



HAL
open science

Le corps-texte de Michel Foucault, personnage romanesque et énoncé fictionnel

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Le corps-texte de Michel Foucault, personnage romanesque et énoncé fictionnel. Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine, 2016. hal-01719136

HAL Id: hal-01719136

<https://hal.science/hal-01719136v1>

Submitted on 28 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le corps-texte de Michel Foucault, personnage romanesque et énoncé fictionnel

*Je l'ai déjà entendu dire que la mort est un événement
tel qu'on ne peut le recevoir immédiatement mais
qu'elle a au moins un avantage, le survivant devient
maître de la relation. Elle n'évolue plus qu'en lui.*¹

- 1 “Comme tout le monde connaît le nom de Foucault, point n’est besoin d’une longue introduction”², écrivait Paul Veyne en 1978 avant de broser le “Portrait du samouraï” en 2008 : Michel Foucault est pour lui un paradoxe, au sens cicéronien du terme, un discours contraire à la doxa, un à-côté qui révèle et étonne, Paul Veyne appariant la *pensée* du philosophe et sa *personne* pour faire de Michel Foucault “l’inactuel, l’intempestif de son époque”³. Ce commentaire n’est en rien un détournement de l’œuvre du philosophe, puisque dans un entretien de mai 1981, Foucault lui-même invitait à lire l’ensemble de son œuvre comme des “fragments d’autobiographie”⁴ et que dans *L’écriture de soi* il affirmait que “le scripteur constitue sa propre identité à travers cette recollection de choses dites”⁵ : un lecteur pourrait ainsi (re)construire un autoportrait oblique, fictif, au cœur de la théorie, autour de topiques — prison, folie, (homo)sexualité —, et finir par composer une forme d’auto-hétéro-fiction⁶ dans une œuvre elle-même insituable tant elle peut relever de catégories hétérogènes, “philosophie, histoire, littérature, fiction”⁷.
- 2 Cette réflexion, au-delà de l’autoportrait intellectuel que toute œuvre dessine de son propre auteur, invite à considérer la théorie telle que Michel Foucault la pratique comme appartenant à un genre hybride, sur une ligne de crête entre fiction et non-fiction, écriture de l’autre et de soi. En ce sens, Foucault est personnage de son œuvre théorique, objet d’une représentation, permettant de construire une “esthétique de l’existence”⁸, à partir d’un questionnement sur l’identité — intime, sexuelle, politique, fictionnelle —, dans un double jeu d’exposition et de disparition du sujet écrivain⁹. Et c’est dans cet espace hybride que l’on pourrait situer les différents textes dans lesquels, après avoir vu *Les mots et les choses* apparaître dans *La Chinoise* de Godard, dès 1967¹⁰, Michel Foucault de fiction oblique est devenu, après sa mort, personnage littéraire.
- 3 Foucault est Muzil dans *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* de Guibert, présent dans le *Journal* puisque “mes amants et mes amis sont mes personnages”, “ma cohérence romanesque”¹¹, dans *Les gangsters*, *Le protocole compassionnel*, *Le paradis* et *Cytomégalovirus*¹². Il est Michel dans *Ce qu’aimer veut dire* de Mathieu Lindon ou l’interlocuteur de Thierry Voeltzel dans *Vingt ans et après*¹³. Il est “samouraï” chez Paul Veyne, le Scherner des *Samourais* de Julia Kristeva, “mélomane des mots” dont l’intelligence “ne s’apaise que d’aller jusqu’à la nuit de l’insensé”¹⁴, sujet d’essais de Deleuze et Blanchot ou de travaux d’Éribon¹⁵, objet d’adaptations scéniques¹⁶. Il est là dans *Mes vies* d’Edmund White¹⁷, associé au printemps¹⁸ dans le *Bardadrac* de Gérard Genette (2006), référence constante de Doum qui l’a “fréquenté personnellement”¹⁹ dans *La meilleure part des hommes* de Tristan Garcia et personnage secondaire dans *La septième fonction du langage* de Laurent Binet.

