les Arabes afin d'éviter la propagation du typhus. Ce type de description permet alors aux voyageuses de s'approcher de la réalité en négligeant ainsi l'exubérance de cet Orient rêvé. De même, l'évocation des odeurs rances, tenaces et persistantes sert à refouler le spectateur de cette représentation poétique inventée par les voyageuses et de l'introduire dans les bas-fonds du Maroc colonial. Ce décor de rêve conduisant le spectateur vers la magie d'un univers inventé disparaît au fur et à mesure que le spectateur s'introduit à l'intérieur d'une scène ; les images deviennent de plus en plus réelles jusqu'à atteindre la réalité crue du milieu marocain. Cette mutation visuelle transmet une sorte de démystification des idées reçues sur la beauté éblouissante et la songerie de l'espace marocain. La vision stéréotypée et immuable du spectateur tombe alors en miettes lorsqu'il découvre l'amère vérité du Maroc colonial.

4. De l'imaginaire à la réalité : des regards enlacés

Ce mélange de représentations déterminées par l'imaginaire des voyageuses ou la représentation rationnelle du milieu se manifeste à travers les monologues, les descriptions ou les dialogues. En règle générale, les visions les plus superficielles se trouvent dans les descriptions alors que les plus réelles dans les dialogues entamés avec les personnages autochtones. Les descriptions se trouvent généralement au début de chaque chapitre alors que les dialogues et les monologues à l'intérieur. Or, il y a quelques exceptions, car les récits de Reynolde Ladreit de Lacharrière, *Voyage au Maroc : le long des pistes maghrébines*, de Marise Périale, *Le Maroc à 60 km à l'heure* ou de Mathilde Zeys, *Une française au Maroc* nous laissent découvrir des représentations plus documentées et très précises sur les aspects qui constituent le Maroc de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle.

Pour diffuser une vision plus rationnelle sur le Maroc cette époque, Célarié n'hésite pas à consulter les archives du Makhzen. Elle s'inspire également des récits de grands voyageurs classiques comme Léon l'Africain, le marquis René de Segonzac, Charles de Foucauld, les frères Tharaud, Chevrillon ou Augustin Bernard. En plus, elle voyage en compagnie de l'écrivain Joseph Vattier, auteur de plusieurs guides sur le Maroc, « Toutes les histoires contenues dans ce volume sont rigoureusement vraies. Seuls, les noms ont, parfois, été changés par raison de convenance » (Célarié, 1927a, p. 9). Henriette Willette informe sur ses références bibliographiques à ses lecteurs, « Et pour ceux qui ne me croiront pas, il suffit de lire les pages d'Adrien Matham, écrites il y a près de trois cents ans, et celles de Jean Doublet écrites en 1681 ! » (Willette, 1930,

p. 144). D'ailleurs, Marise Périale se tourne vers plusieurs guides de voyage, « Voyons ce qu'en disent les guides. Je lis dans l'Annuaire de l'automobile et du tourisme » (Périale, 1936, p. 46). Ces outils permettent aux voyageuses de nous livrer des observations et des renseignements très précis sur les conditions environnementales, sociales, historiques, politiques, juridiques et architecturaux sur le Maroc rural et urbain de l'époque coloniale.

4.1. Paysages bucoliques

Les descriptions des paysages naturels occupent une grande partie des récits de voyage. Les exploratrices consacrent parfois un chapitre à l'étude de la végétation d'une région particulière de ce pays. En ce sens, Henriette Willette décrit de manière soignée les diverses régions cultivées de l'Atlas et du Moyen-Atlas, « les jeunes pousses, maintenant, ont percé la terre molle et riche, le blé est déjà haut, l'orge, hérissé, ondule. Les champs sont séparés par des haies de cactus bleus » (Willette, 1930, p. 22).

Mathilde Zeys révèle les systèmes de canalisation et d'eau potable, « l'eau potable est bonne à Tanger [...], à Casablanca, Mazagan, Saffi, par exemple, elle est en quantité insuffisante ; aussi un grand nombre de maisons sont-elles pourvues de citernes » (Zeys, 1908, p. 231). Elle parvient même à décrypter que les premiers systèmes de conduit ont été établis au Maroc par les Portugais entre le xv^{ème} et le xvii^{ème} siècle.

Marie Bugéja évoque les transformations de la campagne menées par les colons :

Que l'on dépasse les faubourgs, que l'on se promène dans la campagne environnante et l'on aura la même impression de vie intense et de modifications incessantes. À quelques mois d'intervalle, l'aspect change : des villas sortent du sol, des jardins se tracent et sont plantés, des routes s'ouvrent. Et sur ces routes le petit ânier du bled chemine tandis que passent en trombe de rapides autos ; la cavale buveuse d'air a remplacé la silhouette inélégante des dromadaires. (Bugéja, 1921, p. 19)

Dans le contexte rural, Mathilde Zeys explique l'importance de certains animaux pour les Marocains, étant le plus pratique, le chameau :

Pour le transport des fardeaux et des marchandises, les chameaux sont vivement appréciés. Ces animaux sont, en un certain sens, ainsi qu'on l'a prétendu, les vrais faiseurs de route au Maroc, car leurs pieds spongieux tassent la terre à demi desséchée et ne s'y enfoncent pas. (Zeys, 1908, p. 219)

Elle précise que « pour circuler en ville et pour les promenades alentour, on recourt aux ânes ou aux mulets » (Zeys, 1908, p. 240). Ces ânes se déplacent habituellement en troupeaux et sont chargés de sables, de légumes, de charbons, de bois ou d'autres articles qui seront vendus dans les multiples commerces des vieilles médinas.

4.2. Des monuments tombés dans l'oubli

D'ailleurs, ces exploratrices s'enquièreent pour l'histoire de certains monuments historiques dont certains d'entre eux sont dispersés dans les régions les plus rurales du Maroc. Ainsi, Marie-Thérèse Gadala dédie plusieurs pages de son récit aux vestiges qui ont laissés auparavant les Romains au Maroc, désignant notamment les ruines de Volubilis sises aux alentours de la ville de Meknès, « Rien ne m'émeut comme des ruines, si ce n'est une maison vide. Et les pays musulmans, où la piété défend de relever ce qui tombe, regorgent de ruines » (Gadala, 1930, pp. 157-160).

Henriette Célarié décrit les ksars, « de hautes tours carrées, teintes d'un rose délicat » (Célarié, 1927a, p. 224) qui se dressent sur les plaines et les montagnes de l'Atlas. Cette femme écrivain apprend, grâce aux explications de son guide, que le ksar est un type de château ou de village fortifié entouré de murailles renforcées par des tours d'angles et percées d'une porte en bois massif. Lorsque Célarié décide de franchir cette porte, elle distingue une place, un grenier au sommet du village, un séraïl, deux cimetières (musulman et juif), un sanctuaire pour vénérer les saints, une mosquée et un tas de maisons entassées en créant un dédale de ruelles. Dans ses voyages, elle découvre également les kasbahs : des citadelles ou des demeures appartenant à un notable qui contrôle l'accès des vallées ou des oasis. Concernant sa forme, elle ajoute :

La kasbah [...] possédait deux enceintes hautement crénelées [...]. Où nous avons nivelé une vaste esplanade, se trouvait tout un réseau, un enchevêtrement de petites cours, d'obscurs couloirs, de passages coudés en baïonnette que fermaient de solides portes garnies de clous épais. (Célarié, 1927a, p. 213)

Les koubbas constituent un autre type d'architecture très mentionné dans les récits de voyage : sorte de monastère où reposent les sépultures des marabouts, des saints ayant le plus souvent une grande réputation grâce à leur capacité de guérison. Une grande foule de pèlerins sont annuellement attirés par la vénération de ces sépultures. Aux environs de ces types de mausolées « s'élèvent des établissements appelés *zaouïa*, sortes de monastères, qui renferment un lieu où l'on fait la prière, un collège et un local pour les pèlerins, ou hôtes de Dieu » (Zeys, 1908, p. 158). À cet égard, Mathilde Zeys explique que le marabout ne jouit pas d'une notoriété excessive, sa tombe n'est formée que d'un assemblage de quelques pierres blanchies à la chaux et, sur ce tas de pierres, un haillon blanc ayant la fonction de drapeau.

4.3. Croisements entre diverses populations

Dans certains chapitres de ces récits de voyage, nous pouvons trouver certainement de descriptions soignées sur les milieux ruraux et les monuments qui sont

abandonnés, et parfois, sur le point de s'effondrer. Or, dans d'autres chapitres, ces voyageuses vont fixer le regard sur les différents types de personnages qui habitent dans les diverses régions du Maroc. Par exemple, Bugéja signale la foule de personnages hétérogènes qui flâne dans les avenues de grandes villes marocaines :

Les marchands de sfedjis dorés, de cacaouettes, d'oublis et de frites, les kaouadjis étalent leurs marchandises entre un pot de basilic et un plat d'œillet de Chine ; avec force mimique, le « Ciri » offre ses bons offices « à la glace de Paris », car la fine poussière des quais a vite fait de blanchir les chaussures et le yaouled, porteur de la petite boîte en bois rustique à peine équarri, a quitté une bonne partie de *chif* (jeu de sous) pour remplir avec ardeur son métier ; il crache sur sa brosse pour mieux étendre le cirage et il frotte, il frotte... (Bugéja, 1921, p. 9)

Elle prend également soin de présenter les ethnies et les nationalités les plus diverses qui se coudoient dans les grandes villes, « Français, Espagnols, Italiens, Maltais et tous ceux qui naissent sur les bords de cette mer Méditerranée, sociable et hospitalière, se rencontrent avec l'Américain, l'Asiatique et même le noir, hommes des lointains pays » (Bugéja, 1921, p. 13).

D'autres voyageuses consacrent des pages, même parfois un chapitre entier, à mettre en question un groupe social déterminé : Mathilde Zeys explique, par exemple, que les habitants juifs constituent une partie assez importante de la population maghrébine. Apparemment, il existe deux types de groupes juifs : ceux qui se sont établis primitivement sur les endroits les plus reculés de l'Atlas et ceux qui ont été expulsés au xv^{ème} par les rois catholiques de l'Espagne, ces derniers peuplent essentiellement les villes côtières. La plupart des Juifs habitent dans le mellah, une sorte de quartier situé le plus souvent au cœur de la vieille médina. Ils occupent généralement des métiers liés au commerce et sont sous la protection du sultan, la *demma*, « en échange de diverses obligations, parmi lesquelles celle de payer la *djezia*, c'est-à-dire une sorte de tribu qui, selon la loi, était exigible des étrangers habitant en terre islamique » (Zeys, 1908, p. 264).

En outre, la question de l'esclavage revient toujours sous la plume de ces voyageuses. En dépit de l'abolition de cette pratique après la signature du Traité de Fès (1912), nombreux sont les Marocains, notamment ceux appartenant aux couches les plus aisées, qui ignorent cette loi. Reynolde Ladreit de Lacharrière a la chance d'assister à la marchandisation de l'humain à Marrakech, « ces marchandages de chair humaine » lui laissent une image affreuse sur l'humanité (Ladreit de Lacharrière, 1913, p. 122). Mathilde Zeys signale que l'un des points principaux de caravanes est situé à Tindouf, un entrepôt d'esclaves venus du Soudan notamment, dont

la plupart d'entre eux seront vendus et ramenés aux villes principales du Maroc pour être vendus de nouveau avec un prix plus élevé. La vente des esclaves s'effectue de la manière suivante :

À Marrakech, le marché aux esclaves, navrant spectacle de misère humaine, a lieu à la tombée de la nuit. Dans les six ou sept jours qui suivent la vente, l'acquéreur peut rendre son acquisition au marchand s'il découvre quelque défaut physique qui lui ait été dissimulé ou si l'esclave n'est pas en état de fournir à la tâche qui est exigée de lui. (Zeys, 1908, p. 108)

Ces esclaves sont le plus souvent destinés à des travaux de ménage, car les épouses appartenant aux familles aisées jugent ce type de travail au-dessous de leur dignité.

Concernant la question féminine, ces voyageuses tentent de dévoiler les différents types de femmes qui peuplent l'intérieur des harems dont certaines d'entre elles sont cloîtrées et soumises aux effets de l'esclavage. Pour Mathilde Zeys le harem ne symbolise point « le rêve, le beau rêve coloré de la chaude et resplendissante lumière de l'Orient » mais l'emprisonnement des jeunes femmes « où elles mènent, en somme, une vie sans relief et sans couleur » (Zeys, 1908, pp. 88). Henriette Célarié dépeint le harem impérial, des pavillons environnés de jardins où « s'étendaient de frais riads aux allées zéligées » (Célarié, 1927b, p. 82) et scindés en deux ailes : l'une peuplée par les femmes et l'autre par les hommes, « La décoration des salles présente une richesse inouïe. Tous les chapiteaux des colonnes sont plaqués d'or (...) ; les plafonds en bois de cèdre sont incrustés d'or » (Célarié, 1927b, p. 81). En dépit du luxe effréné de ce type de sérail, les femmes qui le peuplent sont assidument soumises à de nombreuses règles de bienséance :

Ces femmes du Makhzen, jamais elles ne se déshabillent. Elles ne le doivent pas. Regarde celle-ci, elle couche avec sa « passoire ». N'est-ce pas vrai, Aïcha. C'est vrai et je vais même te dire pourquoi. Les femmes du Makhzen doivent toujours être prêtes à saluer le sultan à quelque heure du jour et de la nuit que ce soit. C'est un très ancien usage. (Célarié, 1927b, p. 156)

Les femmes qui habitent le sérail du Makhzen doivent toujours être prêtes à saluer le sultan. Ainsi, réveillées en sursaut par l'arrivée des ennemis, les femmes étaient obligées de se vêtir précipitamment au milieu de l'obscurité : elles portaient parfois les vêtements de leur époux, de leurs frères ou de leurs esclaves. Cette habitude remonte aux époques les plus reculées où il y avait continuellement des combats entre les diverses tribus. Or, pour empêcher ce genre de confusion, assez ridicule, le sultan décide finalement que les femmes ne se déshabillent jamais (Célarié, 1927b, p. 157).

D'ailleurs, Alice La Mazière se montre énormément étonnée par le courage et la force de volonté des femmes qui peuplent le harem rural, « Que d'intelligence dans ses regards, et comme, toute seule, sans maître, sans livre, sans personne pour la guider elle a su réfléchir aux problèmes modernes, comprendre nombre d'entre eux » (La Mazière, 1932, p. 21). En effet, la femme qui habite dans les milieux ruraux « est à la fois épouse, mère, servante, artisanne, fille de ferme et bête de somme », elle a la capacité de mener tout en même temps, sans quasiment jamais se plaindre (La Mazière, 1932, p. 94).

5. En guise de conclusion

Le récit de voyage colonial est un type de littérature qui atteint son essor en France entre le XIX^{ème} et la première moitié du XX^{ème} siècle. La colonisation sur le Maroc pousse de nombreux artistes, écrivains, chercheurs ou simplement curieux à parcourir tous les recoins de ce territoire. Dans cette visée, il faut souligner l'importance de ces voyageuses françaises. Des exploratrices qui sont prêtes à nous dévoiler un mélange de visions sur le Maroc précolonial et colonial, voire postcolonial : des images poétiques pouvant se présenter au début de chaque scène et devenir de plus en plus réelles à l'intérieur de chaque passage. Des descriptions fabuleuses pouvant se manifester dans certaines descriptions, des images plus proches de la réalité qui se reflètent dans les dialogues avec les autochtones. Des contrastes visuels pouvant se révéler différemment en fonction des circonstances et du contexte du voyageur.

Pour transmettre une vision plus féérique et exubérante sur le Maroc colonial, les voyageuses s'éloignent insensiblement du mimétisme de sa réalité environnante pour atteindre une atmosphère idyllique n'existant que dans son propre esprit. Un décor de rêve qui pousse le lecteur hors des frontières du réel et qui l'approche des richesses inhabituelles, des salons somptueux et impérieux ornements de plâtrières dorées, des jardins édéniques, des mosquées revêtues de faïences polychromes, des sérails où la seule pénétration d'un faisceau lumineux nous laisse sentir la concupiscence des odalisques bigarrées de somptueux bijoux. Un monde imaginé où les contrastes lumineux créent un effet ahurissant et les jeux de couleurs produisent une profusion éclatante de chromatismes. Un milieu irréel où les effets synesthésiques, chromatiques et lumineux produisent une magie vibratile qui refoule le spectateur à l'au-delà de sa propre réalité.

Un spectacle d'épicurisme et de songerie susceptible de se dissiper à mesure que le spectateur pénètre dans l'intérieur de chaque chapitre : c'est le retour à la réalité

pouvant parfois être crue. Pour s'approcher de la réalité du Maroc colonial, ces voyageuses consultent les archives du Makhzen, des bibliothèques nationales ou d'autres voyageurs de l'époque. En sus, certaines d'entre elles octroient la voix de la narration aux personnages autochtones. Les concubines, les marchands ambulants, les Juifs, les fellahs ou les différents types d'esclaves peuvent alors construire le fil de la narration, un type de narration pouvant parfois devenir emboîté grâce à l'introduction de dialogues, de monologues ou de descriptions.

Cette méthode de narration permet à ces voyageuses de révéler l'histoire de certains monuments tombés actuellement dans l'oubli, les conditions climatiques qui varient énormément d'une région à l'autre, les superstitions et les rituels transmis depuis les époques les plus lointaines, le quotidien et les mœurs des Juifs qui habitent le mellah et les différents types d'esclaves venus des « pays lointains » comme le Soudan. Parfois, ces voyageuses parviennent à se faufiler dans l'intérieur du sérail, pouvant ainsi décrypter les conditions des femmes qui le peuplent.

En accord avec ce qui vient d'être exposé, nous pouvons conclure que ces exploratrices françaises fixent leurs regards sur un milieu en mutation où cohabitent le nouveau venu de l'Occident et de la tradition, sur un espace déchiré par des frontières capables de se remuer d'un instant à l'autre. Un univers qui leur semble imaginaire et réel à la fois. À travers l'écriture, elles produisent alors des images poétiques ou documentées susceptibles de s'enlacer en créant une représentation globale sur le Maroc colonial.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bugéja, M. (1921). *Nos sœurs musulmanes*. La revue des études littéraires.
- Célarié, H. (1923). *Un mois au Maroc*. Librairie Hachette.
- Célarié, H. (1927a). *Amours Marocaines*. Librairie Hachette.
- Célarié, H. (1927b). *La vie mystérieuse des harems*. Librairie Hachette.
- Chevillon, A. (1919). *Marrakech dans les palmes*. Calmann-Lévy.
- Christelle, T. (2011). Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 33, 157-191. <https://doi.org/10.4000/clio.10058>
- De Sourdon, F. (1929). *Le Marocain, son âne, sa ville*. La Renaissance du Livre.
- Delacroix, E. (1999). *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*. Gallimard, coll. L'imaginaire.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other*. Columbia University Press.
- Familia espiritual Charles de Foucauld. (2 février 2021). *Biografía de Carlos de Foucauld*. <https://www.charlesdefoucauld.org/es/biographie.php>
- Fedini, C. (2016). *Les carnets de voyage au Maroc d'Eugène Delacroix en 1832 : vers l'expression artistique à l'épreuve du réel interprété en images et en écrits* [Mémoire de Master 2]

professionnel, Université Lumière Lyon 2]. <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/67132-les-carnets-de-voyage-au-maroc-d-eugene-delacroix-en-1832-vers-l-expression-artistique-a-l-epreuve-du-reel-interprete-en-images-et-ecrits>

- Gadala, M.-T. (1930). *La féerie marocaine*. Artaud.
- Gannier, O. (2001). *La Littérature de voyage*. Ellipses.
- Ghiati, C. (2011). Le Maroc des voyageuses françaises au temps du Protectorat. Une vision (de) colonisatrices ? *Genre & Histoire*, 8. <http://journals.openedition.org/genrehistoire/1135>
- Holtz, G. & Masse, V. (2012). Étudier les récits de voyage : bilan, questionnements, enjeux. *Arborescences*, (2). <https://doi.org/10.7202/1009267ar>
- La Mazière, A. (1932). *Le Maroc secret*. Ed. Baudinière.
- Ladreit de Lacharrière, R. (1913). *Voyage au Maroc : le long des pistes maghrébines*. Emile Larose.
- Périale, M. (1936). *Le Maroc à 60 km à l'heure*. Imp. du *Petit Marocain* et de la *Vigie marocaine*.
- Ramírez, T. (2007). *Si Tánger fuese contado... nombres de españolas en el mito de Tánger*. IC Editorial.
- Saint-René Taillandier, M. (1947). *Ce monde disparu, souvenirs. Syrie, Palestine, Liban. Maroc*. Plon.
- Thornton, L. (2001). *Les Orientalistes. Peintres voyageurs 1828-1908*. ACR Editions.
- Willette, H. (1930). *Au Maroc. Villes et paysages*. Fasquelles Éditeurs.
- Zeys, M. (1908). *Une Française au Maroc*. Librairie Hachette.
- Reynier, S. (27 mai 2015). *Rêve d'Orient*. Zone Critique. <https://zone-critique.com/2015/05/27/merveilles-et-mirages-de-lorientalisme/>

Juan Manuel Sánchez Diosdado. Diplômé en Philologie française (2019) et Philologie arabe (2019), avec le diplôme du Master de Communication Internationale (2019-2020) de l'Université de Cadix, je suis actuellement doctorant dans le département de « Estudios franceses » à l'Université de Cadix. Mes recherches se focalisent sur deux axes qui semblent antagoniques : la littérature maghrébine d'expression française et le récit de voyage colonial.

Jeux et enjeux du métissage linguistique et culturel dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou

FEYROUZ SOLTANI

Université de Biskra / Algérie

✉ feyrouz.soltani@univ-biskra.dz

RÉSUMÉ. Scruter la production littéraire des écrivains africains de la *MigrITUDE* amène, immédiatement, à une notion-clé à savoir l'hybridité. En effet, la narration africaine contemporaine renverse toutes les normes de l'écriture traditionnelle et stipule le plurilinguisme et le pluriculturalisme. C'est dans cette perspective que la présente contribution propose de mettre en lumière les modalités et les en (jeux) de l'hybridité dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Il sera question, en premier lieu, de déceler les indices de la rupture esthétique et culturelle. En deuxième lieu, nous viserons à démontrer que l'hybridité dans ce récit, considéré comme un puzzle intertextuel, véhicule une revendication identitaire grâce à l'emploi des structures lexicales, grammaticales et sémantiques hybrides.

RESUMEN. *Juegos y desafíos de la mezcla lingüística y cultural en Verre Cassé por Alain Mabanckou.* Examinar la producción literaria de los escritores africanos de *MigrITUDE* conduce inmediatamente a una noción clave: la hibridación. De hecho, la narración africana contemporánea anula todas las normas de la escritura

MOTS-CLÉS :

hybridité ;
métissage
linguistique
et culturel ;
identité plurielle

PALABRAS CLAVE:

hibridación;
mestizaje
lingüístico
y cultural;
identidad plural

Pour citer cet article

Soltani, F. (2021). Jeux et enjeux du métissage linguistique et culturel dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. *Hybrida*, (3), 187–206. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.20656>

tradicional y estipula el plurilingüismo y el pluriculturalismo. Es en esta perspectiva que esta contribución se propone arrojar luz sobre las modalidades y desafíos de la hibridación en *Glass Broken* de Alain Mabanckou. Se tratará, en primer lugar, de detectar los signos de ruptura estética y cultural. En segundo lugar, buscaremos demostrar que la hibridación de esta narrativa, considerada como un rompecabezas intertextual, transmite una reivindicación de identidad mediante el uso de estructuras léxicas, gramaticales y semánticas híbridas.