- 4 Chez tous, un *Michel Foucault tel que je l'imagine*, titre du livre de Maurice Blanchot : de fragments en essais ou romans se construisent de nouvelles archives foucaaldiennes, via des analyses, témoignages, récits, biographèmes, souvenirs qui sont moins des biofictions que des fictions critiques ou même des biographies orphelines²⁰, participant de ces textes construits sur la fiction d'un nom et son pouvoir de fascination, tels qu'Alexandre Gefen a pu les définir : "biographie nominaliste [...] où l'individu n'est pas l'objet d'une connaissance collective, d'une exemplification partageable, mais où il existe entre les lignes du récit, par [...] les germinations secrètes de la mémoire"²¹. Un nom, Foucault, dit une époque dont il est une figure mais aussi l'un des indéchiffrables tant lui-même a souhaité disparaître dans ses livres, un souhait formulé en 1968 dans un entretien avec Claude Bonnefoy :

On écrit aussi pour n'avoir plus de visage, pour s'enfouir soi-même sous sa propre écriture. On écrit pour que la vie qu'on a autour, à côté, en dehors, loin de la feuille de papier, cette vie qui n'est pas drôle, mais ennuyeuse et pleine de soucis, qui est exposée aux autres, se résorbe dans ce petit rectangle de papier qu'on a sous les yeux et dont on est maître. Écrire, au fond, c'est essayer de faire s'écouler, par les canaux mystérieux de la plume et de l'écriture, toute la substance, non seulement de l'existence, mais du corps, dans ces traces minuscules qu'on dépose sur le papier. N'être plus, en fait de vie, que ce gribouillage à la fois mort et bavard que l'on a déposé sur la feuille blanche, c'est à cela qu'on rêve quand on écrit.²²

- 5 "Écrire pour n'avoir plus de visage" : on retrouve cette phrase de Foucault presque mot pour mot chez Guibert dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, "il visait à faire disparaître son visage"²³. Aucun des textes prenant Foucault pour sujet et objet n'efface cependant le visage du "grand chauve"²⁴, ce sont des fictions édifiées sur une silhouette iconique ou plaçant le corps malade du philosophe au centre du dispositif textuel. Foucault, en fiction, est le personnage littéraire de livres qui représentent tout en les déplaçant sa personne ou ses théories, il est une figure et un espace "d'où parle la fiction" (Guibert).

"Foucault, Foucault, ils n'ont que ça en tête" (7F 299)

- 6 L'œuvre elle-même de Foucault ne cesse de se recomposer via la publication posthume des *Dits et écrits*, des cours au Collège de France, des entretiens, des deux récents volumes en Pléiade, sans compter les inédits cédés par Daniel Defert à la BNF et ceux répertoriés à l'IMEC, constituant aujourd'hui un ensemble en mouvement. De même que de livre en entretien, de conférences à l'étranger en cours au Collège de France, Michel Foucault a pu muer son nom d'état civil (Paul-Michel Foucault) en nom d'auteur, d'autres textes allographes font de lui un dispositif textuel ou un "paradigme" dans son emploi linguistique, ce terme par lequel Guibert désigne justement l'épidémie qui fauche sa génération (A 247). Et c'est avec une ironie certaine que Laurent Binet a composé dans *La septième fonction du langage* deux figures, à partir de deux penseurs qui ont l'un comme l'autre proclamé la mort de l'auteur : Barthes et Foucault. Faire de Foucault un personnage, c'est tenter, en arpentant tous les rapports possibles du réel et de la fiction (souvenirs chez Lindon, vérité par le roman chez Guibert, pure fiction chez Binet), de cerner ce qui ne peut l'être, celui qui toujours échappe, centre absent, transgressif, devenu lui-même une archive et un énoncé, au sens où Foucault définissait ce terme dans *L'archéologie du savoir*, "un

élément dernier, indécomposable, susceptible d'être isolé en lui-même et capable d'entrer dans un jeu de relations avec d'autres éléments semblables à lui" soit le "grain qui apparaît à la surface d'un tissu dont il est l'élément constituant"²⁵. Cet énoncé se décompose pourtant en une série d'images : c'est à partir d'une iconographie que se construisent les textes brossant de Michel Foucault un portrait par fragments et mythologies, au sens barthien du terme, entre métonymie et représentation.

Rue de Vaugirard, LSD, sauna et Berkeley, biographèmes iconiques

- 7 Avant d'incarner une époque ou de figurer un ethos, Foucault est d'abord un lieu : la quasi totalité des textes²⁶ faisant de lui un personnage de roman ont pour lieu de naissance "la vie de salon qu'il avait instituée dans son appartement impeccablement tenu de la rue de Vaugirard", "salon égalitaire, policé et non conventionnel" entre "amis" et "égaux" (*FPP* 230-231) : Paul Veyne raconte y avoir eu ses entrées sous "le titre d'homosexuel d'honneur" décerné par Foucault, son camarade depuis la rue d'Ulm, "non sans un léger reproche : *Un homme comme toi, ouvert, instruit, aller préférer les femmes !*"²⁷. Là, Foucault est "le Fouks", "grand seigneur élégant" en kimono (ou plutôt yutaka, précise Paul Veyne, *FPP* 232), ponctuant les débats de ses rires énormes.
- 8 Comme le souligne Mathieu Lindon qui consacre une longue partie²⁸ de *Ce qu'aimeur veut dire* à l'appartement, "rue de Vaugirard" est un "nom générique qui désigne désormais l'appartement et son mode de vie" (*AVD* 93) soit un lieu de travail pour Foucault mais aussi de passage, de rencontres amicales, d'hébergement d'amis (dans le studio attenant), où l'on devise, on se drogue (LSD, acides, opium), une forme de société amicale. Chez White, Paul Veyne, Lindon, Binet mais aussi Claude Mauriac²⁹, l'appartement lumineux au huitième étage est le cadre de dîners, de fêtes, de dialogues. Mathieu Lindon raconte comment Foucault l'a "élevé" en lui évitant le "précipice", en développant "autour de lui, par ses inéluctables gentillesse et intelligence, une autre création du monde, une invention des liens amoureux et sexuels, des corps et des sentiments", en soutenant ses projets d'écriture ("que je veuille écrire des romans est toujours présent dans ma relation avec Michel" *AVD* 120). Cet appartement, "on dirait aussi un café, une maison de rendez-vous", la rue de Vaugirard "est notre quotidien même si on a conscience de son extraordinaire", une phrase qui pourrait désigner Foucault pour Mathieu Lindon, père spirituel auquel il rend hommage dans ce livre plusieurs années après la mort du philosophe — mais "il faut du temps pour comprendre ce qu'aimeur veut dire" : "Est-ce que je lui en veux d'être mort ? Ça demeure le seul défaut que je lui trouve mais il est de taille"³⁰. Cependant dans ce roman, c'est moins Foucault qui est personnage que Mathieu Lindon, "héros d'un roman d'apprentissage perpétuel, de rééducation permanente" (*AVD* 306).
- 9 C'est rue de Vaugirard aussi que Guibert photographie *Michel*³¹ sur le seuil de l'appartement en 1981, un Foucault en kimono, pieds nus, démultiplié en retable par les reflets sur la porte et le miroir du couloir, image iconique d'un Foucault pluriel, labile, insaisissable, image fantôme, de celles qui ont pour Guibert fonction de rendre les "transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort"³², de même que l'écriture est "le pas à la mort" (*MA* 117), dans toute la richesse de ce "pas", tout ensemble négation et avancée. Cette photographie de Guibert est un

premier “je l’imagine”, litanie de *L’image fantôme*, “au plus près de la mort” à venir, parce que la photographie naît en Guibert d’un “désir”, “toujours près de la mort, et donc près de l’indécence” (*IF* 150).