ABSTRACT. *Games and challenges of linguistic and cultural mixing in Verre Cassé by Alain Mabanckou.* Examining the literary production of African writers of *Migritude* immediately leads to a key notion: hybridity. Indeed, contemporary African storytelling overturns all the norms of traditional writing and stipulates plurilingualism and pluriculturalism. It is in this perspective that this contribution proposes to shed light on the modalities and challenges of hybridity in *Glass Broken* by Alain Mabanckou. It will be a question, first of all, of detecting the signs of aesthetic and cultural rupture. Second, we will aim to demonstrate that the hybridity in this narrative, considered as an intertextual puzzle, conveys a claim of identity through the use of lexical, grammatical and hybrid semantic structures.

KEYWORDS:
 hybridity;
 linguistic
 and cultural
 interbreeding;
 plural identity

1. Introduction

Dès les premières migrations des africains vers les pays du nord, la diaspora africaine a réussi à se faire une place légitime sur la scène littéraire occidentale depuis les précurseurs de la Négritude jusqu'à nos jours. En effet, les écrits de cette communauté ont tant fait couler de l'encre chez les théoriciens des littératures diasporiques au fil des temps. Les bouleversements de l'expression romanesque dans la littérature africaine contemporaine, particulièrement dans les œuvres des écrivains de la Migritude, à leur tête Alain Mabanckou, constituent un champ d'investigation encore vierge.

C'est pourquoi, cette réflexion se focalise sur les mutations esthétiques et culturelles et leurs en (jeux) dans une œuvre très représentative de l'écriture migrante : *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Dans cette optique, nous discernerons les indices de la rupture esthétique et culturelle, servant à déconstruire certains clichés afin de produire une littérature à visée universelle. De plus, nous examinerons les particularités du français africanisé et métissé dans cette œuvre, à savoir les particularités lexicales, grammaticales et sémantiques. Ces formes hybrides intégrées au texte représentent une revendication identitaire attestée par le plurilinguisme et le pluriculturalisme de l'auteur.

2. *Verre Cassé* comme rupture esthétique et culturelle

La notion de rupture est déterminante dans la réflexion sur les littératures africaines. Elle peut exprimer une (r)évolution chronologique, thématique, structurelle ou stylistique. En fait, le roman africain dit de la rupture est apparu à la fin des années soixante, dans un contexte marqué par l'émergence d'États-nations.

Dans l'écriture de rupture, on remarque chez l'écrivain africain, en premier lieu, une certaine violence envers les tabous sociaux. En deuxième lieu, envers le carcan occidental et les normes linguistiques européennes. Ainsi, la libération de l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, la religion ou l'idéologie permet de produire une nouvelle esthétique postcoloniale. D'autres études ont mis l'accent sur la dialectisation du français chez les écrivains francophones postcoloniaux, comme celle de Makhili Gassama qui perçoit dans l'œuvre de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma une nouveauté stylistique consistant en la transposition du langage malinké en français.

La violence langagière dans les écrits postmodernes africains véhicule l'expression d'un désespoir insupportable et une déception envers une société où s'accroissent les souffrances. Les êtres meurtris et insatisfaits assument la narration à l'image

de l'héros d'Alain Mabanckou verre cassé et les autres clients du bar, qui noient dans l'ivresse pour fuir leurs pénibles sorts. Ainsi, les personnages dans les récits africains postmodernes, comme le montre Amina-Azza Bekkat dans son ouvrage critique *Regards sur les littératures d'Afrique*, sont « de pauvres êtres pitoyables sur lesquels le destin s'acharne et qui se réfugient dans la mort. [...] Ce monde en putréfaction engendre de pauvres larves soumises à des lois qui les dépassent et dont elles ne peuvent comprendre le fonctionnement » (Bekkat, 2006, p. 193).

D'après un état des lieux des études critiques du roman de la rupture, nous pouvons constater que l'énonciation identitaire s'éclate dans la production littéraire africaine postmoderne. Et la subversion idéologique trouve sa place pour assurer une fiction qui n'imité ni les ancêtres de la Négritude, ni les occidentaux. C'est une narration qui dévoile, dénonce et met à nu non seulement l'état du continent noir à l'heure actuelle, mais aussi les problèmes des migrants africains sur la terre d'accueil.

Le nouveau discours romanesque des écrivains africains trouve son authenticité dans le rejet des modèles occidentaux et la rénovation du style d'écriture et de la vision du monde pour s'adresser à un autre récepteur, vu que le colonisateur est parti. De ce fait, les auteurs migrants « n'accusent plus personne. Ils crient dans le vide. Et c'est sinistre » (Kesteloot, 2004, p. 273). Ils décrivent le chaos de l'Afrique, en écrivant des récits fragmentaires, où la déconstruction des indices spatio-temporels, de l'intrigue et de la notion de personnage sont mises en fiction, afin d'exprimer le désenchantement. Et, c'est ainsi

qu'on constate des ruptures dans la logique des comportements ou des situations ; ou encore la suppression quasi-totale de l'action (chez Laurent Owondo, par exemple), ce qui donne un récit stagnant, obsédante méditation sur un être qui s'engluie lentement, dans le silence. [...] ou au contraire l'action s'évapore dans un délire vécu/rêvé qui devient discours surréaliste, allégorie parfaite d'événements non racontables. (Kesteloot, 2004, p. 273)

Ce sont donc, selon Kesteloot, les changements qui ont été opérés sur l'écriture postcoloniale africaine. Rupture, déconstruction et violence sont les mots convenables pour parler de la fiction de cette nouvelle génération. De plus, ses buts ne sont plus ceux de la génération d'hier parce que « le romancier se libère des tâches collectives pour des objectifs plus personnels, et une recherche stylistique accrue. Cette recherche à son tour engendre des modifications, puis des perturbations dans la structure narrative des romans » (Kesteloot, 2004, p. 275). Alors, la visée de l'écriture et ses procédés sont renouvelés : c'est le temps du nouveau roman africain. Pour reprendre les mots de Locha Mateso, dans son ouvrage *La littérature africaine et sa critique*, il y a une rupture avec l'écriture normée, ce qui donne naissance à des récits délinéarisés, oralisés, sollicités par

des intertextes exogènes. Il est question d'une rupture de contexte et destruction de l'effet du réel et le roman s'installe dans un flottement syntaxique. Locha affirme que le roman postmoderne africain, basé sur la notion de transgression, finit par l'emploi d'une syntaxe qui ne respecte plus les règles classiques de la création littéraire.

La modernité textuelle dans la nouvelle écriture africaine donne naissance au roman de l'absurde ou du chaos. Une nouvelle direction y émerge, elle est nommée par Edward Glissant *le tout-monde*. C'est une tendance d'écriture qui met en avant la conviction d'être citoyen du monde, en ayant non seulement une identité et une nationalité uniques. Mais, elle favorise le multinationalisme, le multiculturalisme et le plurilinguisme. Donc, une esthétique postmoderne se conçoit et un passage de l'épistémologie à l'ontologie s'opère. En d'autres termes, la fiction africaine contemporaine met en scène des personnages entretenant des rapports problématiques avec eux-mêmes et avec les autres. Il s'en suit, que la notion de collectivité est absorbée par celle d'individualité, caractéristique majeure du nouveau roman africain.

Dans cet ordre d'idées, Thomas Dominic attribue un bon nombre de qualifications à l'esthétique dans les romans des écrivains africains résidant en France. Il souligne que leur écriture postmoderne

s'accompagne d'un ensemble d'innovations structurales et d'une modification du statut du langage et des personnages. Dans les textes, l'individu fictionnel entretient un rapport nouveau, conflictuel, avec le langage, avec soi-même et avec les autres. L'hybridité et la schizophrénie, le tragique et le jeu, les références africaines et celle purement métafictionnelles, les valeurs traditionnelles et la sexualité sont les éléments qui se partagent [dans] le champ littéraire de la diaspora subsaharienne en France, dominé en égale mesure par l'hétérogénéité, la fragmentation et le plurilinguisme. (Thomas, 2013, p. 42)

À travers les indices de la postmodernité dans la production littéraire contemporaine cités par les théoriciens que nous avons cités, nous déduisons deux points essentiels : le premier est la désafricanisation de l'écriture, c'est-à-dire la nouvelle génération n'assume aucun rôle de collectivité, mais se focalise sur l'individualité. Le deuxième point se voit dans le brouillage et l'hybridité de la fiction sur tous les niveaux. Ce sont ces éléments qui constituent le socle de la création littéraire chez Mabanckou.

Lorsqu'on décortique les œuvres de cet auteur, notamment *Verre Cassé*, nous constatons la présence des indices déjà évoqués, en particulier ceux qui sont avancés dans la citation ci-dessus. *Verre Cassé* est un roman qui a marqué les lecteurs par son style singulier, il représente un tournant décisif dans le parcours d'écriture de l'auteur. Il est innovateur dans ses structures langagières. Déjà, l'acte d'écriture est le thème central dans ce récit. Le personnage éponyme écrit la geste du bar, lieu de l'histoire,

dans son cahier présenté sous forme d'un puzzle prouvant le jeu de langage opéré par le transcripteur qui rejette les normes de l'écriture traditionnelle.

D'ailleurs, deux visions de l'écriture se dégagent dès les premières pages de *Verre Cassé*. Il s'agit de la pensée du patron du bar et celle du personnage créateur. Le premier représente son opinion sur l'écriture, qui fait partie de l'imaginaire collectif africain : l'écriture est un moyen qui sert à conserver la parole et rendre éternelle la mémoire car les griots, avec leur capacité d'emmagasinement disparaissent l'un après l'autre. Le patron explique à Verre Cassé son but de lui demander d'écrire l'histoire de son établissement, tout en éclairant sa conception de l'écriture. Quand ce dernier l'interroge,

il a répondu qu'il ne voulait pas que Le Crédit a voyagé disparaisse un jour comme ça, il a ajouté que les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire [...], que l'heure était désormais à l'écrit parce que ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire. (Mabanckou, 2005, p. 11)

L'auteur, dans cet extrait, souligne le rôle primordial de l'écrit dans la transmission de la parole des ancêtres. Quant au second, il voit dans l'écriture un acte individuel qui fournit au transcripteur un plaisir incomparable. Il exprime une vision originale de l'écriture par ces mots :

J'ai expliqué à l'Escargot Entêté quelle était ma vision sur l'écriture, c'était simple pour moi de l'exprimer comme ça parce que c'était facile de parler de l'écriture quand on a rien écrit comme moi, et je lui ai dit que dans ce pays de merde tous s'improvisent maintenant écrivains alors qu'il n'y a même pas de vie derrière les mots qu'ils écrivent. (Mabanckou, 2005, p. 160)

Le même personnage proclame sa liberté d'écrire et précise qu'il écrit pour lui-même : « je garde ma liberté d'écrire, quand je veux, quand je peux, il n'y a rien de pire que le travail forcé, je ne suis pas son nègre, j'écris aussi pour moi-même » (Mabanckou, 2005, p. 12). Écrire pour Soi n'était plus parmi les préoccupations des pionniers de la littérature africaine. Voici un aspect innovateur dans l'écriture migrante, en particulier celle de Mabanckou. Verre Cassé, derrière lui l'auteur, se base dans son processus de création artistique sur le principe de la rupture et de la déconstruction. Il préconise de reproduire le langage quotidien afin de présenter le réel par le recours au registre familier. Les stratégies d'écriture classique ne sont plus prises en considération ni par l'auteur, ni par son personnage. L'acte d'écrire est conçu loin de la logique, de la norme et de la méthode. Verre Cassé déclare qu'il écrit sans règles et comme il veut :

J'écrirais des choses qui ressembleraient à la vie, mais je les dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les

mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose. (Mabanckou, 2005, p. 161)

Écrire une histoire par le personnage éponyme dans *Verre Cassé* nous ramène vers un procédé artistico-littéraire : la mise en abyme qui désigne « le fait qu'un passage textuel, soit reflète plus ou moins fidèlement la composition de l'ensemble de l'histoire, soit mettre au jour, plus ou moins explicitement, les procédés utilisés pour construire et raconter l'histoire » (Reuter, 2001, p. 59). Mabanckou introduit dans la diégèse de cette œuvre un personnage, qui se met à l'écriture d'un cahier regroupant des récits secondaires. Et ce, grâce à la mise en abyme. Nous avons pu relever ce procédé dès les premières phrases de l'œuvre, quand Verre Cassé déclare qu'il doit écrire un livre, dans lequel il raconte l'histoire de son lieu préféré : « disons que le patron du bar Le Crédit a voyagé m'a remis un cahier que je dois remplir » (Mabanckou, 2005, p. 11). Afin de transcrire des récits secondaires auxquels il a consacré de nombreuses pages, il se dit : « les histoires j'en ai entendu, et ce n'est pas d'un seul cahier dont j'aurais besoin pour les rapporter, il me faudrait plusieurs tomes pour parler de ses rois maudits » (Mabanckou, 2005, p. 161).

Pour ce faire, maintes techniques sont exploitées pour assurer la mise en abyme, tels que le miroitement et l'effet palimpseste. Ce sont des procédés, qui entrent en collaboration dans le jeu langagier qu'assume l'auteur, en particulier dans *Verre Cassé*. Le miroitement se définit par la mise en écho d'un texte avec un autre texte. Il s'apparente à l'intertexte et peut se manifester selon plusieurs formes. On peut « rechercher les miroitements sous forme de 'points de convergence', 'échos', voire de 'correspondances secrètes' » (Cadet, 2011).

Dans ce sens, il n'existe pas un texte innocent. Tout texte est écrit sur les traces d'un autre texte. Le lecteur de *Verre Cassé* remarque que l'œuvre submerge de références et d'allusions à des textes de différentes époques et cultures. En effet, les points de convergence avec d'autres textes de diverses natures et renvoyant à la mémoire encyclopédique de l'auteur peuvent être décelés, dès le titre, ce qui justifie l'hybridité générique dans ce texte. *Verre Cassé* est le titre d'une chanson du guitariste, auteur-compositeur congolais Simaro Lutumba, qui chante une vie amoureuse détruite, tout en préconisant le souvenir réparateur. Mabanckou se réfère à cette chanson pour raconter des vies brisées : ce sont celles du personnage éponyme et des clients du *Crédit a voyagé*. Une flagrante relation de filiation entre les deux textes s'illustre par l'écriture de mémoires vécues, mais transposées en production artistique. Le verre cassé symbolise ces vies brisées par les expériences amères de la vie.

En ce qui concerne l'écho et les correspondances secrètes dans *Verre Cassé*, ils se lisent explicitement ou implicitement parce que l'auteur évoque plusieurs textes, au point que le texte peut être considéré comme un puzzle intertextuel. À titre d'exemple, dans les premières pages de l'œuvre, l'auteur intègre une scène en écho à un événement historique crucial dans la France du XIX^{ème} siècle : l'affaire Dreyfus. Dans l'œuvre, le président de la République congolaise courroucé parce que son ministre de l'Agriculture a choisi une formule magique pour convaincre la population, en empruntant le fameux 'J'accuse' d'Émile Zola, pour défendre la cause de L'Escargot entêté, puisque les autorités lui ont ordonné la fermeture de son bistrot. Cette affaire est devenue médiatique grâce à la Radio-Trottoir FM : « le ministre Zou Loukia a dit à plusieurs reprises «j'accuse», et tout le monde était si médusé que dans la rue, pour un oui ou pour un non, pour une petite dispute ou une injustice mineure, on disait 'j'accuse' » (Mabanckou, 2005, p. 17).

Dans la même perspective, une autre technique narrative s'inscrit dans la lignée de la mise en abyme, il s'agit du palimpseste. Littéralement, ce terme renvoie au fait d'écrire sur un parchemin après avoir effacé presque toutes les traces du premier texte. Mais, au sens figuré et dans les études contemporaines, le palimpseste veut dire la présence d'un texte plus ancien dans un autre texte. Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) analyse les relations qu'entretient un texte avec les autres textes. Il les a nommées la transtextualité, qui regroupe cinq types de relations. Le palimpseste indique la relation hypertextuelle. Pour étudier ce procédé dans *Verre Cassé*, nous nous référons au même exemple cité là-haut. L'auteur puise dans l'article de Zola 'J'accuse' publié dans le journal *L'Aurore* et utilise le même terme pour décrire une scène burlesque, mais le « *J'accuse* » de Mabanckou

est totalement détourné de son sens originel (dans le temps et l'espace) et acquiert une nouvelle signification dans le roman; c'est bien ce dispositif de lecture et de l'interaction du texte sous le texte à l'image du parchemin vieilli qui laisse transparaître quelques signes capables d'interférer avec la deuxième écriture qui va s'y superposer-que s'en- tend l'effet palimpseste dans la fiction d'Alain Mabanckou. (Durand-Guiziou, 2006, p. 39)

C'est par le palimpseste et les jeux de langage, que l'auteur a pu décontextualiser les références occidentales en les insérant dans un contexte purement africain. Il les manipule à son gré, afin de revendiquer sa liberté stylistique qui se remarque, notamment, dans ce roman considéré comme un écrit singulier qui bouleverse et transgresse les normes de l'écriture traditionnelle. De plus, le recours au miroitement avec ses différentes formes, prouve le pluriculturalisme de l'auteur et sa volonté de rompre avec le modèle européen et créer une esthétique Nègre.

Dans *Verre Cassé*, la mise en abyme est un procédé plus que nécessaire chez l'auteur qui incite à réfléchir sur l'écriture, la lecture et littérature généralement. Toutes les questions qui s'en rapportent sont traitées grâce à l'insertion de récits secondaires dans le cahier du personnage créateur discutant ses convictions à l'égard de l'acte d'écriture qui sont, aussi, celles de l'auteur. Pour lui, il est temps d'une rupture stylistique avec l'esthétique du centre.

Également, l'innovation est remarquable au niveau des personnages et leur relation avec eux-mêmes, avec le monde et avec les autres. D'ailleurs, *Verre Cassé* est un anti-héros : indice principal du nouveau roman, qui rejette la notion de personnage. Il subit un destin qui le dépasse et évolue dans un milieu qui ne le comprend pas. D'une part, il n'a pas choisi son métier d'instituteur, comme il l'affirme : « on m'avait formé d'entrer dans cette profession » (Mabanckou, 2005, p. 188). Puis, il est renvoyé de son poste sous prétexte d'alcoolisme : « je voyais bien qu'on voulait me virer de mon poste d'enseignant » (Mabanckou, 2005, p. 190). D'autre part, l'écriture de son cahier, n'est plus de sa volonté, c'est l'initiative de L'Escargot entêté : « disons que le patron du bar Le Crédit a voyagé m'a remis un cahier que je dois remplir, et il croit dur comme fer que moi, Verre Cassé, je peux pondre un livre » (Mabanckou, 2005, p. 11).

Un autre indice caractérisant l'écriture postmoderne : la fragmentation. *Verre Cassé* est un roman fragmenté constitué de récits enchâssés. L'œuvre raconte le récit du personnage éponyme traversé par les seconds récits des accoutumés du *Crédit a voyagé*. La fragmentation et l'insertion de citations et de clins d'œil balancent le lecteur et le mettent dans un état de recherche de l'information narrative. Même, le protagoniste narrateur annonce l'insertion de ces histoires individuelles : « voyons donc, je ne sais pas par exemple pourquoi je n'ai pas encore évoqué la petite histoire de Mouyeké, un gars qui fréquentait ce bar » (Mabanckou, 2005, p. 117).

La fragmentation dans l'écriture romanesque est semblable au vécu dans le continent noir. Mabanckou nous présente une image sinistre de la réalité sociopolitique via des personnages considérés comme des échantillons, voire des types universels. L'Imprimeur, le type aux Pampers, Mouyeké et Holden sont des personnages qui incarnent la souffrance humaine. De plus, l'auteur adopte la fragmentation technique qui sert à briser la linéarité de la narration, l'une des règles de l'écriture traditionnelle. Donc, fragmentation veut dire transgression et transgression signifie rupture et liberté stylistique.

Concernant les penchants idéologiques dans la littérature africaine contemporaine, ils ne se ressemblent plus à ceux des pionniers. Les écrivains migrants n'assument pas une écriture avec une visée ou une obligation vers leurs pays natals, mais ils

parlent « en toute liberté, indépendamment de toute contrainte idéologique » (Chevriier, 2003, p. 155). Ils désafricanisent leur écriture et affirment le désengagement de leurs paroles « afin de proclamer le caractère universel de celles-ci » (Thomas, 2013, p. 69). En effet, l'universalité de leurs écrits ne veut pas dire, selon Dominic Thomas, « l'absence totale de l'idéologie dans leur démarche créative » (Thomas, 2013, p. 69). Déjà, le fait de réclamer leur individualité, nier leur appartenance à un territoire précis et internationaliser leur production littéraire est une idéologie novatrice chez ces écrivains. Il en résulte

une idéologie dé-légitimatrice de la postmodernité, aucun repère extérieur n'est plus perçu comme fondateur de l'identité individuelle. L'individu se proclame désormais sans attaches, libre de toute détermination extérieure directe et libre dans cette mesure même d'assumer à volonté de nouvelles identités. (Thomas, 2013, p. 69)

Une extension de cette idée, c'est que l'adoption d'une nouvelle idéologie dans le roman africain migrant est accompagnée par la destruction des clichés, des mythes, des stéréotypes ancestraux comme l'affirme Achille Mbembe dans son livre *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Quand l'écrivain migrant se sépare de toute particularité négrière et se livre à une critique de tous les éléments dévalorisant son identité et sa production littéraire, préjugés subis de la part du centre ou de la périphérie, il sera apte d'assumer de nouvelles identités et cultures, qui sont plurielles.

Alain Mabanckou assume avec clarté et rigueur l'idéologie citée là-haut. Dans *Verre Cassé*, l'auteur attaque certains mythes relevant de l'imaginaire collectif africain. Il procède à leur relativisation, tout en les détournant de leur signification. La démarche est la même pour commenter des citations de personnalités africaines célèbres, comme les propos dénaturés d'Amadou Hampâté Bâ, insérés grâce à l'intertextualité dans cet extrait :

le patron du crédit a voyagé n'aime pas les formules toutes faites du genre 'en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle', et lorsqu'il entend ce cliché bien développé, il est plus que vexé et lance aussitôt 'ça dépend de quel vieillard, arrêtez vos conneries, je n'ai confiance qu'en ce qu'est écrit'. (Mabanckou, 2005, pp. 11-12)

L'auteur remet en cause les formules figées, ancrées dans l'esprit des africains et transmises d'une génération à une autre et insiste sur la nécessité de l'écrit pour transcrire le patrimoine oral.

En définitive, après l'analyse du monde fictionnel de l'œuvre étudiée, nous déduisons que Mabanckou s'approprie maintes techniques narratives qui rendent le

texte hybride et interpellent la compétence linguistique du lecteur. En deuxième lieu, malgré son désengagement d'une cause commune, il adopte une idéologie « qui fonde ses principes non plus sur une image globale, totale, mais qui propose une vision singulière du monde et de la création » (Thomas, 2013, pp. 70-71).

3. Les structures hybrides : vecteur d'une identité plurielle

Dès le mouvement de la Négritude, le roman africain d'expression française combat pour la décolonisation. Le souci des pionniers est la décolonisation politique. Chez les contemporains, il est question de la décolonisation linguistique et littéraire. Selon l'étude de Kesteloot, le choix de la langue d'écriture est déterminant pour franchir l'impasse à laquelle se sont confrontés les « *enfants de la postcolonie* ». En regroupant les auteurs en trois classes, en fonction de leur choix linguistique, la spécialiste belge des littératures négro-africaines francophones distingue trois types d'usage du français : « l'africaniser », l'abandonner au profit de la langue maternelle ou le rénover selon les besoins de l'expression. À travers ce classement, nous constatons que l'emploi du français par le premier et le troisième groupe d'écrivains se ressemble en quelque sorte, dans la mesure où les deux ont décidé de continuer à écrire avec la langue de l'Autre, tout en la manipulant. Et ce, grâce aux néologismes et aux différents types d'hybridation qui reflètent l'appropriation du français et son usage particulier en y intégrant sa langue maternelle. Quant au troisième groupe, il maîtrise la langue de l'Autre comme sa langue maternelle à l'instar de Mabanckou.