- 10 Le 285 rue de Vaugirard est l’adresse d’un paradoxe, un espace de tension entre soi et autrui, travail et amitié, une cartographie de l’intime : Paul Veyne narre un penseur partagé entre tropisme pour les drogues, leurs effets sur la perception des mots et des choses et autres saunas SM de Castro et goût d’écrire de moine trappiste supposant cette fois de refuser le moindre écart, une tension perceptible dans l’appartement iconique comme dans son bureau du Collège de France où se trouvait épinglée “une affiche publicitaire vantant ce sauna, affiche que, déjà malade, il n’avait pas ôtée” (*FPP* 237). Guibert dit lui aussi le “blouson de cuir noir, avec des chaînes et des anneaux de métal sur les épaulettes”, le Keller où Foucault “levait ses victimes”, le “grand sac rempli de fouets, de cagoules de cuir, de laisses, de mors et de menottes” dans l’appartement, “les orgies violentes dans les saunas. La crainte d’y être reconnu l’empêchait de fréquenter les saunas parisiens. Mais quand il partait pour son séminaire annuel à San Francisco, il s’en donnait à cœur joie dans les nombreux saunas de cette ville, aujourd’hui désaffectés par l’épidémie, et transformés en supermarchés ou en parkings” (*A* 29). Foucault est un entre-deux, passé vs. présent, représentation académique vs. intimité, la figuration d’une époque qui va vers sa fin tandis “que l’activité de l’écriture [est] le pas à la mort” (*MA* 117).

“Mais il faut dire, Foucault, c’est quand même plus sexy que Chomsky” (*7F* 331)

- 11 C’est principalement Laurent Binet qui dresse un portrait de Foucault sous l’angle SM : il n’est certes pas le personnage principal de ce livre recomposant la mort de Barthes et revisitant toute la *French Theory* sous un angle parodique (et échouant dans le farcesque et le caricatural). Mais en dépit de son statut de personnage secondaire, Foucault est omniprésent : il apparaît d’abord au Collège de France, “chauve à lunettes qui porte un col roulé sous sa veste, [...] air à la fois costaud et longiligne, [...] port altier de ceux qui savent que le monde a reconnu leur valeur” et, bien sûr, “il a le crâne impeccablement rasé” (*7F* 27). Foucault est à la fois le collègue et l’ami de Barthes mais aussi celui qui affiche son homosexualité de manière plus “revendicative” que l’auteur de *L’empire des signes*, le méprisant un peu pour cela, sans compter une forme de jalousie, selon Sollers, et en fait une cible privilégiée de ses “moqueries méprisantes” (*7F* 56, 201).
- 12 Et Laurent Binet de décrire Foucault au sauna, en boîte de nuit flanqué de Guibert — “d’une beauté si caricaturale qu’on ne peut pas, à moins d’être parisien, le prendre au sérieux en tant qu’écrivain” (*7F* 91), pérorant sur Picasso dans un taxi avec Barthes ou assistant avec Defert, Lindon, Guibert, Éribon à l’enterrement de Barthes puis à celui de Derrida (*7F* 114 et 379). Foucault devise avec la chanteuse d’ABBA comme avec les grands penseurs de son époque, il a des mignons, prend du LSD ; le lecteur le découvre rue de Vaugirard “en kimono noir”, en colloque aux USA et “star absolue” des campus. Le roman de Binet liste les poncifs d’un abécédaire Foucault, dans un roman qui est un parfait ratage littéraire et dont le seul intérêt réside peut-être dans le fait d’apparier en colloque à Ithaca les principales figures de la scène intellectuelle internationale des années 80 et Morris J. Zapp, le fameux personnage des romans

universitaires de David Lodge, dans un ironique télescopage de strates fictionnelles. Mais c'est par ailleurs un récit bien trop caricatural pour ressortir de ces textes qui convertissent Foucault en fiction, telle que Laurent Dubreuil la définit à propos du Muzil de Guibert, "une possibilité du réel qui est du réel"³³. Il ne ressort pas non plus de la définition de la littérature par Michel Foucault (dans *L'écriture de soi*), intégralement citée par Guibert dans son *Journal*, "Écrire, c'est donc se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre" (MA 216).

"C'est un machin qui doit nous venir d'Afrique" (A 17)

- 13 Foucault est surtout celui qui, au contraire d'Aron, n'a pas écrit *Mon sida*³⁴ dont il est pourtant mort à 57 ans, le 25 juin 1984. Guibert le fera pour lui dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, trahison sans doute, "crime [...] amoureux"³⁵, vérité intempes- tive et scandaleuse à l'époque. Paul Veyne rappelle "qu'en ce mois de février 1984 une fièvre et une toux ne donnaient de soupçons à personne" (FPP 238), que la question d'une maladie réelle ou "une légende moralisatrice" se posait, que Foucault refusait³⁶ les étiquettes données à l'époque à l'épidémie, signe d'une incapacité absolue, médi- cale comme sociale et linguistique, à cerner "cette mort nouvelle, originale et terrible" (A 24), ce "néovirus" (A 21). Il la mettait à distance avec ironie, comme le rappellent plusieurs témoignages dont celui de Guibert, "un cancer qui toucherait exclusivement les homosexuels, non, ce serait trop beau pour être vrai, c'est à mourir de rire !" (A 21), d'ailleurs "Muzil n'a jamais eu autant de fous rires que lorsqu'il était mourant" (A 24). Mathieu Lindon raconte également comment, s'étant entendu rapporter qu'il est "pédé, drogué et ami de Michel Foucault", il confie l'affront à Guibert qui le répète à Foucault, "ravi, n'ayant jamais soupçonné pouvoir être à lui tout seul un vice aussi établi que la drogue et l'homosexualité" (AVD 95).
- 14 À travers Muzil, à travers lui-même et les malades qu'il croise, Guibert dit une histoire collective via l'intime, dans une tension du proche et du lointain. Ce récit de la mort de Foucault sera à l'époque commenté comme une trahison. À la question de Bernard Pivot sur le plateau d'*Apostrophes*, le 16 mars 1990, sommé de justifier son geste littéraire, Guibert répond que "cette agonie n'appartient à personne" et qu'il n'est pas "le détenteur de la vérité sur cette mort-là". Il ajoute que Foucault n'était pas "une closet queen, une tante de placard". Mathieu Lindon dans *Je vous écris*³⁷ se demande s'il "n'y [a] pas de la lâcheté dans la discrétion qui nous rend si fiers d'empêcher que les secrets circulent", en écho à la dernière phrase de *L'image fantôme*, "Tu as raison. Il faut que les secrets circulent" (IF 170). L'écriture comme la photographie n'en demeurent pas moins pour Guibert de l'ordre de la révélation, comme il le dit dans son *Journal*, "ce visage, ce corps que j'ai devant moi, dans la durée de la pose, de la mise au point, du déclencheur, je suis avec lui comme si je le sondais, c'est une seconde de vérité ou de mensonge qui va se produire, mais quelque chose va appa- raître, quelque chose va se révéler, quelque chose va se trahir. Je vais savoir quelque chose de plus, je vais l'emprisonner, et il sera comme une preuve. Le secret de l'autre sera mon secret. Et ce visage qui me fixe peut bien se décomposer : il est déjà mort" (MA 91).
- 15 Guibert le déclare à Philippe Lançon, "Foucault a été mon maître, je devais écrire sa mort" (*L'Événement du jeudi*, 1^{er} mars 1990), et c'est lui qui liera à jamais Foucault

au sida, dans un roman qui tourne justement autour de la question du nom : celui de l'ami, Foucault, à peine masqué par le pseudonyme, celui de Guibert, crié par les infirmières, "mais il est un stade de la maladie où l'on n'a que faire du secret, où il devient même odieux et encombrant" (A 54). Le nom de Foucault lui est à lui-même devenu un poids, "une hantise" écrit Guibert (A 26), "il voulait l'effacer", pense à un "Julien de l'Hôpital" pour un texte que lui a demandé Guibert, "pseudonyme funeste qui ne vit jamais le jour". "Ce nom que la célébrité avait enfilé démesurément par le monde entier" (A 28), Foucault ne le voudrait présent que dans et par son œuvre mais Guibert le proclame.