L'insertion de la tradition orale dans le roman, genre occidental par excellence, est considéré comme une façon de rejet des normes traditionnelles par les romanciers africains postcoloniaux. Cela se voit à travers l'intégration des éléments culturels locaux dans la fiction africaine, ce qui représente un défi pour s'affirmer via une production mondiale teintée de spécificités historiques et culturelles régionales. Mais, il s'en suit des difficultés de l'emploi des langues maternelles et des problèmes de transcription, de traduction et des règles qui en découlent. Alors, il ne reste qu'une solution pour les écrivains qui ont décidé d'écrire dans ces langues, c'est de les marier avec la langue européenne en optant pour un bilinguisme et/ou un plurilinguisme.

Selon Ashcroft, B., Griffiths, G. et Tiffin, dans l'ouvrage intitulé *The Post-Colonial Studies Reader* (2005, p. 39), trois types linguistiques caractérisent l'écriture postcoloniale, à savoir « *monoglossic, diglossic and polyglossic* ». La monoglossie peut être remarquée dans les littératures nationales écrites avec des langues maternelles. Tandis que, la diglossie et la polyglossie représentent la technique d'écriture adoptée par de nombreux

écrivains africains exilés ou non exilés. Ils utilisent un français *africanisé*¹ comme chez Alain Mabanckou dans *Verre Cassé*. Ainsi, par le biais de l'introduction des termes et des expressions qui reflètent son africanité, une difficulté se présente pour interpréter ses textes par des lecteurs européens car « la formation d'un «trou» dans le texte opacifie le sens et marque une résistance au canon en faisant obstacle à la lecture et à l'interprétation » (Clavaron, 2011, p. 72). Un trou veut dire, ici, un terme relevant des langues africaines. Ainsi, le métissage linguistique donne au texte sa richesse et sa valeur.

Mabanckou bouleverse les normes de l'écriture traditionnelle, en écrivant *Verre Cassé* en une seule phrase avec des virgules et sans points. Il adopte une ponctuation particulière spécifique à lui, ce qui donne à lire le texte en un seul souffle. Le patron du *Crédit a voyagé* s'étonne de cette écriture :

C'est vraiment le désordre dans ce cahier, y a pas de points, y a que des virgules et des virgules, parfois des guillemets quand les gens parlent, c'est pas normal, tu dois mettre ça un peu au propre, tu crois pas, hein, et comment moi je peux lire tout ça si c'est collé comme ça, faut laisser encore quelques espaces, quelques respirations, quelques moments de pause. (Mabanckou, 2005, p. 239)

C'est exactement cette particularité langagière (métissage linguistique) qui a participé au succès remarquable de cette œuvre. L'originalité de la pratique de la langue chez l'auteur est un indice de révolte contre les règles du français occidental. C'est une langue colorée et grinçante attribuée au personnage Verre Cassé, auteur du cahier constituant ce roman. Mais, ce dernier ne se reconnaît pas comme écrivain. Il incarne le désir d'émancipation linguistique chez l'auteur reflété par l'autonomie langagière et réflexive. Le même personnage réfléchit sur l'acte d'écriture ; soit en se posant des questions ou en faisant des monologues ; soit en s'adressant à l'un des habitués du *Crédit a voyagé*.

En fait, l'auteur nous transpose les idées de ce personnage, ex-instituteur et sa vision sur l'acte d'écriture, qui consistent en une liberté totale d'expression et de réflexion, comme l'affirme l'Escargot Entêté, « tu es un écrivain, je le sais, je le sens, tu bois pour cela, tu n'ès pas de notre monde [...] je le sais, alors libère-toi, on n'est jamais vieux pour écrire » (Mabanckou, 2005, p. 195). Avec son esprit cosmopolite enrichi par la lecture des références appartenant aux quatre points du monde, ce personnage incarne l'auteur dans sa rébellion contre la norme résumée dans ces mots : « écris comme les choses te viennent » (Mabanckou, 2005, p. 201).

¹ Mabanckou invente un type de français dit « africanisé » qui prend en considération la spécificité de la culture africaine, dans le souci de se libérer des codes de l'écriture traditionnelle.

Pour atteindre ses objectifs, Mabanckou fait de la langue française un produit individuel adapté aux besoins de ses fictions. Le plurilinguisme de ses œuvres reflète la coexistence des langues, parmi lesquelles sa langue maternelle. Il invente sa propre interlangue. Dominique Maingueneau définit l'interlangue comme suit :

L'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler une interlangue. Par là on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres passées ou contemporaines. C'est en jouant de cette hétéroglossie foncière, de cette forme de «dialogisme» que peut s'instituer une œuvre. (Maingueneau, 2004, p. 140)

Comme le souligne Maingueneau, l'auteur dans son écriture montre son degré de maîtrise de la langue avec ses différents niveaux. Donc, il est en interaction de langues et d'usages. C'est ce que nous constatons dans l'œuvre de Mabanckou, où se mêle la langue populaire et familière à la langue académique d'une façon homogène. Les mots sont mis dans la bouche des personnages selon leur statut social et intellectuel. Ces extraits tirés de *Verre Cassé* indiquent le recours de l'auteur au langage familier : « transformer le pipi de chat en vin rouge de la Sovinco » (Mabanckou, 2005, p. 119), l'auteur utilise le terme le pipi au lieu de l'urine. Pisser au lieu d'uriner dans « tais-toi et pisse, grosse poule » (Mabanckou, 2005, p. 103). Un autre exemple montre le choix du registre familier : «je serais resté à la maison comme les autres connards » (Mabanckou, 2005, p. 48), les connards au lieu de con. De même, l'auteur opte pour le terme «cul» parmi «derrière, postérieur» ou autres dans : « dire que parmi vous y a des énarques et des polytechniciens, mon cul, oui.» (Mabanckou, 2005, p. 23).

Aussi, l'auteur utilise l'argot pour présenter des scènes ignobles. À titre d'exemple, quand il parle de la partie intime dans le corps de Robinette : « son Pays-Bas était maintenant à zéro mètre de nous » (Mabanckou, 2005, p. 101), ou lorsque Robinette dit à Casimir : « si tu pisses plus longtemps que moi, alors, je vais t'autoriser à me sauter quand tu voudras et où tu voudras sans rien payer » (Mabanckou, 2005, pp. 94-95), mais aussi quand Verre Cassé demande à une prostituée « c'est combien la passe » (Mabanckou, 2005, p. 128). Durant la scène de concurrence entre le seul personnage féminin dans l'œuvre et Casimir, le narrateur décrit les actes audacieux de Robinette qui « a ensuite soulevé son pagne jusqu'à la naissance de ses reins, et on a vu son derrière de mammifère périssodactyle [...] elle ne portait pas de slip, la garce » (Mabanckou, 2005, pp. 99-100) et « elle pétait à plusieurs reprises » (Mabanckou, 2005, p. 103). De plus, les mots « caca, merde » sont tant employés dans cette œuvre.

Afin d'avouer son indépendance linguistique, Mabanckou opère tout un travail sur la langue française. Le lexique et les règles grammaticale et syntaxique sont

transgressés pour être remplacés par une langue métissée écartée de la norme. Cette particularité langagière atteint l'intérêt des critiques qui soulignent que le succès des œuvres de l'auteur est dû à la langue, notamment celle de *Verre Cassé*. Dans ce qui suit, nous relèverons ces particularités du français. Nous les diviserons en trois types : lexicales, sémantiques et grammaticales.

En premier lieu, les particularités lexicales peuvent être classées en deux catégories : les mots composés et les emprunts. Pour les composés, l'auteur conçoit, selon le procédé de la composition, de nouveaux mots en unissant des mots d'origine française à d'autres appartenant aux langues africaines, comme dans les exemples suivants : « je n'allais pas céder la priorité aux Africains pour qu'ils viennent labourer ma femme sur mon propre baisodrome » (Mabanckou, 2005, p. 81). Le terme *baisodrome*, formé d'un radical français *baise* et d'un suffixe africain *drome*, désigne le lieu où on entretient des relations sexuelles. Un autre extrait le montre : « il dit que les Camérounaises, y a pas pire qu'elles, elles sont tellement matérialistes et intéressées qu'on les appelle les Caméruineuses » (Mabanckou, 2005, p. 140). Ce terme, pure création de l'auteur, est formé uniquement du mot français, *camé* et *ruineuses* pour qualifier les prostituées Camérounaises. Également, cette phrase contenant les mots composés *poulet-télévision* et *poulet-bicyclette* appartenant au français populaire d'Afrique : « La cantatrice chauve, elle vend des soles grillées, du poulet-télévision et du poulet-bicyclette » (Mabanckou, 2005, p. 149). Le premier désigne un poulet non congelé, tandis que le deuxième veut dire un poulet cuit dans un four à écran. Aussi, un néologisme formé de deux termes reliés par la préposition de annonce cette particularité lexicale : « j'ai entamé une bouteille de rouge » (Mabanckou, 2005, p. 137).

D'autres néologismes peuvent être relevés. Ils sont composés par le suffixe « eur » : *Sapeur*, *ambianceur*. L'auteur, en inventant ces mots, leur attribue un autre sens loin de leur premier sens et explique au lecteur cette créativité linguistique :

Y avait mes collègues de travail et quelques-unes de mes connaissances, la plupart étaient des Sapeurs, et quand je dis « Sapeurs », mon cher Verre Cassé, il ne faut pas les confondre avec les gars qui éteignent les incendies, non, les Sapeurs c'est des gars du milieu black de Paris et qui font partie de la SAPE, la Société des ambianceurs et des personnes élégantes. (Mabanckou, 2005, p. 74)

Il est de la sorte pour le mot dans lequel le suffixe « ment » est remplacé par « age » : *dépouillage* : « ils ont commencé le dépouillage comme on le fait dans les pays où on a le droit de voter » (Mabanckou, 2005, p. 26).

Quant aux emprunts, ils suscitent notre intérêt par rapport à la finalité de leur emploi. L'auteur intègre dans cette fiction des mots appartenant à d'autres langues.

Malgré l'existence de ces termes en français, l'auteur ne les utilise pas et préfère une autre langue. Nous interprétons cet acte par le désir de se libérer du monolinguisme français. C'est un indice qui reflète son cosmopolitisme par la maîtrise de plusieurs codes linguistiques autres que les langues africaines et le français.

Nous présentons quatre exemples qui contiennent des termes anglais (Pampers, flashé, black, clean et business). Pampers dans « c'est un pauvre gars qui en est réduit aujourd'hui à porter des couches Pampers comme un nourrisson » (Mabanckou, 2005, p. 41). Flashé dans : « Céline m'avait flashé avec son derrière » (Mabanckou, 2005, p. 68). Black dans « un couple modèle alors que les mauvaises langues black de Paris professaient souvent que les couples en noir et blanc » (Mabanckou, 2005, p. 75). Clean dans : « c'est dire que j'étais bien, que j'étais clean » (Mabanckou, 2005, p. 69). Business dans « c'est du business pur et simple » (Mabanckou, 2005, p. 46).

D'autres langues sont convoquées par l'auteur dans cette fiction colorée d'une diversité de langues et cultures. Le terme persan *bazar* (*souk* en arabe) qui veut dire un marché est employé en deux langues. Déjà, Mabanckou intitule l'une de ses œuvres *Black Bazar* (2009) adaptée au théâtre : « c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes » (Mabanckou, 2005, p. 198). La langue espagnole est présente dans ce récit, elle est illustrée par (*aficionados*), signifiant des amateurs passionnés : « j'ai contre-attaqué avec la fougue d'un taureau qui veut écouter le spectacle qu'attendent de lui les aficionados » (Mabanckou, 2005, p. 77). Ensuite, le mot italien (*tchao*), désignant au revoir : « tchao bonhomme » (Mabanckou, 2005, p. 248). De plus, le terme d'origine arabe (*harem*) indiquant un lieu réservé aux femmes qui sont au service d'un homme riche, rejoint la liste des emprunts dans cette œuvre : « et tu comprends aussi que ce gourou a tout un harem » (Mabanckou, 2005, p. 46). Également, le terme (*Allah*), Dieu en arabe est l'un des emprunts choisis par l'auteur : « et j'ai entendu ces voisins musulmans murmurer qu'Allah aurait mieux fait de me retirer cette vie que je ne méritais plus » (Mabanckou, 2005, p. 161).

Aussi, l'auteur utilise des expressions religieuses latines : (*vade retro Satana*), (*urbi et orbi*) et (*alea jacta est*). La première veut dire « va en arrière Satan » et sert à faire éloigner le diable ou le mal : « je pouvais encore tout accepter d'un diable qui me dit vade retro Satana, mais pas être traité de capitaliste » (Mabanckou, 2005, p. 168). Mais, elle est employée, aussi, dans un contexte burlesque. Quant à la deuxième, elle est un vers d'Ovide désignant « à destination de la ville de Rome et du monde entier ». Dans un contexte ordinaire, elle signifie « partout, à tout le monde » : « c'est pourquoi un jour elle a annoncé urbi et orbi qu'elle allait me donner une dernière chance » (Mabanckou, 2005, p. 159). La troisième est une formule énoncée par Jules César, elle

signifie « le sort en est jeté » : « j'ai franchi le Rubicon en me murmurant "alea jacta est" » (Mabanckou, 2005, p. 68).

En deuxième lieu, nous traitons les particularités sémantiques. Dans la même fiction, Mabanckou brouille les repères de la logique sémantique chez le lecteur par l'insertion d'un bon nombre de néologismes sémantiques. L'origine de cette néologie est la restriction ou l'extension de sens et la métaphorisation. Ce sont des techniques qui montrent le jeu de langage chez l'auteur. Cet exemple éclaire la restriction de sens : « c'est toi qui vas craquer Robinette, et je vais te baiser » (Mabanckou, 2005, p. 103). Le verbe baiser renvoie à l'acte sexuel et non au sens premier du terme. De la sorte, le terme diététique est employé loin de sa référence alimentaire pour désigner les privilèges dont bénéficient les nègres du président, plutôt une punition : « ce sera la diététique tant que vous ne trouverez pas ma formule à moi » (Mabanckou, 2005, p. 51).

Pour l'extension de sens, nous pouvons la remarquer dans les énoncés, dans lesquels les mots membré et cul ont subi une extension de sens pour dire, respectivement, la taille et la prostitution : « je crois que je ne suis pas bien membré, vu les fesses à la balance excédentaire de Robinette » (Mabanckou, 2005, p. 108), « les gens trouvent plus d'excitation à fouler ces règles qu'à passer leur vie à les observer dans un monde où il y a le cul partout » (Mabanckou, 2005, p. 120).

La métaphorisation est employée par l'auteur pour ajouter à sa langue une beauté et une puissance par l'image de la métaphore. Nous avons relevé quelques exemples : « et moi je devais faire quoi pendant que le gourou travaillait ma femme dans les hautes montagnes » (Mabanckou, 2005, p. 47). C'est une image sur l'acte sexuel. L'auteur compare les prostituées à des volcans parce qu'elles sont pleines d'énergie sexuelle et apportent le plaisir dans « je te dis, Verre Cassé, c'est des volcans, ces petites » (Mabanckou, 2005, p. 47). Une autre métaphore pour évoquer les seins : « Céline m'avait flashé avec son derrière, sa taille, ses deux énormes pastèques greffées à la poitrine » (Mabanckou, 2005, p. 68). De plus, « je suis sûr que je passerais la journée à chercher le point G de son Pays-Bas » (Mabanckou, 2005, p. 108) est une expression métaphorique qui indique le sexe féminin. La même image est exprimée par cet énoncé : « je suis allé errer vers le quartier Rex, à l'ombre des jeunes filles en fleurs » (Mabanckou, 2005, p. 126), l'expression (les jeunes filles en fleurs) veut dire les prostituées, et non pas des femmes à la fleur de l'âge.

En troisième lieu, les particularités grammaticales dans *Verre Cassé* méritent d'être analysées. Chez Mabanckou, le respect des règles grammaticales n'a pas une grande importance. La transgression des lois de la langue française ne perturbe guère

la construction des phrases dans ce récit. L'écart de la norme engendre de nouvelles structures linguistiques qui sortent de l'ordinaire et l'habituel. Nous les regroupons en trois types : l'absence de l'adverbe de négation dans la phrase négative, la juxtaposition de propositions, l'emploi *fautif* des temps verbaux et l'emploi d'adjectifs adverbialisés.

Pour le premier type, plusieurs énoncés l'illustrent par la suppression du (ne) de la négation. Cela prouve le recours de l'auteur au langage oral, ce qu'on peut constater dans cet extrait : « mais il fallait que je trouve un argument de taille parce que ces gens-là aussi s'ennuient beaucoup quand y a pas le feu dans le quartier » (Mabanckou, 2005, p. 52).

Quant au deuxième type, l'auteur emploie le procédé grammatical de la juxtaposition pour relier des propositions en faveur de la coordination ou de la subordination. Ce choix est justifié par l'adoption du fonctionnement des langues africaines qui se base davantage, dans leur construction de phrases, sur les procédés de juxtaposition et de coordination, au contraire des langues européennes qui favorisent la subordination.² Voici une autre manière de mutation linguistique adoptée par l'auteur. L'exemple suivant indique cette particularité grammaticale : « ils ont dit que si ça continuait comme ça, y aurait plus de messes dans le quartier, y aurait plus de transes lors des chants, y aurait plus de Saint-Esprit » (Mabanckou, 2005, p. 13). Il est de même pour cet énoncé : « On lui avait fait subir ce qu'on ne fait pas subir aux bars qui ferment les dimanches, qui ferment les jours fériés, qui ferment le jour de l'enterrement d'un proche » (Mabanckou, 2005, p. 36).

Le troisième type des particularités grammaticales concerne l'emploi *fautif* des temps verbaux. L'écart de la norme se voit dans le non respect de la règle de la concordance des temps verbaux. L'auteur ne met pas le temps adéquat après le premier verbe dans les exemples qui suivront. Il est question de l'emploi du futur et du conditionnel. Comme pour le procédé de la juxtaposition, l'emploi *abusif* est justifié par le recours aux normes des langues africaines qui sont quasi-totalement orales, comme dans : « j'ai promis que je paierai plus rien à la maison » (Mabanckou, 2005, p. 49). Un autre extrait le montre : « je suis sûr que je passerais la journée à chercher le point G de son Pays-Bas » (Mabanckou, 2005, p. 108).

Ensuite, la question qui se pose sur l'emploi des adjectifs adverbialisés est la relation du verbe à l'adjectif vu l'absence d'un terme médiateur entre les deux. C'est l'emploi irrégulier des adjectifs qualificatifs. De même, l'auteur emploie des langues

² Voir Dumont et Maurer, 1995.

populaires africaines, particulièrement congolaises, dans des expressions désobéissant à la norme. C'est un français particulier : l'adjectif dur dans : « et il croit dur comme fer » (Mabanckou, 2005, p. 11), et l'adjectif grave : « je te dis que ça fornique grave dans ces églises du quartier » (Mabanckou, 2005, p. 44).

Enfin, l'emploi assez fréquent de la déictique là, qui précède plusieurs termes dans cette œuvre. Elle caractérise le langage oral, notamment dans les langues africaines. L'auteur superpose le langage oral à l'écrit, afin de présenter au lecteur un texte oralisé comme s'il entend un griot. Nous présentons entre autres cet exemple : « Regarde donc les autres-là qui bavardent au coin là-bas » (Mabanckou, 2005, p. 41).

En somme, Mabanckou proteste le cadre rigide de l'écriture normée. Ses œuvres reflètent sa manière d'appropriation du français selon divers objectifs et intentions. *Verre Cassé* prouve la culture encyclopédique de l'auteur et sa manipulation de la langue française. L'œuvre se focalise sur l'acte d'écriture chez un ex-instituteur qui rejette toutes les normes occidentales, qui l'étouffent. Son écriture est comme les morceaux éparpillés d'un verre cassé qui nécessite d'être recollé pour accéder au sens de son texte hybride et en puzzle. Le protagoniste narrateur avoue la possibilité de la transgression des règles du français :

Moi je leur disais que ce qui était important dans la langue française, c'était pas les règles mais les exceptions [...] qu'ils pourraient même se moquer de ces règles, de la structure de la phrase une fois qu'ils auraient grandi et saisi que la langue française n'est pas un long fleuve tranquille, que c'est plutôt un fleuve à détourner ». (Mabanckou, 2005, p. 187)

De plus, il affirme que la rupture linguistique et la transgression de la norme comptent plus que les règles dans la mesure de libérer sa plume des contraintes langagières.

Verre Cassé reflète l'emploi particulier du français par Mabanckou. Il remodèle cette langue pour montrer son africanité et briser toute norme qui nuit à son expression artistique, afin de créer son propre français qui se base sur un métissage linguistique et culturel. Pour lui, la création littéraire n'a ni une race, ni une nationalité. Elle a une technique et des procédés d'écriture qui n'ont pas de limites.

4. Conclusion

Tout au long de cette étude, nous avons mis l'accent sur les indices de l'hybridité linguistique et culturelle dans *Verre Cassé* de Mabanckou. Nous les avons analysés selon un double plan : la rupture esthétique et culturelle, stylistique et idéologique. Cette approche nous a permis d'avoir une appréhension globale de l'expression romanesque

de ce romancier dans cette œuvre. Pour cela, nous avons mis en évidence l'emploi spécifique du français et l'interlangue de l'auteur qui fait appel à des langues africaines et non africaines.

D'une part, la rupture culturelle est assurée par l'insertion des éléments appartenant à des cultures différentes, et notamment, à la culture africaine comme les mythes, les rites, les traditions et les coutumes dans des fictions écrites avec la langue de l'Autre. D'autre part, l'esthétique *Nègre* s'est opérée via un changement au niveau des personnages : leur construction, leur relation avec le monde et les autres personnages. La destruction de la linéarité du récit, du temps et de l'espace sont, aussi, des éléments de rénovation et d'hybridation.

La rupture idéologique chez Mabanckou se voit grâce à ses penchants individualistes, et non collectifs dans l'écriture. Ainsi, la déconstruction des clichés, qui habitent l'esprit africain et occidental depuis des siècles est une nécessité comme la rupture linguistique qui libère son expression artistique. En fait, il incite à travers ses écrits à la coexistence des langues, des cultures et des peuples à l'ère de la mondialisation.

Pour faire le point, le métissage linguistique et culturel dans *Verre Cassé* de Mabanckou manifeste les mutations et les penchants de l'écriture africaine postmoderne, qui rejette la norme, sort du cadre local et tend à l'universel. Par le biais de la démarche intertextuelle avec ses différents procédés, l'œuvre instaure un dialogue de littératures. Grâce à un français africanisé et métissé par des structures assez divergentes et bien réfléchies, l'auteur mène un jeu de langage qui transgresse les règles de l'écriture traditionnelle et véhicule un discours identitaire pluriel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ashcroft, B., Griffiths, G. et Tiffin, H. (éds.). (2006). *The post-Colonial Studies Reader*. Routledge.
- Azza Bekkat, A. (2006). *Regards sur les littératures d'Afrique*. OPU.
- Cadet, L. (2011). *De Proust à Simon : le miroitement des textes*. Honoré Champion, coll. Recherches proustiennes.
- Clavaron, Y. (2011). *Poétique du roman postcolonial*. Publications de l'université de Saint-Étienne.
- Dumont, P. et Maurer, B. (1995). *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*. Edicef/AUPELF.
- Durand-Guiziou, M-C. (2006). L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. *Logosphère: revista de estudios lingüísticos y literarios* (2), 31-48. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/917>
- Gassama, M. (1995). *La langue d'Abmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Karthala-ACCT.
- Chevrier, J. (2003). *La littérature nègre*. Armand Colin.
- Kesteloot, L. (2001). *Histoire de la littérature négro-africaine*. KARTHALA-AUF.