16 D'abord dédicataire de livres de Guibert³⁸, ou à l'origine d'autres³⁹, Foucault devient personnage à part entière de l'œuvre, à la fin des années 80, après sa mort : il est "l'ami mort" dans *Les gangsters* comme dans *Fou de Vincent*⁴⁰, il apparaît également dans une nouvelle de *Mauve le vierge*, "Les Secrets d'un homme", premier pas vers Muzil. En 1988, Guibert use encore de périphrases pour désigner un "homme d'esprit" et "philosophe" mais une série de biographèmes (le père chirurgien à Poitiers, le "livre qu'il avait écrit et réécrit, détruit, renié, détruit, repensé, fabriqué, raccourci et rallongé pendant dix ans, ce livre infini"⁴¹ qui désigne évidemment *Histoire de la sexualité*) permet au lecteur d'identifier Foucault et de voir dans ce court texte un premier hommage à l'ami perdu. Hervé, narrateur, raconte la beauté du cerveau autopsié, la maladie, l'hôpital, l'enterrement, la famille qui tait le sida. La mise en récit de la maladie puis de la mort de Foucault se fait de manière brève (une nouvelle) et oblique, avant la levée massive du secret dans un roman, de même que Guibert diffère d'abord l'écriture de sa propre maladie, sous-texte de *Fou de Vincent* (1988), avec entravé dans *L'incognito* (1989) avant de devenir le sujet central des dernières années. Foucault hante l'œuvre de Guibert jusqu'aux dernières pages de *Paradis* (1992), dans lesquelles le narrateur devenant "fou" se remémore Muzil qui "disait toujours que depuis qu'il avait connu lui-même la vraie folie sous l'effet d'un cocktail de *poppers*, de cocaïne, d'amphétamines, d'Ecstasy et de *yellow pills* avec un énorme Noir dont il trouvait la bite trop petite dans ce sauna de San Francisco, qu'il avait honte d'avoir écrit toutes ces bêtises sur la folie, charmant Muzil maniant le paradoxe et prétendant qu'une œuvre philosophique n'était pas une œuvre d'écriture comme le roman, courant toujours après la vérité ou le feignant alors qu'elle n'était bien évidemment chez lui qu'une pure fiction"⁴².

17 Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Muzil est Foucault, d'abord et indéniablement Foucault. Mais au-delà de lui, cette figure sous pseudonyme permet de déployer un infini identitaire : Thomas Bernhard, Kafka, Knut Hamsun, Fritz Horn et même Hervé Guibert, lié à Foucault par "un sort thanatologique commun"⁴³, la fin de vie de la tante parallèle à la sienne dans son film *La pudeur ou l'impudeur*, ou même Robert Musil dont Guibert relit *L'homme sans qualités*, avec cette "impression de couler et de me perdre en même temps que lui, que ma vie s'épuise en même temps que le récit" (MA 302). Toutes ces figures d'écrivains, modèles, proches ou amis se concentrent en Muzil, pris comme l'ensemble du dispositif guibertien, Éric Bordas l'a montré, dans une "dialectique [...] de l'autre et du même", une "interrogation sur l'identité"⁴⁴, dans la radicalité que permet la maladie, ce "territoire auquel il coûte cher d'appartenir" (Susan Sontag⁴⁵). Muzil est une interrogation identitaire, un personnage dont le socle n'est pas seulement Foucault, sa vie, sa mort, mais un texte, pris dans d'autres textes, dans une forme d'intermédialité, dans le projet plus large

d'une "agonie", "la seule épopée possible" (citation d'une phrase de Peter Handke dans le MA 368).