- Locha, M. (1986). *La littérature africaine et sa critique*. ACCT et KHARTALA, coll. Lettres du Sud.
- Mabanckou, A. (2005). *Verre Cassé*. Seuil.
- Mangueneau, D. (1993). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Dunod.
- Mbembe, A. (2005). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, KARTHALA, coll. Les Afriques.
- Ngalasso, M. M. (2002). Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français. *Notre librairie*, 148, pp. 72-80. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64940494/f74.item>
- Reuter, Y. (2001). *L'analyse du récit*. Nathan Université.
- Thomas, D. (2013). *Noirs d'encre. Colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*,. Editions La Découverte.

La langue française, un vecteur de « l'être- les-uns-avec-les-autres » chez Fatou Diome et Léonora Miano

ROLPH RODERICK KOUMBA

Université de Lille / France
✉ rolphroderick@gmail.com

AMA BRIGITTE KOUAKOU

Université de Lille / France
✉ kamabrigitte@yahoo.com

RESUMÉ. La question de l'utilité du français comme langue de communication ne semble plus se poser aujourd'hui. Même si certains pensent que c'est une propriété exclusive des pays qui l'ont comme legs ancestral : il s'agit ici de la France. Et que d'autres, à contre-courant, y voient un instrument d'aliénation culturelle des locuteurs francophones des ex-colonies de la France. Pour en finir avec ces débats « stériles » qui détournent les regards sur l'indispensabilité du français en Afrique et dans le monde, Fatou Diome et Léonora Miano démontrent respectivement dans leurs œuvres d'une part, que cette langue est un instrument au service de la construction d'une altérité positive dans l'espace francophone. Et, d'autre part,

MOTS-CLÉS :
Langue française ;
Francophonie ;
altérité ; Afrique
subsaharienne
francophone ;
communication

Pour citer cet article

Roderick Koumba, R., et Ama Brigitte Kouakou, A. (2021). La langue française, un vecteur de « l'être-les-uns-avec-les-autres » chez Fatou Diome et Léonora Miano *Hybrida*, (3), 207–220. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21549>

que c'est un moyen de communication permettant la rencontre des peuples en Afrique subsaharienne francophone. D'un commun accord, elles pensent que le français est « *une langue africaine à part entière* ».

RESUMEN. *La lengua francesa, un vector del «estar unos con otros» en Fatou Diome y Léonora Miano.* La cuestión de la utilidad del francés como lengua de comunicación parece no tener mucho sentido hoy. Aunque algunos creen que es propiedad exclusiva de los países que la tienen como legado ancestral: esto es Francia. Y que otros, a contracorriente, lo vean como un instrumento de alienación cultural de las antiguas colonias de Francia. Para acabar con estos debates «estériles» que desvían la atención de la esencialidad del francés en África y en el mundo, Fatou Diome y Léonora Miano, respectivamente, demuestran en sus obras, por un lado, que este lenguaje es un instrumento al servicio de la construcción de una alteridad positiva en el mundo francófono. Y, por otro lado, que es un medio de comunicación que permite el encuentro de los pueblos del África subsahariana francófona. Están de acuerdo en que el francés es «una lengua africana por derecho propio».

ABSTRACT. *The French language, a vector of «being-with-the-others» in Fatou Diome and Léonora Miano.* The question of the usefulness of French as a language of communication no longer seems to arise today. Even if some think that it is an exclusive property of the countries that have it as ancestral legacy: it is here about France. And that others, against the current, see it as an instrument of cultural alienation of French speakers from the former colonies of France. To put an end to these «sterile» debates that reveal the indispensability of French in Africa and in the world, Fatou Diome and Léonora Miano respectively demonstrate in their works on the one hand, that this language is an instrument for building positive otherness in the French-speaking world. And, on the other hand, it is a means of communication that enables people to meet in French-speaking sub-Saharan Africa. They agree that French is “*an African language in its own right*”.

PALABRAS CLAVES:
Idioma francés;
Francofonía;
alteridad;
África Sub-sahariana
francófona;
comunicación

KEY WORDS:
French language;
Francophonie;
otherness;
Francophone
sub-Saharan Africa;
communication

1. Introduction

De nos jours, il est possible de dire que la langue française, en tant qu'instrument de communication, transcende toute logique de classification entre locuteurs français de première zone et locuteurs français « de seconde zone ». Les premiers l'ayant comme legs ancestral (la France en particulier) et les seconds comme héritage colonial. Car, la langue française serait le vecteur d'une identité Afrique-Monde¹ qui renseigne sur l'existence du monde francophone en général, et sur l'ouverture des sociétés africaines au monde en particulier. L'expression « monde francophone » ne désigne pas une entité physique homogène. Mais un territoire symbolique qui prend forme à travers « plus de 220 millions d'humains [qui] parlent le français » (Cerquiglini, 2020, p. 353). Dès lors, « l'usage solidaire d'une langue commune » participe à sa manière à la construction d'une « identité francophone » (Cerquiglini, 2020, p. 354). En sa qualité de langue véhiculaire, le français constitue « le trait d'union entre les diverses [populations du monde qui l'utilisent quotidiennement ou occasionnellement, et entre les différentes] situations linguistiques africaines » (Dumont, 1990, p. 30). D'où son « rôle de conciliation » qu'il remplit auprès des locuteurs francophones, des locuteurs africains francophones et entre l'Afrique et le monde. Une question qui semble importante s'impose :

Comment le français participe-t-il à l'élaboration d'une altérité « heureuse » dans l'espace francophone en général, et en Afrique subsaharienne francophone en particulier ?

Cette interrogation montre que l'analyse va porter essentiellement sur la fonction cohésive que remplit la langue française dans l'espace francophone et en Afrique subsaharienne francophone. En d'autres termes, nous allons voir comment Fatou Diome et Léonora Miano voient la langue française comme outil de compréhension entre les peuples Africains et comment celle-ci participe à l'élaboration d'une altérité « heureuse » dans l'espace francophone.

2. L'usage du français ou la construction d'une altérité positive « en Francophonie »

Le concept d'*altérité* renvoie, selon le philosophe français André Lalande, au « Caractère de ce qui est autre [que moi] » (Lalande, 1999, p. 39). Il instaure une sorte

¹ L'expression « identité Afrique-Monde » renvoie à l'identité francophone qu'ont en partage tous les locuteurs français, qu'ils soient Africains ou non.

d'« opposition entre le moi et le non-moi » (Renouvier, 1930, p. 10), fondée sur la rhétorique de la différence. Traitant de la « poétique de la relation » dans *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur relativise l'opposition rigide communément admise « entre le moi et le non-moi ». Selon lui, l'*ipséité* marque la présence de l'altérité dans « le moi » dont les différentes composantes sont : la « mêmeté » ou « l'identité-*idem* ». Ici, le « moi » se conçoit comme une entité invariable, unique et singulière. Et « l'ipséité » comme une composante essentielle du « moi » renvoyant à « l'identité-*ipse* ». Laquelle permet au « moi » de s'ouvrir au « non-moi » par une prise de conscience de la variabilité de son identité et de la part d'autrui en lui :

La troisième intention philosophique, explicitement incluse, celle-ci, dans notre titre, s'enchaîne avec la précédente, en ce sens que l'identité-*ipse* met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la mêmeté, à savoir la dialectique du *soi* et de *l'autre que soi*. Tant que l'on reste dans le cercle de l'identité-mêmeté, l'altérité de l'autre que soi ne présente rien d'original : « autre » figure, comme on a pu le remarquer en passant, dans la liste des antonymes de « même », à côté de « contraire », « distinct », « divers », etc. Il en va tout autrement si l'on met en couple l'altérité avec l'ipséité. Une altérité qui n'est pas – ou pas seulement – de comparaison est suggérée par notre titre, une altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même. (Ricœur, 1990, pp. 13-14)

L'opinion de Ricœur n'était pas méconnue dans la première moitié du xx^e siècle car les missionnaires qui s'étaient donnés pour mission d'évangéliser les indigènes connaissaient parfaitement la parabole du « Bon Samaritain » qui rapproche « le moi » et « le non-moi » par l'entremise d'une éthique du semblable. Cependant, pour des raisons politico-économiques, cette morale fut mise de côté. En agissant de la sorte, l'on s'aperçoit qu'aucune composante du système colonial français n'était opposée à la mise en place d'une distinction rigide entre le moi/le colon et le non-moi/le colonisé. Cette conception manichéenne du monde est tout aussi présente à des degrés divers dans le mouvement littéraire qu'on nomme la Négritude comme en témoigne la définition d'Aimé Césaire du « mot *négritude* » (Depestre, 1980, p. 77) :

[...] Donc nous affirmions que nous étions nègres et que nous étions fiers de l'être et que nous considérions que l'Afrique n'était pas une espèce de page blanche dans l'histoire de l'humanité, et enfin c'était l'idée que ce passé nègre était digne de respect ; ce passé nègre n'était pas uniquement du passé ; que les valeurs nègres étaient encore des valeurs qui pouvaient apporter des choses importantes au monde. (Depestre, 1980, pp. 78-79)

L'opinion du poète martiniquais sur la Négritude fait état d'un renouveau sémantique du terme « Nègre » qui avait été connoté péjorativement, écrit René Depestre :

La singularité épidermique de l'homme noir ou métissé au lieu d'être tenue pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un des hasards objectifs qui fourmillent dans l'histoire de l'humanité, devient dans la conscience de tous les négriers, de tous les racistes de la terre, une essence maléfique, le signe d'un mal-absolu-de-l'être-social-du-nègre, la marque et le stigmate d'une infériorité sans rémission. [...] que seul le noir est un homme de couleur, que le blanc participe du privilège de la lumière, que, comme dit Sartre, la « blancheur de sa peau, c'était de la lumière condensée », et qu'il était de son destin historique d'éclairer tout le reste de l'humanité avec les vertus lumineuses de sa peau. (Depestre, 1980, pp. 50-51)

Cependant, le projet de Césaire de positiver le mot « Nègre » n'a rien changé à la distinction rigide qui existe entre le moi (l'homme blanc) et le non-moi (l'homme noir), laquelle a été mise en place par les négriers esclavagistes et racistes blancs. Fatou Diome pense qu'au XXI^e siècle, cette conception du monde est un obstacle à la « montée en humanité » (Mbembe, 2015, p. 261). Pour en finir avec une opposition passiviste, cette dernière convoque l'identité linguistique commune à tous les locuteurs francophones. À contre-courant de tout discours qui verrait dans le français un instrument d'aliénation culturelle des Subsahariens, l'écrivaine franco-sénégalaise Fatou Diome avance l'argument de la dimension cohésive de la langue française afin de légitimer l'idée selon laquelle le français est instrument au service de la construction d'une altérité positive. Pour elle, la dissémination de la langue française dans le monde a favorisé la connexion entre le moi (les locuteurs français) et le non-moi (les locuteurs francophones des ex-colonies françaises en particulier). Cette connexion qui fait penser à une sorte de toile d'araignée reliant les différentes contrées du monde qui ont en partage la langue française constitue un support sur lequel se construit une communication « heureuse » entre *Nous et les autres*² (Heyer et Reynaud-Paligot, 2017), sachant que « le moi et le non-moi » partagent désormais la même langue. Dans son essai *Marianne porte plainte !* dans lequel elle convie les promoteurs de l'« identité nationale » française à sortir d'une conception figée de l'identité culturelle, cette dernière convoque la dimension fédératrice de la langue française afin de sortir le Francophone en général de l'enclos de la différence comme en témoigne cette description élogieuse du caractère cohésif du français :

² De nos jours, l'urgence de transcender le racisme fondé sur le triptyque : « La catégorisation, la hiérarchisation et l'essentialisation » de l'humain, s'impose. Dans un monde dominé par la mondialisation qui s'appuie beaucoup sur la révolution numérique, les notions relatives à « l'égalité entre tous les êtres humains » et le « vivre-ensemble » occupent davantage une place de choix sur les scènes médiatique et intellectuelle. L'exposition portant sur le thème : « Nous et les autres. Des préjugés au racisme », tenue au Palais de Chaillot à Paris (à savoir au Musée de l'Homme) en mars-avril 2017, vient à point nommé.

Alléluia ou Allah Akbar, le français est l'hostie de ma communion, hosanna ! Le français fleurit en Francophonie – comme l'avait prédit Senghor de sa bouche d'ébène –, son éolienne initiale F étant également celle de mon prénom : Françoise et son frère François sont bien obligés de le partager avec moi. [...] À chacun son histoire et sa petite mythologie qui le rattache à la France. (Diome, 2017, p. 8)

La fraternité linguistique évoquée ici lui permet de transcender l'opposition entre *Nous et les autres*. Car la « Francophonie », au sens dénoté du terme, constitue un élément crucial de la construction d'une altérité positive d'autant plus qu'elle met en « Relation » les Subsahariens entre eux et avec les autres francophones. En effet, la « politique du commun ou de l'en-commun » développée ici prend effet à travers la place centrale que l'auteure accorde à la langue dans toute construction identitaire. Elle écrit : « La langue, c'est la part clef de l'identité, puisque c'est dans ses rouages que celle-ci se découvre et se relate » (Diome, 2017, p. 8). Son opinion indique que la langue est le moteur de l'identité culturelle. Vu sous cet angle, la langue française par exemple a pour vocation d'instaurer une identité singulière plurielle³ qui participe à l'interconnexion accrue des sociétés francophones entre elles. Cette vision idéaliste de l'écrivaine concourt à célébrer non seulement la dimension cohésive de la langue française, mais aussi à esquisser une réflexion philosophique sur cette langue. Elle pense d'ailleurs que l'éparpillement et l'usage du français dans le monde sont des moments phares qui renseignent sur la manifestation du festin linguistique auquel sont conviés tous les locuteurs francophones : c'est un lien de solidarité qui se tisse entre les peuples africains voire du monde entier quand ceux-ci font usage de la langue française pour communiquer et interagir. L'idée de la construction d'une solidarité à partir de la langue française occupe une place de choix dans sa pensée. Car la construction d'un récit permettant de légitimer son appartenance à l'identité francophone rappelle qu'à l'ère de la mondialisation, le repli identitaire n'a plus sa place comme le souligne le rapprochement des prénoms *Fatou*, *Françoise* et *François* autour de la consonne *F* renvoyant à *Francophonie*. Malgré le fait que *Fatou* qui dérive « des prénoms Fatima et Fatoumata », vienne « du verbe arabe fatima » qui signifie « sevrer » ou « l'enfant qui

³ L'expression « identité singulière plurielle » désigne le fait que la langue française est devenue de nos jours l'un et le multiple. L'un parce qu'elle vient de la France et est communément appelée la langue française peu importe où on la parle. Le multiple car en se disséminant dans le monde par le truchement de la colonisation, elle a donné naissance à plusieurs langues françaises (ou variétés du français) qui montrent que le français de France n'est plus le référent absolu du français, qu'il faut décentrer la France car elle n'est plus le centre hégémonique de la langue française, et que chaque ex-colonie française parle à sa façon le français.

vient d'être sevré ». ⁴ Toutefois, l'origine arabe du prénom *Fatou* n'est pas un obstacle pour Diome dont le projet littéraire vise à fédérer l'identité chrétienne et l'identité islamique par l'addition de deux cris d'allégresse exprimant une même réalité : « Al-léluia » et « Allah Akbar ». Ce rapprochement traduit son désir de sortir l'humain en général du repli identitaire, de la xénophobie, du racisme, de la discrimination, etc. Le but étant de montrer que dans un monde où chacun voudrait marquer sa différence, seul le recours au « cosmopolitisme vécu » (Memmi, 2004, p. 109) – c'est-à-dire la capacité de s'adapter à toute culture –, et à la langue pourrait ébranler les forteresses de l'« imaginaire de l'identité racine-unique » (Glissant, 1997, p. 21). D'où la nécessité, en ce qui concerne le « Français d'adoption », d'intégrer à son identité l'identité de la société d'accueil. Pour ce qui est des Français, ils ont tout à gagner à se concevoir comme membres de la grande communauté francophone au lieu de marquer un écart entre la langue française de France et la langue française d'ailleurs ou entre les locuteurs français et les locuteurs francophones :

Quant aux étrangers ou Français d'adoption, la politesse étant le premier bagage d'un bon voyageur, même leur propre bien-être dans la société exige qu'ils fournissent un effort d'adaptation. L'adaptation n'est pas négation de soi, mais signe d'intelligence indispensable à qui ne souhaite pas être accueilli avec une botte de foin. S'il est bien élevé, l'invité ne change pas la disposition du mobilier de son hôte. Apprendre, comprendre la culture de sa terre d'accueil, c'est non seulement un enrichissement, mais aussi une preuve de respect envers les autres. La religion étant, paraît, censée réunir, relier les humains, maintenant qu'elle menace de les diviser en armées opposées, la langue m'apparaît plus que jamais notre meilleur trait d'union. (Diome, 2017, p. 133)

Lorsque l'identité nationale, transnationale et les autres formes de solidarité qui rapprochent les hommes ont montré leur limite, la langue apparaît, selon Diome, comme l'ultime rempart de leur cohésion. En cela, elle constitue le « meilleur trait d'union », notamment en leur rappelant qu'ils ont en partage quelque chose en commun. Cette chose qui rend possible la communication les convie à vivre ensemble, malgré quelques différences superficielles liées à l'épidermique, à la religion, etc. D'ailleurs, l'auteure insiste sur le rôle de langue véhiculaire que remplit le français dans « le monde francophone », précisément en Afrique francophone.

⁴ <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-FATOU.html>. Consulté le 11/11/2021.

3. Penser l'intégration du français en Afrique sous le prisme de son utilité

La langue française assume plusieurs fonctions en Afrique francophone. Tantôt langue vernaculaire ; tantôt « langue de l'État, de la constitution » ; tantôt langue au service du « maintien de l'unité nationale », etc., cette dernière est un instrument indispensable pour les sociétés africaines subsahariennes francophones en particulier. Traitant de la dimension utilitaire de la langue française en Afrique, Pierre Dumont écrit :

[...] il n'existe pas une situation linguistique africaine mais des situations différentes, propres à chaque pays et les expériences tentées ici ou là ne sont pas nécessairement transférables d'un pays un autre. Ici le français sera exclusivement la langue de l'institution scolaire et, par conséquent, de la promotion sociale et intellectuelle, là il sera le véhicule interethnique indispensable au maintien de l'unité nationale, ailleurs son caractère populaire se manifeste par une création verbale des plus fécondes, et l'on parlera alors de vernacularisation ou de véhicularisation, ailleurs encore il sera la langue de l'État, de la constitution et l'on mesurera à l'aune de la distorsion entre son statut officiel et son usage réel la capacité de tel ou de tel pays à envisager de façon réaliste et sereine ce que L.S. Senghor appela un jour "le décollage de l'an 2000". (Dumont, 1990, pp. 19-20)

Orientant sa réflexion dans la perspective analytique de Pierre Dumont, l'écrivaine franco-camerounaise Léonora Miano développe dans ses œuvres *Contours du jour qui vient*, *Habiter la frontière* et *L'Impératif transgressif*, une argumentation visant à étayer la dimension utilitaire du « français d'Afrique » (1990, p. 129) au Cameroun son pays d'origine. Sa démonstration prend effet à travers le recours à la rhétorique de l'indispensabilité de la langue française. Cette rhétorique représente une sorte de plaidoirie en faveur de la légitimité du français d'Afrique comme en témoigne le discours de la narratrice Musango mise en scène dans son roman *Contours du jour qui vient* :

L'histoire ne se réécrit pas. Le français est la langue officielle du Mboasu. De toutes les manières, les frontières ont associé en leur sein des tribus si disparates et si jalouses de leur langue, que l'usage du parler colonial semble le plus sûr moyen de préserver une forme de paix identitaire. Le français jouit donc d'une certaine neutralité, quelle que soit la manière dont il s'est hissé sur son trône. Les habitants du Mboasu, qui ont pourtant une souche linguistique commune, ne se comprennent pas d'une région à l'autre, d'un bout de terrain à l'autre. Ce sont tous des Bantous, mais cela ne signifie plus grand-chose. Un groupe ethnique, cela ne suffit pas à former une nation. (Miano, 2006, p. 203)

Les propos du personnage montrent que la langue française est indispensable au Mboasu, un pays imaginaire d'Afrique centrale qui compte plusieurs groupes ethnolinguistiques distincts. Ce faisant, Léonora Miano pense que l'Afrique a beaucoup à

gagner en intégrant certains de ses legs coloniaux, notamment les langues coloniales, à son patrimoine culturel d'autant plus que l'histoire n'est pas cyclique, mais linéaire. En dépit de la violence⁵ qu'il exerce sur l'inconscient collectif des Subsahariens, le français participe néanmoins à la construction de la cohésion identitaire dans le monde bantou confronté à un conflit linguistique silencieux. En clair, le français joue donc le rôle de langue neutre permettant de transcender tout repli ethnolinguistique et toute situation de non-communication. En sa qualité de « langue officielle du Mboasu », le français garantit la cohésion sociale. Dans son essai *Habiter la frontière*, Léonora Miano poursuit sa réflexion en montrant que le recours aux langues africaines d'origine européenne est une nécessité pour le Cameroun qui compte une multitude de groupes ethnolinguistiques :

Dans un pays comme le Cameroun, la diversité des langues locales a facilité l'implantation des idiomes coloniaux, les populations ne se comprenant pas d'une région à l'autre, et aucune des langues du pays n'étant majoritaire. Ainsi, les Camerounais utilisent-ils beaucoup le français et l'anglais pour communiquer entre eux. Bien sûr, ils parlent ces langues à leur manière, y imprimant le rythme de leur accent, y diffusant des images propres à leurs cultures. Néanmoins, quand on sait combien une langue structure le mental de ses locuteurs, il est aisé de s'apercevoir que l'Histoire a métissé les peuples africains. (Miano, 2012, pp. 26-27)

L'incompréhension entre différentes communautés ethnolinguistiques camerounaises aurait donc favorisé le recours aux langues européennes à des fins communicationnelles. L'usage quotidien de ces langues, précisément le français et l'anglais, leur a permis d'avoir un droit de cité au Cameroun. En les intégrant dans son patrimoine culturel, le Cameroun a matérialisé son désir de s'ouvrir au monde et d'intégrer le monde en lui. Curieusement, la problématique de l'ouverture du Cameroun au monde ne se pose plus au XXI^e siècle pour un pays devenu un « carrefour des cultures » et des peuples. Il va sans dire que les langues française et anglaise constituent des supports de communication pour la plupart des Subsahariens :

Le problème posé à l'Afrique subsaharienne francophone est celui de son rapport à elle-même et de ses ambitions pour le futur. Il ne peut être envisagé de renoncer à l'usage d'une langue qui, en l'absence de politiques volontaristes en matière linguistique sur le continent, permet encore à bien des Subsahariens de communiquer, de se comprendre. La langue s'étant acclimatée dans les pays subsahariens où elle est employée, bien qu'à la marge parfois, elle est une des tonalités d'un environnement

⁵ La langue française est la trace indélébile de la colonisation française en Afrique subsaharienne.

linguistique capable d'absorber des apports récents. Dans un pays tel que le Cameroun, qui compte plusieurs dizaines de langues sans qu'aucune ne soit majoritaire, le français et l'anglais ont, pour la population, un statut neutre. (Miano, 2016, p. 88)

En choisissant de faire du français et de l'anglais des moyens de communication nationale, les gouvernants camerounais n'ont nullement manifesté aucun complexe d'infériorité vis-à-vis de leurs langues maternelles. Car leur décision visait avant tout à garantir la paix entre différents groupes ethnolinguistiques. On comprend aisément pourquoi Léonora Miano parle du « statut neutre » assumé par les langues africaines d'origine européenne au Cameroun voire en Afrique subsaharienne francophone. En effet, sa rhétorique de l'indispensabilité du français et de l'anglais développée dans son essai *L'Impératif transgressif* s'appuie sur une approche sociohistorique, laquelle « s'intéresse particulièrement à la *genèse* des phénomènes qu'elle étudie » (Noiriel, 2006, p. 4). Cette approche lui permet de saisir les enjeux sociopolitiques de l'usage du français et de l'anglais comme langues véhiculaires et administratives au Cameroun. Selon elle, la vernacularisation de la langue française par exemple n'est pas seulement un fait social. Elle relève aussi des décisions politiques prises par les dirigeants au lendemain de l'indépendances afin de préserver l'« unité nationale ». À ce sujet, Pierre Dumont écrit :

Dans un pays comme le Cameroun, la présence et l'utilisation du français sont les éléments d'une politique véritablement nationale : le français participe de la politogénèse camerounaise à l'exclusion des langues et peut-être même des cultures locales. C'est une politique qui a été clairement définie au lendemain même de l'indépendance et qui a continué d'être appliquée après que le président Ahidjo eut quitté le pouvoir. L'unité nationale passe par le maintien de la langue française même si celle-ci subit, à l'insu des Camerounais eux-mêmes, les effets d'une vernacularisation ou d'une véhicularisation qui sont les manifestations de son appropriation par les locuteurs de ce pays. (Dumont, 1990, p. 136)

La stratégie politique du président Ahidjo visant à désamorcer un conflit linguistique latent renseigne sur le rôle joué par les décisions politiques au sujet de l'intégration du français au Cameroun. Hormis cela, l'appropriation des langues coloniales par les Camerounais a aussi joué un rôle majeur dans l'insertion des langues française et anglaise au Cameroun :

Nées de la violence coloniale, elles [les sociétés africaines subsahariennes] n'ont donc jamais existé sans les langues venues d'Europe. Le français et l'anglais sont inscrits dans l'ADN du Cameroun, comme le sont les langues appartenant aux familles suivantes : bantoue, nigéro-congolaise, nilo-saharienne et chamito-sémitique. Oui, sur un seul et même territoire. [...] Le pays présente une mosaïque de familles linguistiques, c'est-à-dire que s'y enchevêtrent des idiomes étrangers les uns aux autres. Ima-

giner que toutes les langues subsahariennes soient issues d'une seule et même matrice comme l'affirment certains penseurs afrocentriques est séduisant sur le plan poétique, mais sur le plan pratique, une vérité s'impose : les Camerounais ne se comprennent entre compatriotes que parce qu'ils ont inventé des véhicules comme le pidgin ou le camfranglais, et parce qu'ils se sont approprié les anciennes langues coloniales. (Miano, 2016, pp. 88-89)

Il ressort de cet extrait que vouloir bannir « les langues venues d'Europe » serait une manière de cultiver la négation de l'historicité camerounaise. Cette opinion mérite d'être nuancée car le néologisme « camfranglais » semble passer sous silence certains emprunts linguistiques allemands. Rappelons que le Cameroun fut une colonie allemande de 1884 jusqu'au Traité de Versailles du 28 juin 1919⁶ qui permit aux Français et aux Anglais de s'approprier cette colonie. Certes, la langue allemande n'est plus d'actualité au Cameroun. Mais une étude approfondie pourrait attester la présence des mots et expressions allemands dans les langues camerounaises autochtones. En outre, en ce qui concerne le point de vue de Léonora Miano, un argument est avancé pour l'étayer davantage. Selon elle, étant donné que les langues française et anglaise sont passées par un processus d'appropriation, il est incongru de leur refuser le droit d'appartenance au Cameroun. Dans un continent comme l'Afrique où les autorités publiques peinent à valoriser les langues autochtones, l'intégration du français et de l'anglais a tout son sens dans un paysage multilingue comme le Cameroun. Instruments de communication interethnique, ils assument la fonction de médiateur entre plusieurs groupes ethnolinguistiques. Traitant de la ségrégation ethnique dont sont victimes les voyageurs en provenance d'Afrique à l'aéroport Paris-Charles-de-Gaulle, Salie affirme :

L'avion atterrit à 14 heures et vomit une foule multicolore qui déferla aussitôt vers le hall de l'aéroport. Sur le haut de la passerelle de débarquement, le sourire professionnel d'une hôtesse s'étirait sur le *i* de Paris, comme pour élargir la ville. [...] Le temps d'oublier son visage, les voyageurs formèrent deux rangées devant les guichets de contrôle. D'un coup d'œil, je repérai celle qui avançait le plus vite et suivis le mouvement, avant de remarquer une inscription : *Passeports européens*. « Ah, zut ! j'y étais presque ! Je croyais que l'apartheid avait disparu », pestai-je en quittant le rang. [...] une autre inscription mentionnait : *Passeports étrangers*. Je pris place. [...] Devant moi, deux Africains baragouinaient une langue que je n'avais jamais entendue auparavant. [...] Après tout, des langues, il y en aurait au moins huit cents en Afrique, selon Georges Fortune. (Diome, 2003, pp. 202-203)

⁶ http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/versailles_1919.htm. Consulté le 11/11/2021.

La mésaventure de la narratrice du *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome montre que le moi et le non-moi sont encore d'actualité lors de la réception des voyageurs dans les guichets de contrôle. En dépit de cette logique discriminante qui survit à l'ouverture au monde des peuples, Salie pense néanmoins que l'ouverture est une nécessité. C'est la raison pour laquelle elle affirme à l'encontre des détracteurs de l'insertion des « langues venues d'Europe » : « Heureusement qu'il y a le français et l'anglais, sinon, à l'OUA, il faudrait se réunir autour d'un tam-tam » (2003, p. 203). Derrière la tonalité humoristique, le propos du personnage revient sur l'utilité du français et de l'anglais en Afrique. Ici, Fatou Diome met l'accent sur la fonction politique assumée par ces langues dans les instances étatiques et les organisations continentales africaines. En présentant « la réalité sous un angle comique » en l'absence des langues africaines héritées de la colonisation, celle-ci montre que les institutions continentales africaines seraient caduques si elles n'avaient pas recours à l'Anglais ou au Français.

4. Conclusion

La langue française constitue donc un instrument essentiel au service de la construction d'une altérité positive dans l'espace francophone puisqu'elle met en relation divers gens voire divers peuples sans tenir compte de leur groupe ethnique, de leur appartenance culturelle, religieuse. Les multiples fonctions qu'elle remplit en Afrique subsaharienne francophone et son intégration ingénieuse dans cette partie du monde relèvent du dynamisme de toute langue si l'on s'en tient à l'opinion développée par François Jullien dans son article « L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité » : « Une culture qui ne se transformerait plus serait une culture morte. Comme on parle de langue morte : une langue morte est une langue qui ne change plus parce qu'on ne la parle plus ; qui s'est figée, fixée, parce qu'elle ne sert plus. »⁷ Le « devenir-autre de la langue » (Deleuze, 1993, p. 15) française représente à cet effet une étape cruciale pour que celle-ci remplisse parfaitement son rôle d'interconnexion des peuples. Il est vrai que l'indispensabilité du français en Afrique subsaharienne francophone est une réalité. Cependant, une certaine opacité qui cultive la méfiance des Subsahariens vis-à-vis du français y demeure pour la simple raison que le français d'Afrique n'a pas de statut juridique légal en l'absence « d'une académie continentale » qui promeut « La défense et illustration de la langue française » d'Afrique. L'autonomie du français d'Afrique par rapport au paternalisme de l'Académie française qui continue de voir en cette langue une version corrompue du

⁷ <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00677232/document>. Consulté le 19/11/202.

français de l'Hexagone s'impose en ce début du XXI^e siècle. Cette condition est nécessaire si l'on veut en finir avec la logique de la ghettoïsation du français d'Afrique (Miano, 2016, p. 101) et lui permettre de « devenir *une langue africaine à part entière* » (Mbembe, 2013, p. 103). Vu les nombreux travaux qu'on dénombre sur l'importance d'une « véritable » autonomie du français d'Afrique par rapport au français de France (citons entre autres *Le Français, langue africaine* de Pierre Dumont, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* d'Achille Mbembe, *L'Impératif transgressif* de Léonora Miano, etc.), l'on pense que la souveraineté linguistique de l'Afrique subsaharienne francophone par rapport à la France est une perspective qui se dessine à l'horizon.

BIBLIOGRAPHIE

- Cerquiglini, B. (2020). Francophonie. Dans P. Gayon (dir.), *L'identité. Dictionnaire encyclopédique* (pp. 352-355). Gallimard, coll. Folio essais.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Les Editions de Minuit.
- Depestre, R. (1980). *Bonjour et adieu à la négritude. (suivi de) Travaux d'identité*. Robert Laffont.
- Diome, F. (2003). *Le Ventre de l'Atlantique*. Anne Carrière.
- Diome, F. (2017). *Marianne porte plainte !* Flammarion.
- Dumont, P. (1990). *Le Français, langue africaine*. L'Harmattan.
- Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-monde. Poétique IV*. Gallimard.
- Heyer, E., & Reynaud-Paligot, C. (2017). *Nous et les autres. Des préjugés au racisme*. La Découverte/Musée national d'histoire.
- Lalande, A. (1999). *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Vol. 1 : A-M. « Quadrige ». Presses Universitaires de France.
- Mbembe, A. ([2010] 2013). *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. La Découverte.
- Mbembe, A. ([2013] 2015). *Critique de la raison nègre*. La Découverte.
- Memmi, A. (2004). *Portrait du décolonisé : arabo-musulman et de quelques autres*. Gallimard, coll. Folio actuel.
- Miano, L. (2006). *Contours du jour qui vient*. Plan.
- Miano, L. (2012). *Habiter la frontière*. L'Arche.
- Miano, L. (2016). *L'Impératif transgressif*. L'Arche.
- Nancy, J.-L. (2013). *Être singulier pluriel*. Galilée [Nouvelle édition augmentée].
- Noiriel, G. (2006). *Introduction à la socio-histoire*. La Découverte.
- Renouvier, C. (1930). *Les Derniers entretiens. Recueillis par Louis Prat*. Librairie Philosophique J. Vrin.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.

Rolph Roderick Koumba, docteur en Langues et littératures françaises. Spécialité : Littératures Francophones d'Afrique subsaharienne. Membre du laboratoire ALITHI-

LA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue) de l'École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de Lille. Enseignant de Lettres Modernes au Collège Jeanne d'Arc de Roubaix (France) depuis septembre 2021. Auteur et co-auteur de plusieurs articles, à savoir :

Koumba, R. R. (2021). De quoi l'imaginaire d'un cybercriminel africain est-il le nom ? *Revue de Philologie et de Communication Interculturelle*, Vol. V(2), pp. 33-39. https://jpic.mta.ro/assets/JPIC_Volume_V_No.2_2021.pdf

Koumba, R. R., & Kouakou, A. B. (2021). De quoi la prétendue authenticité culturelle japonaise est-elle le nom ? *Mouvances Francophones*, 6(2). <https://doi.org/10.5206/mf.v6i2.13816>

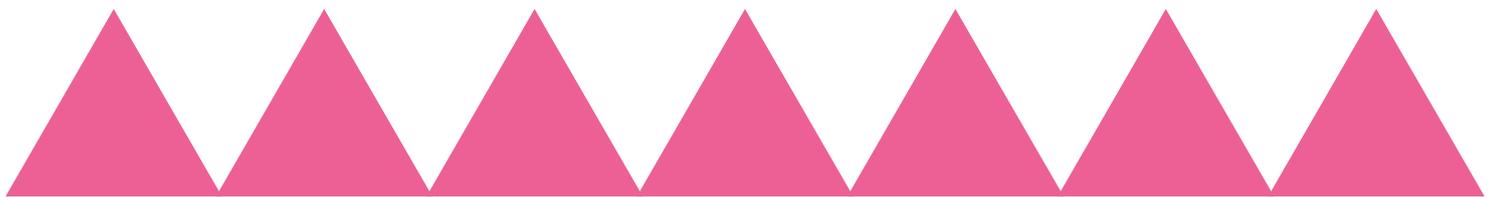
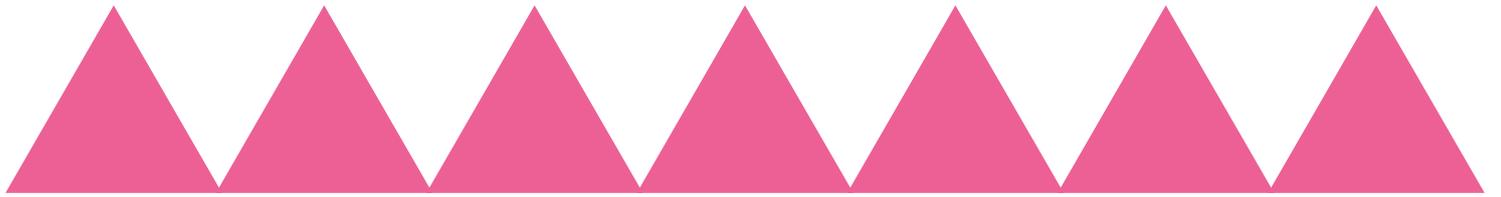
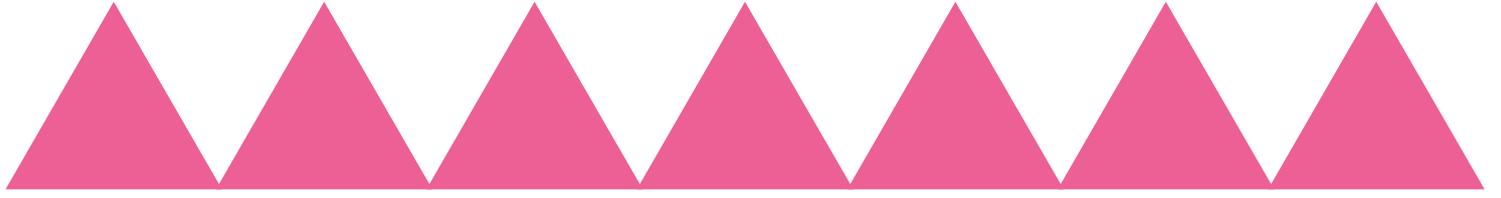
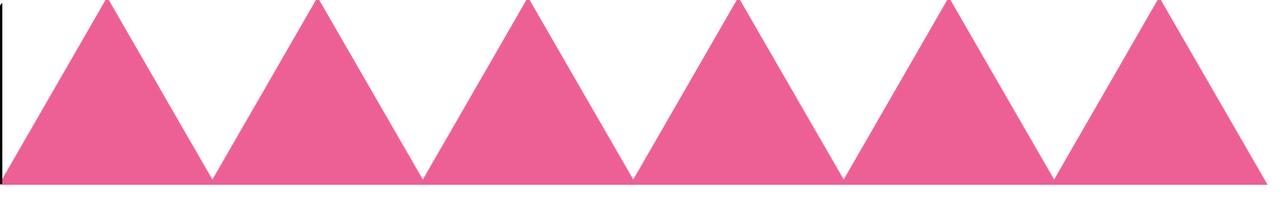
Koumba, R. R. (2020). La transformation comme moteur de la vitalité de l'identité culturelle : penser l'identité africaine avec Fatou Diome. *Revue Inter-Lignes*, 24. https://www.ict-toulouse.fr/wp-content/uploads/2021/04/Inter-Lignes-n%C2%B024-2_12-1.pdf

Ama Brigitte Kouakou, doctorante à l'École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de Lille, sous la direction du Professeur Yves Baudelle. Membre du laboratoire ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue). Auteure et co-auteure de plusieurs articles, à savoir :

Kouakou, A. B. (2021). L'écriture de Nathalie Sarraute ou la tentative de perpétuer l'évolution de l'art. *Revue de Philologie et de Communication Interculturelle*, Vol. V(2), pp. 103-111. https://jpic.mta.ro/assets/JPIC_Volume_V_No.2_2021.pdf

Kouakou, A. B. & Koumba, R. R. (2021). L'Afrique, cet Eldorado connu des Européens, mais méconnu des Africains. *Djiboul*, 1(1). <http://djiboul.org/wp-content/uploads/06/2021/Tire-a-part-Ama-Brigitte-KOUAKOU-Rolph-Roderick-KOUMBA2-.pdf>

1981



2021

Évitons de respirer l'air du temps

CATHERINE MAVRIKAKIS

Université de Montréal / Canada

Le sida m'est retombé dessus récemment, après des années d'absence. Ce n'est pas que je l'avais oublié, le continent africain me le rappelait sans cesse et je ne suis pas du genre à ne pas veiller mes morts, à ne pas penser à mes amis disparus, à ne pas me lamenter sur le passé injuste et bête, mais tout à coup, le sida se trouvait plus présent là, dans l'air, avec le coronavirus. Je les voyais main dans la main. Ils nous narguaient. Le sida avait repris soudainement du poil de la bête. On attrapait quelque chose de lui sans le savoir en respirant. Subitement, tout le monde se permettait d'avoir son mot à dire sur la contamination en général, sur les morts du présent et du passé, sur les possibilités de guérison et tutti quanti, comme si la Covid avait donné enlever aux gens une expertise sûre concernant les épidémies, comme si la Covid avait doté chacun et chacune d'une vision scientifique rétrospective capable de décrire avec acuité la maladie des années 1980-1990. Les gens se voyaient tout à coup calés en matière de sida. Ils s'imaginaient recevoir des doctorats honoris causa pour leurs découvertes. Sur zoom, on entendait : « À l'époque aussi cela tombait comme des mouches, la guerre contre les virus, en fait on l'a déjà vécue. On n'a rien à apprendre. Toutefois, ce n'est pas pareil cette fois-ci : on se débrouillera mieux et comme cela concerne tout le monde, on se fendra rapidement d'un vaccin. ». Oui, la terre entière décidait de parler du sida et prétendait savoir quelque chose sur la menace épidémique. Les virus ont un je-ne-sais quoi de

Pour citer ce texte

Mavrikakis, C. (2021). Évitons de respirer l'air du temps. *Hybrida*, 3, 223–227. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21818>

rassembleur, de communautaire. Ils créent un sentiment d'appartenance susceptible de procurer un certain bien-être, surtout quand ils frappent d'autres êtres que les homosexuels ou encore les Africains.

Pour moi, en fait le sida a recommencé à cause d'une conversation avec Lucia, un matin... Elle m'a appelée très tôt sur whats app de New York... Elle était désespérée : une maison d'édition au catalogue on ne peut plus ennuyeux, venait de lui refuser la publication d'un livre génial, tout à fait génial, sur le sida. Il ne fallait pas, soulignait l'examineur, un médecin (je l'ai immédiatement supposé à son ton éthique, paternaliste), encourager une pensée du sida qui pourrait s'avérer dangereuse. Non, il ne fallait pas penser à des façons de re-performer la contamination à travers l'art, surtout pas et le livre de Lucia en quelque sorte laissait entendre qu'il était possible de créer des lieux et des pratiques artistiques où la fascination pour la maladie et les morts était évidente et où on travaillait avec tout cela comme on joue avec le feu. Lucia donnait dans son essai en exemple des artistes, comme Wojnarowicz ou Galas, qui auraient mieux fait, dit le médecin, de créer autre chose et de ne pas fétichiser la mort et la maladie. À écouter ce médecin, il ne fallait pas lire la *Montagne magique* de Mann qui donnerait envie de passer sa vie dans un sanatorium (comme l'avait fait le protagoniste Hans Castorp qui n'avait pas attrapé la tuberculose, mais qui avait choisi l'hôpital), et il était devenu nécessaire de mettre sur les livres des avertissements comme sur les paquets de cigarettes. Oui, continuait le médecin, Lucia avait le culot de défendre un art mortifère qui essayait de nous refaire vivre les années 90, sans *mea culpa, maxima culpa* et une telle réflexion critique pouvait nous conduire au pire. À des oeuvres violentes, sombres et immorales. C'est ce que le médecin, affirmait non sans haine envers les propos brillants de Lucia, tout en avançant à demi-mot bien sûr, que ce qu'il attendait lui d'un livre sur le sida, d'un livre actuel et publiable, c'était une condamnation morale, malgré tout, de pratiques inacceptables.

À l'époque de la Covid, pour l'évaluateur-médecin qui avait rédigé son rapport, il s'agissait de faire attention à tout discours sur la contagion et ne pas se laisser contaminer, oui, contaminer par l'émotivité toujours prompte à faire l'éloge des malades. Pour le médecin, comme je l'appelais immédiatement pour le nommer à Lucia, il fallait dire à quel point tout le monde regrettait d'avoir eu des comportements à risques et que la mort, bien que terrible, ne pouvait être que logique, dans un contexte donné.

On n'avait plus à entendre parler des *barebackers* morts depuis belle lurette, alors comment pouvait-on dans le cadre d'un livre universitaire remettre cela, parler de ceux et celles qui avaient « choisi » de faire le mal, de tomber malades, d'être les chevaliers de l'apocalypse? Oui, Lucia me lisait le rapport sur son livre et je voyais

rouge... Elle était découragée et moi en rage... Le sida, il aurait fallu en parler de nos jours en maintenant un profil bas, en prenant un air coupable et surtout en séparant le bon grain de l'ivraie, en créant soit des saints martyrs, pour les premiers morts, soit des salauds pour ceux qui auraient pu vivre autrement. Il aurait fallu dire que le sida, cela s'évite, cela s'évitait et la seule façon de le mentionner de nos jours, c'est en brandissant un condom dans la main gauche et dans la main droite un manuel pour s'en servir. À l'époque au fond, si je suivais bien la pensée de l'évaluateur-médecin que Lucia me livrait au téléphone, le sida avait été une espèce de rédemption pour les homosexuels vicieux, qui de toute façon ne valaient pas tripette et adoptaient depuis la nuit des temps des comportements à risques. Maintenant au moins ces gens-là avaient trouvé l'envie de se marier en rêvant à de familles à eux. Ils avaient voulu ardemment des enfants et des vacances de Noël avec leurs parents, et on leur avait donné des droits qui permettaient, fort heureusement, l'abolition de comportements à risques. Les homos étaient devenus comme tout le monde et c'était tant mieux pour la vie sociale. Ainsi on peut oublier les comportements à risques et les formes d'art qui pourraient rendre les foules envieuses de cette époque en re-performant de manière malsaine l'horreur. Du coup, on peut aussi oublier l'Afrique qui est loin et qui ne peut pas s'en sortir, puisqu'elle est incapable de vraiment mettre un terme aux comportements dangereux, pour des raisons culturelles. Quel dommage... Dans son rapport que Lucia me lisait, le médecin y allait fort, sans gêne : après tout son évaluation était anonyme. À lire cet inconnu, les Mapplethorpe de ce monde avaient disparu de la scène artistique et c'était une vraie chance... Il y avait eu des excès et il était inutile d'exhumer ces travers dans un essai sur le sida, surtout sans les condamner. Le livre de Lucia ne devait en aucun cas être publié et le médecin avait dû terroriser la maison d'éditions en promettant un scandale si le livre venait à être paraître. Ses recommandations presque médicales, ses prescriptions et ordonnances pour la santé psychique communautaire exigeaient la censure de la pensée de Lucia.