- 18 Le nom de Foucault, malgré ses combats et engagements, ne sera donc pas associé par lui au sida. Pourtant, par la maladie indicible qui le condamne, sa vie dit une époque et une ligne de partage entre le courage de dire et la volonté de taire. Foucault est le *Soi-même comme un autre* de Guibert, lorsque "les histoires vécues des uns sont enchevêtrées dans les histoires des autres"⁴⁶, quand révéler autrui revient à se dire, dans une *parrhêsia*, un "dire-vrai" pourtant revendiqué par Foucault comme *Courage de la vérité* et "tâche de l'intellectuel". Daniel Defert nie aujourd'hui ce qu'il appelle une "légende tenace", affirmant qu'un communiqué médical et officiel "décrivant cliniquement le sida" avait été publié et faisant de la mort de Foucault "le point de départ de la mobilisation sociale contre cette épidémie en France"⁴⁷ et de la création d'AIDES⁴⁸. François Noudelmann dans *Le génie du mensonge* analyse cette torsion du "dire-vrai" devenu un mentir-vrai chez Foucault au seuil de sa mort, dans sa dernière parole publique, *Le courage de la vérité*, en 1984, ce que Noudelmann nomme son "mensonge spéculatif". Foucault énonce la nécessité de la vérité face à la tyrannie du système social et politique : il "parle des autres morts, mais il se parle aussi à travers les autres parce qu'il craint que sa mort ne soit proche". Mais là où Guibert chronique sa mort annoncée à travers celle de Muzil, Foucault tait sa maladie et Noudelmann montre combien son discours (jusqu'au grain de sa voix) est pris dans "une tension entre le dire-vrai et l'impossibilité de dire, entre un protocole verbal et un refoulement psychique". "Foucault dit la vérité sous la forme d'un mensonge"⁴⁹, l'Antiquité disant en creux son propre présent, l'altérité son identité, en un message dont sa mort, moins de trois mois plus tard, sera la clé. "Voilà, écoutez, j'avais des choses à vous dire sur le cadre général de ces analyses. Mais enfin il est trop tard. Alors, merci"⁵⁰.

"De quel droit faisais-je de telles entailles à l'amitié ?" (A 101)

- 19 Foucault, par sa mort, entre bien dans l'actualité, ce terme qu'il commente dans *La culture de soi*, articulant son propos aux questions fondamentales posées en son temps par Kant — "Qu'est-ce que notre actualité en tant que figure historique ? Que sommes-nous et que devons-nous être en tant que faisant partie de cette actualité ?"⁵¹ — mais c'est un roman qui répond à ces questions, dévoilement de soi et d'un autre, entrée intempestive dans l'actualité par la voie de la fiction. Oui, Guibert a violé l'intimité de Foucault et dévoilé sa vie privée mais, se justifie-t-il, "la vie privée de Foucault après sa mort relève de l'histoire des hommes et de l'histoire de la littérature"⁵² et s'inscrit dans la filiation du "maître de la vérité"⁵³ et de son "extension de l'aveu, et de l'aveu de la chair"⁵⁴ analysée dans *La volonté de savoir*, premier tome de son *Histoire de la sexualité*, faisant de ce "discours d'effraction" un levier vers "le vrai", une résistance au pouvoir de l'institution⁵⁵.
- 20 Guibert sera le "zélateur accompli du secret intime"⁵⁶, d'abord par ses notes dans son journal (A 98) puis par l'écriture fictionnelle, renouant avec l'étymon du terme *aveu*, *appel* — à l'ami, aux Foucault antérieurs et périphrastiques des dédicaces, à la société française qui refuse de voir ou condamne, à soi-même — "ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique" (A 102). Sous l'*incognito* transparent du pseudonyme (Muzil), sous le je

qui désigne Guibert et ne le déguise pas “mesquinement sous l’identité d’un personnage de roman”⁵⁷, il s’agit bien de représenter, soit de mettre sous les yeux de ses lecteurs la maladie et son récit explicite, une mise à nu, une exposition que Guibert poursuivra jusque dans ses apparitions télévisuelles comme dans son film posthume *La pudeur ou l’impudeur* et qui n’est jamais que l’extension désormais vitale d’une entreprise qui fut la sienne dès son premier livre, *La mort propagande* et son paragraphe inaugural et programmatique de l’ensemble de l’œuvre : “Mon corps, soit sous l’effet de la jouissance, soit sous l’effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu’il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son”⁵⁸.