Ce matin-là, alors que Lucia me lisait les mots terriblement dérangeants du médecin, je me suis vue détester la terre entière, les médecins avant tout et puis aussi les universitaires d'aujourd'hui qui parlent du sida en montrant patte blanche... Faut pas faire le malin, on doit rester sobres, prendre un air navré, contrit, doux. La science et l'homosexualité ont tellement évolué et tout va pour le mieux. Les homos ont compris... Et l'art aussi. L'Afrique pas encore, mais cela viendra. les comportements finiront peut-être par changer et les problèmes d'accès aux soins seront un jour réglés, même si on ne voit pas encore quand.

J'avais réussi un peu à me calmer, à penser que le sida allait encore être relégué aux oubliettes de la contemporanéité, quand quelques semaines après l'appel de Lucia,

sur un zoom, je présente une jeune femme qui a pour nom de famille Baranès et à qui je demande tout de go, en catimini avant la séance, si elle n'est pas parente avec l'écrivain Guillaume Dustan, de son vrai nom William Baranès. La jeune femme n'a même pas le temps de me dire que Dustan était un cousin de sa mère ou de sa grand-mère, que déjà, un autre médecin, là encore je le suppose, dit avoir lu autrefois *Je sors ce soir* de ce satané Dustan et avoir été dégoûté par le propos de cet écrivain. Le médecin aurait surtout été révolté par le manque d'éthique du narrateur qui ne fait montre d'aucune morale, d'aucune empathie et contamine tout le monde par son sida... La jeune femme au nom de Baranès essaie deux secondes de défendre son cousin (sur zoom, ce n'est guère facile). Elle est un peu gênée tout de même de compter dans ses rangs familiaux un tel membre, et elle espère passer vite sur sa parenté avec l'auteur immoral pour débiter sa communication. Je profite d'un silence consterné général pour prendre à partie le médecin qui veut me répondre, mais à qui je cloue le bec en le traitant de petit facho avant de l'expulser de l'événement parce que j'en suis l'animatrice zoom. Merci à la Covid.

Le temps passe, le temps va trop vite. Parfois je me lève tout à fait bien un matin à New York et je me couche malade à Montréal. J'ai quarante ans et puis tout à coup, je souffle péniblement soixante-et-une bougies. La pandémie a lieu et puis elle est terminée, pour encore prendre de l'ampleur. Mes amis sont morts il y a bien des années, du sida, bien sûr, mais, s'ils avaient survécu et continué à exister loin de moi, je ne les aurais pas reconnus pas en les frôlant dans la rue ou en m'asseyant à leurs côtés au cinéma. Je suis devenue une vieille dame un peu fragile, très fatiguée, en deuil, toujours en deuil.

Je constate pourtant que le discours sur le sida se veut de plus en plus insignifiant, insipide et je ne vais quand même pas laisser dire aux gens n'importe quoi ni sur mes morts ni sur l'art ou la littérature.

Au colloque où Maria m'a conviée en Suisse, mais surtout sur zoom où j'ai élu domicile, je fais rebelote... Une grande spécialiste des épidémies que j'ai beaucoup aimé lire dans les années 1990 nous livre un texte contre Trump et ses sbires qui, durant la pandémie, ont favorisé les comportements à risques. J'ai l'impression de me retrouver à écouter une émission de CNN, déçue par cette universitaire que j'ai tant admirée et qui fait maintenant dans l'évidence... Mais je me dis qu'elle est comme moi, qu'elle a vieilli, que le niveau baisse, que nous radotons un peu avec l'âge, que nos amis sont morts et qu'aux États-Unis il est peut-être encore nécessaire en 2021 dans les colloques savants de taper sur Trump, même si cela m'ennuie profondément. Mais ne voilà-t-il pas que la femme si savante, si admirable se met, tout à coup, à développer,

entre les pandémies et le sida, des parallèles douteux, parlant, elle aussi des comportements à risques et de la nécessité de repenser le sida à l'aune de la responsabilité et de l'éthique. Ce qui n'a jamais été fait... Elle enchaine sur le patient dit zéro, Gaétan Dugas, qui n'a pas été du tout celui qui a contaminé toute l'Amérique, mais qui malgré tout avait des comportements à risques sur lesquels il faut se pencher. Je me débranche du zoom, j'ai peur que la bêtise ne devienne elle aussi contagieuse, par les écrans.

Le sida, depuis la pandémie de Covid, me revient par divers côtés. Il est sur toutes les lèvres permettant aux conservateurs qui s'ignorent, d'être contents d'avoir survécu à tout, et d'avoir su ne pas adopter de comportements à risques. Un peu plus et l'on dirait que les homos des années 1980 et 1990 avaient quelque chose des partisans de Trump, des désirs de liberté mal placés et qu'ils auraient (si seulement ils avaient vécu), brûlé leurs masques sur la place publique, comme n'importe quel républicain. Les nouveaux vertueux se félicitent de leur choix de vie et se distribuent dans leurs rêves des médailles de civisme.

Le soir où j'apprends que Mario S. est mort, même pas du sida, presque 25 ans après avoir fait la découverte de sa séropositivité, et très probablement des effets secondaires des médicaments pris pendant un quart de siècle, je me dis qu'il n'y a rien à ajouter, que le monde est pitoyable, que la vie est méchante et que seul le livre de Lucia pourrait nous sauver, si seulement il trouvait un éditeur...

Catherine Mavrikakis. Écrivaine et professeure de littérature et de création littéraire au Département des littératures de langue française, Université de Montréal.



Les spectres d'ACT UP

DAVID CARON

Université du Michigan / États-Unis

Ça fait quarante ans que j'ai le sida. Pour être tout à fait exact, je n'ai appris ma séropositivité qu'en 2006 mais ma vie d'adulte s'est entièrement déroulée à l'ombre de l'épidémie et de l'homophobie qui en a été à la fois la cause et le résultat. (Je ne vais pas ressasser tout ça, que vous savez aussi bien que moi.)

Du coup, quand mon diagnostic est tombé, dans le calme relatif qui a suivi les pires années de la catastrophe, j'en ai été sonné mais pas complètement surpris. Je connaissais les règles du *safe sex* et les pratiquais à la lettre. J'en connaissais aussi les limites. Ce qui m'a finalement le plus étonné c'est l'impression étrange –au sens où elle était à la fois dérangeante et réconfortante– de ne plus exister comme individu circonscrit tant mentalement que physiquement par les limites de mon corps. J'avais un peu le sentiment d'avoir mué et de m'être débarrassé d'une peau qui m'avait, pour le coup, bien mal protégé. La perte d'une identité à laquelle de toute façon je n'avais jamais tenu tant que ça s'est accompagnée d'une secousse proche de la prise de conscience : celle d'appartenir à une sorte de collectif. Je ne parle pas ici de communauté, au sens, par exemple, d'une communauté de pédés séropos. Il était trop tard pour ça. On avait depuis longtemps dépassé la conceptualisation sida-maladie gay et le sida ne constituait déjà plus le fer de lance de l'activisme LGBT+. En fait, ce qui m'est apparu comme une évidence après ce jour-là c'est moins le signal d'un tournant que la confirmation d'avoir été impliqué dans tout ça depuis toujours. C'est long quarante ans, surtout sans remède ni vaccin à l'horizon. Le sida est de fait entré dans l'Histoire et je fais partie de cette Histoire. J'en fais partie depuis le début.

Pour citer ce texte

Caron, D. (2021). Les spectres d'ACT UP. *Hybrida*, (3), 229–240. <https://dx.doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21906>

Il m'arrive de repenser aux premières apparitions de la maladie dans la presse écrite et à la télévision. Les reportages étaient clairement conçus pour terrifier le public mais en même temps, comme c'est toujours le cas quand il s'agit de sexe et de mort, pour exciter de manière un peu salace la curiosité des spectateurs. Etudiant à Caen à l'époque, je me souviens des images, probablement empruntées à des chaînes de télé américaines, d'une culture gay urbaine faite de saunas et de bars où se déroulaient les plus folles orgies et des dépravations défiant l'imagination –la mienne en tout cas. Un mur de *glory holes* en particulier m'est resté gravé à l'esprit pour toujours. Apparemment, nous expliquait le commentateur, des types mettaient leur bite dans un trou pour que de l'autre côté... Je n'en revenais pas. (Le but n'était peut-être pas d'en revenir, d'ailleurs.) Terrifiant et bandant à la fois. Tellement exotique et tellement... moi. J'ai pressenti à ce moment-là que je pouvais aspirer à autre chose que baiser à droite à gauche avant de trouver mon Prince Charmant. Un mur de *glory holes* ? Si un truc pareil pouvait exister, je demandais à voir le reste !

Les premières nouvelles du sida m'ont ainsi informé de l'existence d'une sorte de vie pleine de possibilités sexuelles insoupçonnées et m'en ont en même temps interdit l'accès sous peine de mort. Mais quelle importance ? Ni l'enfer du sida ni le paradis des *sex clubs* ne risquaient de concerner ma petite vie caennaise. Il n'a pourtant pas fallu attendre bien longtemps pour qu'un à un des gars de la ville partis à Paris pour y vivre leur vie gay commencent à tomber. En un rien de temps, une bande de garçons si jeunes, si beaux et dont j'enviais secrètement l'audace avait presque entièrement disparu. Ils me hantent encore.

En 1987, je me suis enfui aux Etats-Unis pour un séjour d'un an qui dure encore. Protégé pendant des années par les remparts d'une relation monogame et le quotidien studieux d'une vie de doctorant, j'ai observé comme à distance la crise qui se déroulait sous mes yeux, tiraillé pourtant par un mélange de détresse, de colère et de culpabilité. J'ai vécu la première moitié des années 90 à Los Angeles, où ACT UP et bientôt Queer Nation s'en prenaient bruyamment à la complaisance ambiante, où de jeunes artistes furieux s'engageaient dans la lutte, où on pouvait assister à toutes sortes de pièces et de performances sur le sida produites dans des théâtres minuscules où on n'entrait parfois pas à plus de vingt, où on trouvait des fanzines radicaux comme *Diseased Pariah News* dans les boutiques du quartier. L'époque était à la guérilla. C'est grâce à tout cela que j'ai fini par ressentir que c'était aussi de moi qu'il s'agissait. Je ne me considérais pas comme étant particulièrement « à risque », comme on disait, et tant par timidité qu'en raison de mon statut précaire d'étudiant étranger, je n'ai participé à aucune action publique au-delà de collectes de fonds pour une association locale. Mais

je savais que j'avais été happé par la catastrophe comme beaucoup d'entre nous, que le sida était quelque chose que nous partagions. Je sais que tout ça peut sembler un peu sentimental. Nombre de gays à l'époque se souciaient peu de l'épidémie et encore moins d'activisme. C'est à cette époque en tout cas que j'ai le plus clairement ressenti qu'être pédé s'accompagnait d'une obligation envers quelque chose de plus grand que soi.

En France, pendant ce temps-là, deux ans après la création d'ACT UP-New York en 1987, sa version parisienne allait petit à petit fabriquer quasiment de toutes pièces une communauté gay à la fois politique, culturelle et commerciale comme le pays n'en avait jamais connu et dont l'absence avait indirectement permis à l'épidémie de faire des ravages. A la différence des Etats-Unis ou du Royaume Uni, par exemple, il n'existait pas en France de communauté gay organisée et apte à s'en prendre politiquement à l'inaction coupable du gouvernement. Rejoindre ACT UP, c'était plus que lutter contre le sida, c'était une manière d'être pédé. L'un n'allait pas sans l'autre. Au même moment, des livres et des films commençaient à sortir et à trouver un public de plus en plus vaste. On ne pouvait plus nier l'ampleur de la catastrophe. Et c'est peut-être parce mes recherches avaient d'abord porté sur la littérature de la Shoah que j'ai choisi d'écrire ma thèse sur le sida en France, thèse qui deviendra mon premier livre. Moi qui n'avais jamais milité, j'étais devenu un universitaire spécialisé sur le sida dans le champ des études littéraires françaises.

J'ai appris « la nouvelle » alors que j'écrivais mon deuxième livre. Avant même que ce livre sorte j'avais déjà commencé le suivant avec une espèce de frénésie irrésistible. Après tout, mes amis ne cessaient de me répéter : « Il faut absolument que tu écrives sur tout ça ». Je ne cessais de me répéter : « Il faudrait peut-être que j'écrive sur tout ça ». Mais que j'écrive quoi? C'est quoi « tout ça » d'abord ? J'ai tout de suite compris que si effectivement j'allais en faire un livre il ne pourrait en aucun cas ressembler à ceux qui sont sortis pendant les années de crise, écrits pour la plupart par des personnes en train de mourir sur des personnes en train de mourir et une communauté en voie d'extinction. Je ne voulais pas non plus tomber dans le piège de ces mémoires d'adversité pathétiques auxquelles on ajoute deux trois considérations politiques histoire de ne pas paraître trop nombriliste. Et puis qu'est-ce qu'on en a à foutre de ma séropositivité ? Elle n'a rien de spécial. Si la séropositivité est devenue une maladie chronique gérable, en quoi le sida se démarque-t-il d'autres maladies chroniques et gérables qui ne se manifestent que par la prise quotidienne d'un médicament ? J'étais aussi bien placé pour savoir que vivre avec le VIH ou sans le VIH, ce n'est pas la même chose. Mais en quoi exactement ? Là était la question. J'ai fini par publier une diatribe furieuse et décousue, moitié travail universitaire moitié n'importe quoi, sur la politique

de la divulgation comme mécanisme d'exclusion. En fait, je crois que j'ai surtout écrit ce livre parce que j'en avais marre de me faire jeter sur les sites gay par des mecs qui ne comprenaient pas qu'avec une charge virale indétectable, etc., etc. Je suis resté au moins un an sans baiser. C'est long un an, mine de rien. Mais bon, « tout ça » était un peu pitoyable au final.

Depuis, j'essaie de laisser toutes ces histoires de sida et de VIH derrière moi, et comme universitaire et comme amant. Entre la PrEP, des campagnes d'information plus efficaces et l'abrogation progressive des lois locales obligeant de divulguer sa séropositivité, je n'avais plus rien à dire sur le sujet. Et c'est à ce moment-là que j'ai commencé à observer un étrange phénomène. Après des décennies, et bien que le sida reste endémique, la crise du sida à proprement parler est, comme je le disais tout à l'heure, entrée dans l'Histoire. Une nouvelle génération de doctorants américains en études françaises, *queer* dans l'ensemble mais pas forcément séropos, s'est repenchée sur les premières années de l'épidémie. Bientôt, des invitations à donner des conférences ou contribuer un article ici ou là se sont mises à apparaître régulièrement dans ma boîte mail. Ce n'est pas que j'aie révolutionné le champ, bien sûr, mais nous ne sommes pas si nombreux que ça aux États-Unis à avoir travaillé sur le sida en France et, en plus, écrit sur sa propre séropositivité. Il suffit d'une rapide recherche sur Google pour tomber sur mon nom, c'est aussi simple que ça. Ça me fait un peu penser à des jeunes qui découvrent par hasard sur YouTube un vieux clip de Billy Idol et qui se disent : « Tiens, c'est pas mal, ça. Je me demande s'il est toujours vivant ». Oui, il est toujours vivant mais bon, il a changé quand même. Il est un peu fatigué.

Au fur et à mesure des invitations, j'ai commencé à me poser des questions. Puis à m'inquiéter. Puis à carrément flipper. J'avais écrit ces deux livres en pleine crise : la crise du sida dans le cas du premier, ma crise à moi pour le second. Me restait-il quelque chose à dire ? Quelque chose de neuf ? Ou, au minimum, d'intéressant ? Quelque chose de pertinent dans le contexte actuel plutôt qu'un simple retour sur le passé ? Je ne me suis jamais considéré comme un témoin. J'ai fait trop peu à l'époque et je serais bien en mal de témoigner de quoi que ce soit à propos de ma vie de séropo aujourd'hui. J'ai lu récemment de très beaux poèmes sur la séropositivité par Danez Smith, un jeune poète, mais je ne suis pas poète. De fait, quand j'ai accepté de contribuer au volume que vous êtes en train de lire et aussitôt après avoir cliqué sur *send*, je me suis dit « Et merde ! Qu'est-ce que je vais bien pouvoir dire maintenant ? » Naturellement, ce qu'il y a à dire sur la vie avec le VIH aujourd'hui rayonne au-delà de mon expérience personnelle. Ce qu'il est possible, concevable, nécessaire de dire constitue une question en soi.

Je me rends compte avec le recul que le livre qui a suivi mon diagnostic s'articule en grande partie autour de cette question du dire. Rien de surprenant à cela, évidemment, puisque je travaille dans le champ des langues et de la littérature –des mots. Mais la question du dire est et demeure au centre de l'expérience de la séropositivité de toute façon. Le livre s'ouvre sur l'annonce dans le cabinet de mon médecin, c'est-à-dire sur le moment où il m'a dit ces mots-là. Il s'est rapidement avéré que l'événement revêtait une certaine importance pour lui aussi. Peu après m'avoir annoncé la nouvelle et fait le petit laïus d'usage une note à la main pour être sûr de ne rien oublier, il m'a avoué que, bien qu'il ait plusieurs patient·e·s séropositif·ve·s, c'était la première fois qu'il annonçait un test positif à quelqu'un. L'ironie du sort aura voulu que le premier cas de divulgation de ma vie de séropo vienne de mon médecin ! Du coup, le dire s'est trouvé explicitement problématisé dès le début, comme un acte qui n'allait pas sans dire, si je puis dire. Sont arrivées ensuite les annonces aux ami·e·s et, par extension, les décisions de ne pas informer certaines personnes, ou en tout cas pas tout de suite. Le dire, ne pas le dire, quand le dire, comment le dire..., tout cela a commencé à redessiner les contours de mon univers et de ma sociabilité.

Le livre se penche ensuite sur la question de la divulgation –*disclosure* en anglais– que j'analyse de manière plus ou moins foucauldienne comme un mode d'identification, de classification et d'exclusion sous couvert de *coming out* courageux et libérateur. Autrement dit, je conçois la divulgation, qu'elle soit volontaire ou imposée par la loi mais attendue dans tous les cas, comme une forme perverse d'enfermement –*enclosure* en anglais– c'est-à-dire comme une marque d'identité qu'on n'est jamais en position de ne pas s'infliger. Essayant de désactiver le pouvoir policier de la divulgation sans pour autant retomber dans la confidentialité du placard –ce qui aurait effet de privatiser et de dépolitiser le VIH– j'ai créé le néologisme *dysclosure*. Le terme prend plus clairement son sens en anglais, forcément, mais on comprendra qu'il s'agit ici de dysfonctionnement tant de la divulgation que de l'enfermement qu'elle entraîne. A terme, l'acte de *dysclosure* vise tout le système de (re)territorialisation que l'enfermement sous-tend. J'ai ainsi essayé de repenser (et de pratiquer) l'acte de divulgation contre sa fonction originelle d'aveu. Dans la perspective que je propose, la séropositivité ne s'avoue pas, elle se partage. Il faut bien entendu voir ici un geste politique vers la dynamique égalitaire que suggère le partage mais aussi un appel à un nouvel engagement collectif –un peu comme nombre de lesbiennes et de pédés séronégatifs ont *pris part* à la lutte à l'époque. (Et soyons clair : être perçu·e comme séropo par simple association constituait un acte de solidarité et d'identification fort dans la mesure où la stigmatisation qui frappait les séropos ne s'ajoutait pas au virus ; elle lui donnait un sens.)

Ce n'est pas à moi de décider si j'ai ou non réussi à résoudre dans mon livre la tension entre le dire et ne pas le dire. En tout cas, si l'on admet que le dire occupe une position centrale dans l'expérience d'une personne vivant avec le VIH, il me reste à déterminer quoi dire ici et maintenant, et s'il me reste même quelque chose à dire ou pas. Mon traitement marche du tonnerre. J'ai un toit au-dessus de la tête et un emploi qui me met à l'abri des difficultés financières. J'ai une excellente assurance maladie, ce qui est loin d'être le cas pour tout le monde aux États-Unis. J'ai accès à un hôpital de classe internationale. Et j'ai un médecin pour le VIH, chercheur dans la même université que moi, qui me traite comme un collègue et dont les travaux sur le Covid sont cités dans le *New York Times*. Que dire ?

Billy Porter, l'acteur dans la série *Pose* qui vient d'annoncer qu'il était séropos, doit publier ses mémoires prochainement sous le titre *Unprotected*. On verra ce que lui a à dire. Dans le contexte français, j'ai lu deux livres autobiographiques récents sur le sujet. L'un, par un jeune entrepreneur macronniste gay et blanc, semble n'avoir d'autre but que de faire abolir la loi qui autorise les banques à refuser des emprunts aux personnes avec le VIH. Dans l'autre, une jeune étudiante hétéro et blanche elle aussi nous explique qu'elle a été contaminée à la suite d'un bête plan cul non-protégé puis nous raconte comment sa vie (pas très intéressante, d'ailleurs) continue comme si de rien n'était. Ainsi que me le faisait remarquer un de mes étudiants, c'est comme si le virus était devenu indétectable dans le texte aussi.

Dans la vie quotidienne, l'arrivée de la PrEP et le succès du slogan « U = U » (*Undetectable = Untransmissible*) font qu'il est de plus en plus banal de voir les types séropos inclure leur statut dans leur profil sur les applis de rencontre. Et même si certains affichent la date de leur dernier test négatif, on vous posera rarement la question si vous ne faites mention de rien, comme c'est mon cas. Il semblerait que le VIH n'est plus vraiment à l'ordre du jour. Un peu comme les capotes. (Vous vous souvenez des capotes ?) Cela signifie-t-il pour autant qu'aujourd'hui les conversations sur le VIH se limitent aux congrès internationaux, aux cabinets médicaux ou aux communautés noires et « désavantagées », comme Detroit par exemple, à 50 kilomètres de chez moi ? Le VIH s'est-il définitivement retiré de la culture dominante ? Non. En fait, les années menant à ce quarantième anniversaire de l'épidémie connue ont vu un retour notable de productions culturelles variées, suggérant peut-être autre chose qu'un simple intérêt historique pour une époque révolue.

La vie et le travail d'auteurs ou artistes des années de crise ont récemment inspiré des travaux de toute sorte. Hervé Guibert, Robert Mapplethorpe, Keith Haring, David Wojnarowicz, par exemple, ont fait l'objet de biographies ainsi que de nom-

breuses études. Des pièces de théâtre sont revenues sur les scènes du monde, rencontrant parfois un succès triomphal. Je pense particulièrement à la pièce de Larry Karger *The Normal Heart* qui était loin d'avoir fait l'unanimité en 1985 et qui a fait depuis peu son entrée dans le canon du théâtre américain. Mais on a revu aussi *As Is*, *Falsettos*, *Rent* et *Angels in America*. Et les ballets de Bill T. Jones. Il y a aussi des œuvres de fiction dont l'action se déroule à l'époque, comme les séries *Pose* et *It's a Sin*, ainsi que nombre de longs métrages. Sans compter les documentaires sur des aspects multiples de l'épidémie.

Et on sait bien sûr l'extraordinaire succès critique et public qu'a connu en France le film *120 battements par minute*, mélange de fiction et d'autobiographie, puisque son auteur a été membre d'ACT UP-Paris comme ses personnages. Quand le film est sorti en 2017, l'association, à bout de souffle mais rigide, incapable de s'adapter à la nouvelle donne qu'inaugurait l'arrivée des trithérapies et comme ossifiée autour de questions devenues littéralement insignifiantes, n'était plus que l'ombre d'elle-même. Jusqu'à ce que des dizaines de gens souvent trop jeunes pour avoir connu l'apogée d'ACT UP-Paris au milieu des années 90 rejoignent le groupe en masse, emballés par l'énergie communicative du film et prêts au combat –peut-être n'importe quel combat. Les nouveaux membres ont eu vite fait de renverser l'ancienne direction et de redéfinir l'activisme sida en termes d'alliances et de convergence des luttes pour l'incorporer à une action politique plus largement radicale en faveur de la justice sociale, sexuelle, raciale et environnementale. L'aura cool et sexy d'ACT UP avait contribué à son succès et à un nouvel engouement pour l'action politique il y a trente ans. On dirait que le charme opère encore aujourd'hui.

Au regain d'intérêt pour la période la plus terrible de l'épidémie s'ajoutent plusieurs autobiographies et mémoires de ceux et celles qui l'ont connue et qui veulent aujourd'hui faire entendre leur voix. C'est leur histoire qu'on raconte après tout, même si les enjeux ne sont pas toujours semblables. Médecins, chercheurs, infirmières racontent quelle était leur vie pendant ces années de dévastation, à quoi ressemblait le quotidien dans le service sida d'un grand hôpital urbain ou dans une clinique rurale ou dans un organisme international. Plusieurs activistes, en particulier d'anciens membres d'ACT UP-New York, ont partagé leur version des événements et proposé des récits parfois divergents sur le groupe et son héritage.

Je voudrais m'attarder sur deux documentaires sur ACT UP-New York sortis à quelques mois d'intervalle mais aux destins bien différents. A ma connaissance, ni l'un ni l'autre n'est sorti en salle en France. Il est possible cependant qu'ils soient disponibles en *streaming* sur une plateforme ou une autre. Aux Etats-Unis, le film de David France *How to Survive a Plague* (Comment survivre à une épidémie) a remporté un

succès immédiat, tandis que celui de Jim Hubbard, *United in Anger : A History of ACT UP* (Uni·e·s dans la colère : une histoire d'ACT UP) est resté largement ignoré du grand public et n'a jamais trouvé de distributeur. Les deux films font appel aux archives visuelles du groupe et montrent souvent les mêmes images des mêmes actions et des mêmes personnes. En dépit de cette ressemblance superficielle, ils proposent pourtant deux visions bien distinctes. *How to Survive a Plague* construit un récit héroïque de réconciliation. Acclamer aujourd'hui les parias d'autrefois, ceux-là même qu'on avait méprisés et dénoncés comme des empoisonneurs de puits, place le public du bon côté d'une histoire revue et corrigée. *United in Anger*, à l'inverse, tient plutôt du manuel d'activisme et résonne dans l'actualité au-delà du passé qu'il documente. Un film obtient une nomination aux Oscars, est régulièrement enseigné, montré sur les campus et inclus sur les listes des meilleurs films produits sur le sida ; l'autre risque de tomber dans l'oubli faute de reconnaissance par les gardiens de la culture officielle.

Ancré au début dans l'histoire d'ACT UP, *How to Survive a Plague* dévie bientôt vers une autre histoire, celle d'une poignée d'activistes qui se sont séparés du reste pour former le Treatment Action Group, ou TAG, et concentrer leurs efforts non plus sur la politique mais uniquement sur la recherche. Le sujet du film change et avec lui le portrait qu'il fait de l'activisme. Comme ses protagonistes, le film répudie subtilement les actions spectaculaires et controversées d'ACT UP pour favoriser une approche pragmatique et, semble-t-il, plus efficace basée sur le dialogue et la collaboration avec les chercheurs et les labos. Les membres de TAG deviennent ainsi les véritables héros de l'histoire, ceux qui savent quand il le faut abandonner une jeunesse un peu trop remuante pour se transformer en représentants responsables et matures et obtenir des résultats tangibles. La structure du récit est classique : l'injustice engendre la rébellion mais ce n'est qu'avec le retour à l'ordre que justice sera faite.

Académique dans sa forme et son style, avec son récit linéaire, sa conclusion et le mélange conventionnel d'images d'archives et d'entretiens, le film va aussi faire appel à un artifice narratif terriblement manipulateur. Les membres de TAG n'apparaissent longtemps à l'écran que sous les traits des jeunes activistes brillants et courageux dont témoignent les images de l'époque. A mesure que nous nous attachons inévitablement à eux, nous commençons aussi à nous inquiéter sur leur sort. Ont-ils survécu ou sont-ils morts comme les autres ? Mais les voici qui apparaissent bientôt l'un après l'autre, bien vivants et interviewés par le cinéaste. Le soulagement est sincère mais on ne peut s'empêcher de penser que si eux ont survécu c'est peut-être parce qu'ils le méritaient. C'est Hollywood. Nos héros s'en sortent à la fin et le sida a son *happy end*. Le sens du titre se révèle alors : pour survivre à une épidémie –c'est-à-dire pour mériter d'être in-

clus dans son histoire officielle— il faut s'inscrire dans le récit de réconciliation (et donc d'oubli) que cette historiographie cherche à pérenniser.

Il n'est qu'à jeter un œil sur le livre qui a accompagné le film, et en particulier sur ses deux sous-titres, pour comprendre la récupération d'ACT UP qui y est faite. Le titre du livre est le même que celui du film mais dans la première édition, il est suivi de *The Inside Story of How Citizens and Science Tamed AIDS* (L'histoire vécue de comment des citoyens et la science ont dompté le sida). L'accent est clairement mis sur l'alliance naturelle entre science et citoyenneté, seule à même d'obtenir des résultats. Dans la deuxième édition, on lit *The Story of How Activists and Scientists Tamed AIDS* (L'histoire de comment des activistes et des scientifiques ont dompté le sida), sous-titre un peu plus exact en ce qu'il privilégie les personnes et non les institutions. Dans les deux cas, cependant, il est clair que le film doit son succès au fait que ce n'est pas le sida qui a été « dompté » mais bien ACT UP, et surtout le type d'action politique que le groupe incarnait à l'époque et qui pourrait, sait-on jamais, faire des émules aujourd'hui.

United in Anger propose d'emblée une approche différente et beaucoup plus rétive aux tentatives de cooptation. Moins lisse dans sa forme et plus politique dans son propos, le film reste fidèle à l'esprit collectif d'ACT UP pour mieux en révéler la portée. Il nous laisse sur l'impression que beaucoup reste à faire et, là où l'autre film nous racontait un passé révolu, celui-ci amplifie un sentiment d'urgence toujours d'actualité. L'énergie, le désespoir et la force de séduction qui définissaient ACT UP fonctionnent ici comme modèle ou inspiration. *United in Anger* donne envie de se battre —mais pas nécessairement contre le sida. De toute évidence, ce n'est plus là que l'urgence se situe aujourd'hui. C'est justement toute la force du film. La forme d'activisme inventée par ACT UP et son ancrage communautaire nous y apparaissent comme adaptables à d'autres causes que la lutte contre le sida. Si son sous-titre annonce l'histoire d'ACT UP, le film n'en clôt pas pour autant le chapitre. C'est d'une histoire vivante qu'il s'agit ici et ce qui survit dans ses images ce n'est pas une poignée d'activistes mais un esprit combatif, une vision politique et des tactiques efficaces. Nous ne faisons pas le deuil de ces jeunes gens morts au combat ; ils nous hantent. Leur rage nous habite et comme tous les spectres, ils exigent que justice soit faite. Partout, pour toutes et tous.

Les récits qui s'affrontent dans ces deux documentaires semblent se prolonger dans deux mémoires sur le même sujet. Dans *Let the Record Show : A Political History of ACT UP New York, 1987-1993* (Ce que l'histoire retiendra/Pour mémoire : histoire politique d'ACT UP New York, 1987-1993), l'écrivaine et activiste Sarah Schulman, qui a collaboré à *United in Anger*, a recueilli les témoignages d'acteurs de l'époque dont les voix multiples forment l'histoire collective d'une lutte collective contre une

épidémie qui menaçait justement les membres de communautés vulnérables. Devant ce pavé de 700 pages, on pense au livre de David Rousset, *Les jours de notre mort*, qui racontait d'une manière similaire l'histoire des camps nazis en donnant la parole à ceux et celles qui en étaient sortis·es. L'autre mémoire est celui de Peter Staley, cofondateur de TAG et, de fait, la star de *How to Survive a Plague*. Contrastant immédiatement avec celui de Schulman, le titre en est *Never Silent :ACT UP and My Life in Activism*. Le livre n'est pas encore sorti au moment où j'écris ces lignes ; je ne l'ai donc pas lu. Mais son titre et son sous-titre suggèrent nettement que, comme le film, c'est une histoire héroïque et individuelle qu'on essaie de nous vendre.

On peut lire tous ces films et livres récents à la lumière de la question du dire que j'abordais au début de cet essai. Chaque œuvre représente à sa manière un moyen de *dire* quelque chose sur le VIH/sida aujourd'hui et suggère, directement ou indirectement, ce que nous pouvons en *faire*. J'ai assisté un jour à une projection gratuite de *United in Anger* organisée par mon université en présence du réalisateur. La très grande salle de cinéma était bondée car plusieurs profs avaient rendu la présence obligatoire à leurs étudiants. Lors du débat qui a suivi le film, l'indignation de certains de ces étudiants était palpable et leurs réactions pouvaient pour la plupart se résumer à : « Je ne savais rien de tout ça. Je n'avais jamais entendu parler d'ACT UP. Pourquoi est-ce qu'on ne nous a jamais enseigné cette histoire ? » La réponse aurait pu être : « Parce cette histoire reste dangereuse et donc inacceptable, en tout cas sous cette forme-là. C'est ce qui explique aussi que Martin Luther King Jr. est au programme de vos écoles mais moins souvent les Black Panthers. On ne vous parlera donc d'ACT UP qu'en désactivant le pouvoir déstabilisateur de sa politique et en le réinscrivant dans un récit national normé ».

J'ai ainsi vu *How to Survive a Plague* comme une tentative d'inscrire l'activisme sida dans une historiographie linéaire qui absorbe et assimile l'histoire spécifique de l'homosexualité dans un élan narratif tendant généralement au progrès et à l'intégration. On se souvient des arguments avancés en France pour justifier l'adoption du PaCS puis du mariage pour tous. On nous a rappelé à maintes reprises les injustices terribles auxquelles la crise du sida avait donné lieu : des partenaires de vie se retrouvant à la rue du jour au lendemain parce que le bail ne portait qu'un seul nom, des parents homophobes interdisant l'accès à l'hôpital où se mourait l'amant de longue date maintenant dépossédé de tout une vie commune, des destins gay effacés d'un seul coup... C'est à ce genre de réalités atroces qu'on a fait systématiquement appel pour justifier la légalisation des couples de même sexe, comme si ces injustices relevaient d'une simple inégalité de droits et non de l'homophobie inhérente au système que

ces droits sous-tendent et qui a, sans qu'il y ait contradiction, permis à la crise du sida d'avoir lieu comme elle a eu lieu. C'est en ce sens, je crois, qu'il faut lire l'apparente métamorphose d'ACT UP –passé de la critique active d'un système d'oppressions croisées à une collaboration pragmatique avec les institutions– comme une allégorie de la politique LGBT+ dominante aujourd'hui. Les primo militants enragés, nous dit-on, ont rempli leur fonction de déclencheurs, nous avons adopté une stratégie pragmatique faite de revendications raisonnables, nous avons gagné, et nous n'avons plus maintenant qu'à occuper sagement la place qui nous revient.

Les aléas d'ACT UP –ce qui a mené à sa conception, ce qui a mené à sa scission ou à sa fin, selon les versions locales– reflètent un schéma qui caractérise un grand nombre de mouvements enracinés dans des communautés et visant un objectif déterminé. A un moment ou à un autre, un débat s'ouvrira entre deux visions de l'avenir ; l'une selon laquelle il faut limiter l'action du groupe à la seule question qui explique son existence, l'autre qui propose de s'attaquer au système dans son ensemble puisqu'il est la source du problème. Etant donné la nature de la pandémie de sida, le génie singulier d'ACT UP –et à mon avis une raison importante de son pouvoir intact de séduction et d'inspiration– a été de comprendre qu'on ne pouvait lutter efficacement contre le sida sans combattre en même temps le système d'exclusions multiples qui l'a alimenté. En ces temps d'intersectionnalité et de convergence des luttes, ACT UP fait figure de pionnier. La crise du sida, comme elle a eu lieu dans ses quinze premières années, est terminée. Mais laisser en place le système qui l'a rendue possible, c'est se résoudre à ce qu'une catastrophe similaire se reproduise.

Je me demandais au début de cet essai si j'avais quelque chose d'intéressant à dire en tant que séropo dans le contexte actuel. La question n'a d'intérêt, évidemment, que si on l'étend à toutes les personnes vivant avec le VIH et qui ressentent le besoin de témoigner sous une forme ou sous une autre. La réponse consiste à mon avis à ne pas forcément traiter le statut sérologique comme le sujet sur lequel on aurait quelque chose à dire mais plutôt comme un point de vue à partir duquel on peut s'exprimer sur toute sorte de problèmes, y compris le VIH. Qu'on puisse ainsi s'étonner que les personnes en situation de précarité soient particulièrement vulnérables face au Covid, les bras m'en tombent. Comment peut-on déclarer, après quarante ans de sida, que la pandémie actuelle a *révélé* les inégalités raciales enracinées dans le système de santé des Etats-Unis ? Encore aujourd'hui, les personnes qui contractent le VIH et qui meurent du sida –parce qu'on en meurt encore et on projetait entre 9200 et 17000 morts en Europe de l'ouest et en Amérique du nord pour l'année 2020– sont victimes du même système d'injustices sociales. Elles sont aussi les plus exposées à des

conditions environnementales toxiques. Ou susceptibles d'être tués par la police. Si les séropos ont quelque chose à dire aujourd'hui, que ce soit pour lutter contre toutes les formes d'injustices systémiques imbriquées. On m'objectera que je ne dis là rien de bien nouveau. C'est vrai. Mais l'urgence de la crise actuelle nous offre aussi des chances à ne pas laisser passer et c'est ce que les spectres d'ACT UP exigent de nous. Et que ceux de Caen exigent de moi.

[Une version anglaise modifiée de cet essai a été présentée en séance plénière lors des Joint Australasian Sexual Health and HIV&AIDS Conferences le 6 septembre 2021.]

David Caron est professeur de Lettres françaises et de Women's and Gender Studies, ainsi que professeur associé au Frankel Institute for Judaic Studies à l'Université du Michigan (Etats-Unis). Il a publié de nombreux articles sur le sida, la littérature gay, la littérature testimoniale de la Déportation et de la Shoah et le cinéma *queer* contemporain. Il est aussi l'auteur de *AIDS in French Culture: Social Ills, Literary Cures* (University of Wisconsin Press, 2001) sur le sida en France; *My Father and I: The Marais and the Queerness of Community* (Cornell University Press, 2009), traduit en français sous le titre *Marais gay, Marais juif: Pour une théorie queer de la communauté* (EPEL, 2015); et *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV* (University of Minnesota, 2014), ouvrage autobiographique et théorique sur la séropositivité. Il a co-dirigé avec Sharon Marquart un recueil d'essais en français sur Charlotte Delbo intitulé *Les revenantes: Charlotte Delbo, la voix d'une communauté à jamais déportée* (Presses universitaires du Mirail, 2011). Il a récemment dirigé un numéro special de *The Romanic Review* en hommage à Ross Chambers : « A Legacy of Love » (2018). Il écrit en ce moment un livre intitulé « Apparitions : Transnational Queer Cinema and the Poetics of Personhood ».

Filou, te fuiste demasiado pronto

LYDIA VÁZQUEZ JIMÉNEZ

Université du Pays Basque / Espagne

No he vuelto a hablar contigo desde que te fuiste, ¿hace cuántos años? ¿Veinte? ¿Más? Es curioso cómo la memoria nos recuerda hechos banales y cómo nos borra fechas tan importantes como las de la muerte de nuestros seres más queridos. Tampoco podría datar la muerte de mis dos hermanos o la de mis padres. Y sin embargo me cuesta seguir viviendo después de la muerte de José Luis, mi hermano, mi todo, de Araceli, mi madre, mi todo, de la tuya, Filou, mi compañero, mi todo. Con José Luis, mi hermano mayor, mi guía en la vida hasta que se truncó la suya, violentamente, con Ernesto, el hermano mayor al que no conocí pero al que, según parece, sustituí, con José, ese padre autoritario y al que aprendí a querer y admirar postmortem, con Araceli, de quien quiero creerme su reencarnación, sobre todo desde que se ha ido, suelo hablar de vez en cuando. Están ahí, enterrados detrás de unas lápidas donde están escritos sus nombres. El nombre es una gran presencia cuando el cuerpo desaparece. Así que voy, les llevo flores, y les hablo, les cuento tonterías, intento hacerles sonreír (me imagino a los muertos sonriendo, pero no riéndose, no sé por qué) con mis aventuras triviales, pero que adorno adrede para hacerlas más interesantes, más graciosas. Intento imaginar qué puede interesar a los muertos, en general, me digo, lo contrario de lo que interesa a los vivos, les hablo de mis gatos, de mis fracasos con mis novios, a veces hasta les canto o les pongo la música que llevo en los cascos. Nunca les cuento mis líos en el trabajo ni otros problemas. Me parece de mal gusto. Tampoco quiero que piensen que voy a verlos

Pour citer ce texte

Vázquez Jiménez, L. (2021). Filou, te fuiste demasiado pronto. *Hybrida*, (3), 241–243. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.22888>

por interés, para que me ayuden o intercedan por mí. Y esas visitas me alivian. Son un bálsamo para unas heridas, las que me dejó su ausencia, a las que en su día creí no poder sobrevivir.

Pero a ti, Filou, no tengo donde ir a verte, donde ir a hablarte. Y eso no ayuda. Tampoco ayuda saber que te fuiste demasiado pronto, y después de sufrir mucho. Ninguna muerte es buena, pero la del SIDA, aquellos años, fue atroz. Las muertes en serie en el inicio del COVID me recordaron a las del SIDA, tantas, tan injustas, con los enfermos tan solos.

Pero el SIDA fue peor. Planeaba sobre los afectados la sospecha. Caían por culpa suya, drogadictos, gays, ellos y ellas se lo habían buscado. Quizá por eso cuando te conocí, Filou, y me enamoré inmediatamente, en uno de esos flechazos que se cuentan con los dedos de una mano en toda una vida, no te atreviste a decirme lo que ya sospechabas y te faltaba por confirmar cuando te dieran los resultados de los análisis. Hicimos el amor, lo expreso así porque eso fue, nada parecido a practicar sexo. Cuando, dos semanas después, sonó el teléfono, yo llevaba dos semanas soñando con aquella llamada, eso quería decir que íbamos a vernos de nuevo. Pero tu voz grave no anunciaba nada bueno. ¿Habría otra persona en tu vida? ¿Para ti no había significado lo mismo que para mí? Recuerdo los latidos, en las sienes, en los oídos, rompiéndome el pecho. Pero no estaba preparada para escuchar lo que vino después. Eras seropositivo. Tendría que hacerme yo también las pruebas. Cuanto antes. Tampoco se me olvida el vuelco que me dio el corazón en aquel momento. En aquellos años, tener el SIDA significaba morir. De repente toda mi vida desfiló delante de mis ojos a toda velocidad, y al final pude ver la palabra FIN inscrita en el último fotograma.

Mi primera reacción, lo reconozco, no fue nada ejemplar. Te odié. Detesté a las personas que nos habían presentado unos días antes. No podía pensar que eso me ocurriera a mí. Tenía amigos seropositivos, pero yo, infeliz, me creía a salvo. Pasé unos días y unas noches terribles, sin dormir, pensando cómo decírselo a mis padres, llorando al creer que la vida se me escapaba. El resultado fue negativo. Respiré. Fue en un centro médico en el XX^e, en París, en la Place des Fêtes. Cada palabra de la larga conversación que tuve con los médicos se me ha quedado grabada para siempre. Podría repetir cada frase. Los médicos del COVID han sido maravillosos, los del SIDA también, y nunca les ha aplaudido nadie. Salí de allí con ganas de abrazarte, de volver a hacer el amor contigo, de quererte para siempre, y de luchar contigo contra esa enfermedad tan cruel, hasta el final y más allá.

Vinimos a vivir a España. En Bilbao, nuestros amigos y amigas estaban al corriente, lo llevaban con la misma naturalidad que nosotros. Ahora pienso en todas

esas precauciones que se volvieron cotidianas y que, a fuerza de repetir cada gesto, se hicieron tan fáciles, para nosotros como para nuestro entorno.

Fueron ocho años increíbles. La gente que no sabe que va a morir (qué tontos, todos estamos condenados a muerte), o que no piensa en ello, no sabe lo que se pierde. Cada día es un regalo, cada momento es una fiesta, cada sensación es un placer. Cada intercambio sexual es un viaje al séptimo cielo. La mente se abre, para imaginar mejor, el corazón se entenece, para querer mejor, los ojos se agrandan, para ver mejor, los brazos y las piernas se alargan, para abrazar mejor. Tu sexo, y el mío, se hicieron más suaves, tanto que lloro al recordar cuando acariciaba, cuando besaba el tuyo. Gracias por esos años, extraordinarios. Tan breves que odio esa enfermedad que te llevó tan pronto. Tan intensos que doy gracias a esa enfermedad que nos hizo así. Estoy tan orgullosa de nuestra historia, mi querido Filou, que no cambiaría nada, ni tu SIDA, nuestro SIDA, ni tu muerte, aunque yo también muriera contigo aquel día.

Y dos gracias a los amigos que me han permitido, por fin, hablar contigo desde estas líneas. Te siento mucho más cerca hoy. Siempre vivo en mí.

RESET

VOLVER A EMPEZAR

ESCRITA POR JAVIER SANZ



RESET

JAVIER SANZ

Dramaturgo y director

PERSONAJES

Gabriel: Escritor, apasionado del teatro.

Alejandro: Joven dedicado a la hostelería.

Alma: Agente del tiempo.

Doctora*: *Este personaje será interpretado por la actriz que interpreta a Alma.

Luces de escena, un sofá en el escenario, una mesa de trabajo llena de documentos y un ordenador. En la estancia parece que ha habido una fiesta. Vemos a un joven sentado en el sofá con una cerveza en la mano, se saca de su bolsillo el tabaco y se lía un cigarro. En la parte derecha del escenario, entra una mujer vestida de rojo, se sienta en una silla y enciende una lámpara.

ALMA

Mi cliente me ha confesado que, si pudiera volver a empezar, cambiaría algunas cosas de su vida (*El joven sonríe, se enciende el cigarro*) ¿Tienes algún problema con ello? (*el joven niega con la cabeza y da un trago de cerveza*) veamos, quiere empezar por el día que os conocisteis, el 14 de abril de 2016. Tu amiga Carla, íntima amiga vuestra, te había invitado a la fiesta en casa de Gabriel. Ya eran más de las cuatro de la madrugada, él pensó haberse despedido de todo el mundo antes de entrar en el baño, para su sorpresa al salir, te encontró ahí, sentado en el sofá, sin intención aparentemente de marcharte. (*Se apaga la luz que ilumina la silla*) Cuando queráis podéis empezar. (*Entra Gabriel, se da cuenta que Alejandro sigue allí, sale, vuelve a entrar con una bolsa de basura y se pone a recoger todo lo que hay por el suelo, a limpiar todo lo de la fiesta.*)

Pour citer ce texte

Sanz, J. (2021). RESET. Volver a empezar. *Hybrida*, (3), 245–256. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.22901>

ALEJANDRO

Ya me voy, solo quería terminarme la
cerveza.

GABRIEL

(Sonríe y sigue recogiendo) ¿Quieres otra?

ALEJANDRO

Es tarde, mañana trabajo... ¿Por qué no?

GABRIEL

(Le acerca otra cerveza y coge una para él)
¿Qué te ha parecido la fiesta? Demasiada
gente desconocida...

ALEJANDRO

Ha sido increíble, Carla es experta en
amenizar fiestas, y sí, supongo que para
un piso tan pequeño veinte personas es
mazo peña, pero ha sido divertido... he
flipado cuando el chico alto, delgado, con
el tupé y la chica chilena, se han puesto
a cantar. Pensaba que todos eran amigos
tuyos.

GABRIEL

No, no que va. *(Se sienta)* Solo conocía a
la mitad, pero en estas fiestas siempre se
apunta gente diversa... amigos de amigas,
amigas de amigos, en fin, *(Coge el teléfono
y pone música electrónica.)* acaban de sacar
este tema *(Alejandro sonríe)*

ALEJANDRO

Pero... si esto es electrónico *(Se levanta,
bailan cada vez mas juntos. Alma,
interrumpe la música abruptamente.)*

GABRIEL

¿A qué te dedicas?

ALEJANDRO

Soy tanatoestético.

GABRIEL

¿Cómo?

ALEJANDRO

Sí, eso, maquillo muertos, pagan bien para
las horas que hago. Me gusta, además mis
clientes no se quejan.

GABRIEL

Ya, me imagino... ¿y no te da miedo?

ALEJANDRO

¿Miedo? por qué iba a darme miedo.
Es cómodo, no hay que ser demasiado
riguroso... *(Gabriel se está quedando blanco
al imaginárselo)* *(Silencio)*
(Alejandro sonríe y mira a Gabriel) ¡Vaya
cara, chico!

GABRIEL

¿Me estás vacilando?

ALEJANDRO

¡Claro! *(se ríe, pausa)* trabajo en un
restaurante.

GABRIEL

Necesito otra cerveza, ¡Yo no podría!
¿Quieres otra?

ALEJANDRO

No, creo que me voy a ir ya. *(Se levanta y se
pasea por la estantería del salón, coge un libro)*

GABRIEL

Toma *(le da una cerveza)* la última y nos
vamos, tú a tú casa y yo a la cama... ¿Has
leído algo de Strindberg?

ALEJANDRO

No, ¿quién es? Tiene nombre de cerveza barata. De hecho, creo que la del Mercadona se llama así

GABRIEL

Es un dramaturgo sueco. Últimamente lo estoy leyendo mucho, sobre todo su obra de teatro: el pelicano. La estoy investigando por el personaje de la Madre; Es una mujer asquerosamente egoísta, capaz de darle como único alimento a sus hijos pimienta de cayena, o encender la estufa solo cuando está sola, así nieve fuera de la casa y los hijos estén enfermos por el frío, administra el dinero en beneficio propio permitiéndose caprichos que le hacen vivir y alimentar una fantasía absurda, creerse de la aristocracia... *(dándose cuenta de que se ha venido arriba)* perdona...

ALEJANDRO

Nada, tranquilo, continua.
(Silencio.)

GABRIEL

Estoy escribiendo una novela con un personaje un tanto cruel... y me sirve de inspiración.

ALEJANDRO

¡Eres escritor, que pasada! ¡Yo no soy muy leído... aunque sí que me gusta bastante el cine, ¿has visto los amores imaginarios de Xavier Dolan? En el fondo no es para tanto, pero me flipa esa Película... hay un monologo que define muy bien cómo

me sentía cuando estaba descubriendo mi sexualidad, decía algo así como que cuando vamos por la calle, nos fijamos en las tetas o en el paquete, paquete-tetas, tetas-paquete... *(Ríe, se bebe la cerveza de trago)* Ahora sí, me piro. *(Se dispone a salir.)*

GABRIEL

¿Te han dicho alguna vez que tienes una mirada increíble? Me encantaría que te quedaras, no quiero comprometerte, aunque es lo que realmente me apetece. *(Alejandro se acerca lentamente)* Pero claro, no quiero que pienses que quiero acostarme contigo, aunque no me importaría besarte...

ALMA

¿Enserio? Haz el favor de centrarte.

GABRIEL

Es verdad, *(a Alejandro)* si sigo diciéndote todo esto acabaremos... teniendo una relación de cuatro años de idas y venidas, donde ambos acabaremos en el hospital. Ok. *(Vuelve a lo de antes)* No suelo ser tan directo con la gente, supongo que la cerveza...

ALEJANDRO

El primer metro sale a las 6 de la mañana... creo que me pillaré un cabify. *(Se levanta)* ¿Lo llevo todo? Tabaco, móvil, llaves, cartera *(se dispone a salir)*

GABRIEL

¿Cómo te llamas?

ALEJANDRO

Que buena idea tomarme la última contigo, en fin, me voy. *(Se dispone a salir)*

GABRIEL

Tengo un tequila increíble en el frigo, ¿chupito y pleguem? *(Sale, desde fuera)*
¡Vas a alucinar! la primera vez que lo tomé creía que estaba bebiendo fuego.

ALEJANDRO

(Mirando el teléfono) 15 pavos el cabfy, ¿Estamos locos? *(Entra Gabriel, llena los chupitos, le extiende uno de los vasitos)*
Venga vamos a por ese chupito.

GABRIEL

¿Ready? Quien no apoya...

ALEJANDRO

...No folla. *(Ambos beben)* ¡Hostia!

GABRIEL

Fuertecito ¿no? Lo traje en mi último viaje a México.

ALEJANDRO

¿Viajas mucho?

GABRIEL

Menos de lo que me gustaría, pero sí, de vez en cuando necesito un poco de aire nuevo para escribir y encontrar nuevas historias, vivir un poco... *(Alejandro sonríe)* ¿Qué te hace tanta gracia?
(pausa)

¿Jugamos a algo?... algo para conocernos un poco... hagámonos preguntas...

ALEJANDRO

Mmm, venga, ¡dale!

GABRIEL

Pero en cada respuesta hay que beber. *(Llena los chupitos de tequila)* Primera pregunta. ¿por qué te has quedado realmente?

ALEJANDRO

Me gusta tu sofá, y el cuadro que tienes colgado en esa pared, me recuerda a la primera vez...
(Bebe)

GABRIEL

La primera vez ¿en qué?

ALEJANDRO

No seas tramposo, me toca preguntar a mí. *(Gabriel bebe. Alejandro coge la botella de tequila y llena los chupitos)* ¿Cuál dirías que ha sido tu peor experiencia sexual?

GABRIEL

Ya me podrías haber preguntado por cual es mi color favorito o si soy más de pizza o de kebab...

ALEJANDRO

¡Eso es aburrido! Y en realidad a nadie le importa.
(silencio)

GABRIEL

En mi último cumpleaños, el del año pasado, salimos de fiesta a deseo, bailando, conocí un chico, bien, lo típico, miradita por aquí, miradita por allá, total que acabamos liándonos en el baño y me invitó a su casa... y le dije que sí, nos fuimos. Llegamos a su casa y nos pusimos a....

cuando estábamos en lo mejor, abrió la puerta de la habitación su novia.

(Alejandro se ríe, y le mira) ¿Por qué te ríes? Fue muy incómodo.

(Bebe)

ALEJANDRO

Por nada. *(Coge a Gabi por la cintura)*

GABRIEL

No, no me cojas, porque acabaremos...

Mejor bebamos.

(Llena los chupitos)

ALEJANDRO

Como quieras.

(Beben)

GABRIEL

Creo que mañana tenemos cosas que hacer... *(Se separa de Alejandro)* ¿Lo llevas todo?

ALEJANDRO

(Se queda un poco parado) Si, creo que sí, me voy

GABRIEL

Oye, ¿cómo te llamas?

ALEJANDRO

Te lo digo por WhatsApp

GABRIEL

(Le tiende la mano)

ALEJANDRO

(Mira el móvil, cancela el cabify, deja su mochila en la mesa) Se me olvidaba algo...

(Se acerca, le da un beso en el cuello)

ALMA

He aquí la escena, el principio de todo.

GABRIEL

Ya, lo sé, no es fácil ¿sabes? Le miro y... como me mira... no puedo... ¿Podemos volver a empezar?

ALMA

¿Dónde?

GABRIEL

Cuando me dice que trabaja en un restaurante.

ALMA

Como queráis *(Ambos se colocan en el lugar donde estaban antes)*

GABRIEL

Necito otra cerveza, ¿quieres otra?

ALMA

¿Tú quieres que se vaya?

GABRIEL

Si, claro...

ALMA

No le ofrezcas otra cerveza.

GABRIEL

Vale, entonces, a ver... *(a Alejandro)*

¿puedes dejar de mirarme?

ALMA

No es importante que te mire o no te mire, lo importante son tus actos.

GABRIEL

(Respira y comienza de nuevo la escena)

¡Necesito otra cerveza! *(Coge una cerveza esta vez no le ofrece a Alejandro)*

ALEJANDRO

(Coge de nuevo el libro, lo ojea) Creo que me voy.

GABRIEL

¿Lo conoces?

ALEJANDRO

¿A quién?

GABRIEL

El autor. Strindberg, puedes llevártelo si quieres, lo acabé esta mañana.

ALEJANDRO

Si, había oído hablar de él, un poco “dark” ¿no?

GABRIEL

¿Dark? ¿Tienes idea de quien fue y lo que escribió? Fue un hombre que además de escritor, tuvo esquizofrenia, lo que dotó a su obra de una fuerza y dramatismo realmente impresionante... así que “dark” no es lo que mejor define a Strindberg.

ALEJANDRO

No quería ofenderte.

GABRIEL

(a Alma) ¿Por qué ahora me sigue el rollo con Strindberg si antes me dijo que no lo conocía?

ALMA

Precisamente por eso, ya le has hablado de él...

GABRIEL

(Alejandro se levanta y coge una cerveza, Gabriel lo sigue con la mirada) ¿Qué haces? Es tarde ya, mucho me temo que

mañana... más bien en un rato... mejor será que te vayas...

ALEJANDRO

¡Mañana tengo el día libre!

GABRIEL

(A Alma) No, no para de confundirme... antes me ha dicho que tenía que irse porque trabajaba. Ahora que mañana tiene el día libre.

ALMA

Estás cometiendo siempre el mismo error. Ves a un chico mayor que tú en tu salón, un desconocido, y automáticamente te acuerdas que no es un desconocido, que ya has vivido una historia con él ¿no es así? Por eso estás torpe, confuso...

GABRIEL

Solo quiero que se vaya.

ALMA

Para que no se convierta en tu pareja.

GABRIEL

Eso es.

ALMA

Porque eso es lo que pasó y no quieres que se repita...

GABRIEL

Eso es

ALMA

Bien, pero esto no es el presente. Sino el pasado, un recuerdo.

GABRIEL

¿Y por qué no se va?

ALMA

No puede. No le has dado ningún motivo para ello. Háblale de lo que estas escribiendo.

GABRIEL

No, nunca le hablé de ello, no pienso hacerlo ahora.

ALMA

La culpa de que él no se vaya es tuya.

ALEJANDRO

(Apoyado en la estantería, sostiene una cerveza, fuma, mira a Gabriel) ¿Jugamos a algo? ¿Tienes algo de alcohol un poco más fuerte que esto?

GABRIEL

No, no tengo más alcohol *(Alma esconde la botella de tequila)* se ha terminado, todo.

ALEJANDRO

Vaya que pena... aun así, creo que puedo preguntarte algo ¿no? La verdad que me interesa mucho saber qué es lo que estas escribiendo, aunque no te lo voy a preguntar... pero, sí que me gustaría saber algo más íntimo, se me ocurre... *(Le viene un pensamiento)* no, eso es "¡too much!"

GABRIEL

¿Podemos dejarnos de jueguecitos?

ALEJANDRO

(Gabriel lo mira con deseo.) ¿Qué? Me toca preguntar a mi... ¿Con cuántos te has acostado?

GABRIEL

Mejor vete.

ALEJANDRO

¿Qué hice mal?

GABRIEL

¿Y tú, con cuantos?

ALEJANDRO

La pregunta es mía, contesta.

GABRIEL

Es algo privado y no te conozco de nada...

(Pausa)

ALMA

Bien, bien, por ahí, sigue.

ALEJANDRO

Hace unos minutos, querías comerme la boca diciéndome que tenía una mirada increíble, pero ahora de repente, te pones digno y no quieres responder a algo tan tonto. No es una pregunta tan comprometida ¿no?

ALMA

Hombre... si

GABRIEL

Para mí sí lo es

ALEJANDRO

Quizá un poco... Siento curiosidad. Soy un poco morboso con estas cosas... tengo una imaginación un tanto perversa.

ALMA

No entres en el juego...

GABRIEL

Vaya... ¿Cómo me has imaginado?

(Alejandro lo mira imaginando algo, Gabriel parece que está contando) 15, ¿15? ¡Dios!

ALMA

¿Qué haces?

ALEJANDRO

No es para tanto...

GABRIEL

Es un poco... locura

ALEJANDRO

Créeme no es para tanto... me voy. ¡Bonita fiesta!

GABRIEL

(Alma desde la mesa le enseña el teléfono de Alejandro a Gabriel) ¡Espera, el teléfono!

ALEJANDRO

Gracias, menos mal, soy un poco despistado.

GABRIEL

Ya lo sé.

ALEJANDRO

¿Cómo dices?

GABRIEL

Nada, no importa... ¿Por qué viniste hoy a la fiesta?

ALEJANDRO

Carla me habló, tenía el día libre y dije que sí. Nada raro... la verdad hacía tiempo que no me lo pasaba tan bien... no salgo mucho últimamente, ya sabes cómo es el mundo hostelero.

GABRIEL

Me alegro de que vinieras, para mí lo mejor de la fiesta ha sido este rato... *(Alejandro ríe, se acerca)* Creo que tienes que irte.

ALEJANDRO

En realidad, no, pero si quieres que me vaya, me voy... *(Coge el teléfono)*, Por cierto, me flipa tu camisa.

ALMA

¡Ya casi lo tienes!

GABRIEL

Me la regaló Carla por mi cumpleaños.

ALEJANDRO

Sin la camisa, estarías mejor.

GABRIEL

(Ríe) ¿Eres así con todos?

ALEJANDRO

¿Con quienes? No veo a nadie más aquí.

GABRIEL

Ya sabes a lo que me refiero.

ALEJANDRO

No, no tengo ni idea.

ALMA

No te confundas, es un recuerdo, el futuro o sea vuestro pasado en este momento, no lo conoce.

GABRIEL

Gracias por venir, nos vemos por ahí... o no. *(Alejandro Va a salir, pero se detiene, va hacia Gabriel, le susurra algo en el oído sale por la puerta.)*

GABRIEL

¿Por qué hace eso? me vuelve loco... aprendió demasiado rápido mis puntos débiles... Se ha ido, *(mira a Alma)* lo he conseguido. *(Se tumba en el sofá)*

ALMA

¿Estás seguro?

(Llaman a la puerta, duda, se pone nervioso, finalmente va hacia ella y abre, Alejandro entra y le da un beso)

ALEJANDRO

No podía irme sin despedirme.

(Movimiento escénico, con una danza de camino a la habitación, salen, hacen el amor.

Vemos a Alma absorta en unos documentos)

GABRIEL

(Sale)

No puede ser, estaba hecho, se había ido, ¿por qué volvió?... siempre con sus juegucitos, no puedo dejar que pase de nuevo. *(A Alma)* ¿Por qué has dejado que vuelva a ocurrir?

ALMA

Yo solo te llevo atrás, el resto lo haces tú, bueno, vosotros.

GABRIEL

¿Podemos volver a empezar?

ALMA

Dices siempre que si pudieras volver a empezar harías algunas cosas de otra manera, pero siempre caes en lo mismo.

GABRIEL

Tienes razón, no sé por qué tuvimos que acostarnos aquella noche, yo no estaba enamorado.

ALEJANDRO

(Saliendo) Tampoco yo, en absoluto.

GABRIEL

Ni siquiera a la mañana siguiente. Sería realmente liberador que todo lo que pasó después no hubiera ocurrido jamás.

ALMA

¿Te refieres al que os casasteis, que os mudasteis a vivir a Madrid, que él abriera la relación o a la cantidad de idas y venidas que os causó tanto dolor?... negar el pasado, no hará que olvides lo que vivisteis... ultimo n-Retorno.

GABRIEL

¿Ultimo?

ALMA

Si, cláusula 4 de las condiciones del contrato *(Saca un documento)* cito textualmente; el cliente solo tendrá tres oportunidades de retroceso a un día y momento concreto, pudiendo no exceder en más de una hora entre un momento y otro.

GABRIEL

Es mi última oportunidad entonces... *(Para si mismo)* Tengo que intentarlo.

ALMA

¿Dónde prefieres comenzar esta vez?

GABRIEL

Justo antes de irse, cuando me dice que le gusta mi camisa.

(Vemos a Alejandro que se coloca junto a la puerta, Gabriel hace lo mismo se coloca en la misma posición.)

ALMA

Allá vamos.

ALEJANDRO

Tu camisa, es muy peculiar ¿de dónde la has sacado?

GABRIEL

Un regalo de Carla, ya la conoces, seguro que la compró en algún mercadillo, pero tiene su encanto ¿no te parece?

ALEJANDRO

Si lo tiene si... en fin, nos vemos en la próxima.

GABRIEL

Si es que la hay...

ALEJANDRO

¿Cómo dices?

GABRIEL

Nada, hasta luego.

ALEJANDRO

Oye ¿te ha molestado algo?

GABRIEL

¿A mí? No, ¿por qué?

ALEJANDRO

No sé, te noto algo incómodo... da igual.

GABRIEL

No te preocupes ahora de cómo me siento, en realidad nunca lo hiciste...

ALEJANDRO

¿Cómo? No entiendo, no te conozco, bueno, de esta noche, pero no te había visto en mi vida, eres un tío muy raro.
(Ríe, se dispone a salir)

GABRIEL

¿Cómo te vas al final?

ALEJANDRO

Caminaré, estoy a 35 minutos. Falta una hora para que pase el metro y me vendrá bien que me dé un poco el aire...

(Pausa)

Gabriel, hay un festival de poemas esta semana en el cabañal, tengo una amiga que hace un recital-performance con poemas suyos... ¿te gustaría acompañarme?

ALMA

Dile que no.

GABRIEL

(Ríe, a Alma) No sé, la verdad podría simplemente ser educado y no escribirle nunca.

ALMA

Estas cometiendo el error de nuevo.

GABRIEL

¿Tienes Instagram?

ALEJANDRO

Si ¿por?

GABRIEL

Te agrego y lo vemos, lo hablamos

ALMA

¡Qué pérdida de tiempo...!

ALEJANDRO

(Le da su teléfono) Toma, búscate y date a seguir

GABRIEL

Ahí lo tienes.

ALEJANDRO

No te he dado mi teléfono, pero ya sabes cómo me llamo. Hablamos.

GABRIEL

Un placer. *(Le extiende la mano, Alejandro le coge la mano y lo lleva hacia él)*

ALEJANDRO

¿Cuál es el miedo?

GABRIEL

No tengo miedo, solo quiero que no ocurra nada.

ALEJANDRO

Fluye un poco... *(Suena música electrónica, bailan muy juntos. Pausa. Alma interrumpe.)*

GABRIEL

(Se separa de Alejandro, este sale.) ¡Mierda! Y ¿ahora?

ALMA

¿Ahora? Las consecuencias. *(Pausa)* Han pasado cuatro años. *(Gabriel hace todo lo que dice Alma)* Luz de día, es por la mañana. Gabriel se pone una taza de café, pone música *(suena música electrónica)* esta absorto en algo... suena el teléfono, al ver el número, duda en si cogerlo, lo piensa, finalmente lo coge.

DOCTORA

Hola, ¿hablo con Gabriel López?

GABRIEL

Si, soy yo.

DOCTORA

Verás Gabriel, tengo aquí el resultado de tus pruebas, necesito que vengas cuanto

antes, si puede ser hoy antes de las 14h mejor.

GABRIEL

¿Malas noticias?

DOCTORA

Me temo que sí, pero vente, te cuento un poco el procedimiento...

GABRIEL

Pero, entonces, ¿significa que...?

DOCTORA

Has dado positivo en VIH.

(Mira su teléfono, no sabe dónde meterse, trata de apoyarse en algún sitio, finalmente queda de rodillas en el suelo. Alma se acerca a él.)

(Oscuro)

RESET. Volver a empezar, escrita y dirigida por Javier Sanz, se representó por primera vez el 29 de noviembre de 2021 en la Sala Matilde Salvador del Centro Cultural La Nau, en el Festival de Microteatro ¡Quítate La Máscara! organizado por Nicolás Aranda (Premio Activa Cultura 2021 de la Universitat de València). Los actores fueron Myriam Pérez (Alma), Lucas García (Alejandro), Vicent Solbes (Gabriel). Fue premiada a Mejor Dirección y Mejor Obra Teatral.

PANEL D'ÉVALUATEUR·RICE·S

Anikó Ádám
Dumitra Baron
Paola Bellomi
Sam Bourcier
Adela Cortijo Talavera
Stefano Genetti
Ahmed Haderbache
Juan Manuel Ibeas Altamira
Awatef Ketiti
M^a Teresa Lajoinie Domínguez
Fabio Libasci
Antonella Lipscomb
Francesco Alexandre Madonia
Ioana Marcu
Fanny Martín Quatremare
Robert Martínez-Carrasco
Jesús Martínez Oliva
Eva Pich
Muriel Plana
Domingo Pujante González
Noureddine Sabri
Lionel Souquet
Inmaculada Tamarit Vallés
Walter Romero

À PROPOS DE LA REVUE

HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes (ISSN 2660-6259) est une revue semestrielle en accès libre avec un comité scientifique international et un comité d'évaluation par les pairs publiant des recherches originales dans le domaine des études culturelles. Elle s'intéresse particulièrement à la production francophone ou comparée. Nous acceptons des articles dans tous les domaines des sciences humaines visant l'analyse des productions culturelles et privilégiant le français comme langue d'expression.

Il s'agit d'une revue en accès libre, ce qui signifie que tout le contenu est librement accessible gratuitement à l'utilisateur·rice ou à son institution. Les textes de la revue sont publiés sous une licence internationale d'**Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)** Les utilisateur·rice·s peuvent lire, télécharger, copier, distribuer, imprimer, citer ou lier le texte intégral des articles de cette revue sans l'autorisation préalable de l'éditeur ou de l'auteur·rice.

Les articles soumis aux sections indexées feront l'objet d'un processus d'évaluation par les pairs.

Les articles soumis seront d'abord examinés par des membres de la rédaction ou par des membres du comité consultatif, qui vérifieront que les textes respectent les directives et examineront leur pertinence pour la revue. Si les articles sont conformes aux directives de la revue, les textes seront envoyés à des évaluateur·rice·s externes, dont l'identité restera anonyme, qui pourront approuver, demander des modifications ou les rejeter. Si l'article n'est rejeté que par l'un·e des évaluateur·rice·s, un·e troisième évaluateur·rice fera l'expertise de l'article.

Seront refusées les propositions de publication qui diffusent du contenu, opinions ou jugements de valeur à caractère raciste, xénophobe, sexiste, sérophobe ou phobique à l'égard de n'importe quelle maladie ou handicap, qui portent atteinte à la dignité des personnes membres de la communauté LGBTQ+ (homophobie, transphobie), qui promouvoient la haine envers la différence et la diversité, qui font l'apologie du terrorisme ou qui portent atteinte aux droits humains, de même que celle qui portent préjudice aux droits fondamentaux et au règlement de l'Universitat de València.

Code d'éthique

La qualité et la rigueur du contenu sont les deux aspects fondamentaux d'HYBRIDA. Par conséquent, la revue estime qu'il est essentiel de s'assurer que le processus d'évaluation et de publication des documents dépend d'un processus transparent et soutenu par des examinateurs indépendants. HYBRIDA s'engage à respecter les règles d'éthique suivantes à chaque étape du processus de publication, en suivant les recommandations du Comité d'éthique des publications (COPE).

9 772660 625008



VNIVERSITATIS VALÈNCIA