- 21 Toutes les entreprises littéraires, photographiques, filmiques de Guibert sont prises dans une *épistémè*, avant de devenir *Archéologie du savoir* du sida, dans les dernières années de sa vie. Comme l’écrit Noudelmann, “il est fidèle par infidélité à Foucault qui vantait le courage de la vérité mais cachait ce qu’il vivait”⁵⁹. Guibert construit Muzil dans l’espace de torsion du discours de Foucault, dans le vrai/faux, le montré/caché via un pseudonyme à la fois opaque tant il recouvre de démultiplications identitaires et transparent. Il se sait être “gardien” (MA 111) mais aussi “espion”, “adversaire” de Foucault à ainsi “témoigner d’une vérité qu’il aurait souhaité effacer sur le pourtour de sa vie pour n’en laisser que les arêtes bien polies, autour du diamant noir, luisant et impénétrable, bien clos sur ses secrets, qui risquait de devenir sa biographie, un vrai casse-tête d’ores et déjà truffé d’inexactitudes” (A 98). Écrivant depuis une double mort la fin non autorisée de cette biographie, Guibert fait de Muzil un personnage de son œuvre romanesque mais, par contrecoup, il s’immisce également dans l’œuvre de Foucault, tel un nouveau personnage fantôme et anachronique de sa *Vie des hommes infâmes*, il épouse sa définition de la littérature “acharnée à chercher le quotidien au-dessous de lui-même, à franchir les limites, à lever brutalement ou insidieusement les secrets, à déplacer les règles et les codes, à dire l’inavouable” (DE II 252-253), il est le je de Foucault déclarant :

Je n’ai pas la prétention de tuer les autres par mon écriture. Je n’écris que sur fond de la mort déjà acquise des autres. C’est parce que les autres sont morts que je peux écrire, comme si en quelque sorte leurs vies, tant qu’ils étaient là, qu’ils souriaient, qu’ils parlaient, m’avaient empêché d’écrire. En même temps, le seul hommage que mon écriture puisse leur rendre, c’est de découvrir à la fois la vérité de leur vie et de leur mort, le secret maladif qui explique le passage de leur vie à leur mort. Ce point de vue des autres où leur vie a basculé dans la mort, voilà, au fond, pour moi, le lieu de possibilité de l’écriture.⁶⁰

- 22 C’est dans ce lieu cartographié par son “initiateur” (JVE 27) que s’installe l’écriture de Guibert, à la fois fidèle aux intentions du maître et profanatrice : Muzil avait interdit par testament “de calquer son propre travail sur les vestiges du sien”, “limitant par là les dommages qu’on aurait pu attenter à son œuvre” (A 27) et Guibert sait ainsi s’exclure “sans retour de la communauté des hommes” (A 203). Mais il se place dans une forme de transmission littéraire qui est filiation et contamination⁶¹ pour construire le livre infini dont rêvaient aussi bien Foucault que Guibert, que Mathieu Lindon apparie dans *Je vous écris* :

Il ne lui arrive que des choses fausses, a dit le philosophe mort du sida de son jeune ami écrivain, et Hervé Guibert rapporte lui-même cette phrase de Muzil à la fin d’une double page du *Protocole compassionnel*⁶² où des contraintes extra-narratives le

contraignent à ne raconter, pour plus de sécurité, que des faits inexacts. Ce cerveau de Michel Foucault⁶³, Hervé Guibert l'a-t-il inventé ou non ? Oui et non : il l'a écrit. Il l'a intégré à l'univers de sa propre vérité, il a transformé des sentiments en phrases, en récit, il a décrit ses personnages comme s'il les ressentait sans se soucier qu'ils fussent aussi des êtres réels — n'était-ce pas la meilleure façon de s'en soucier pour de bon ? (JVE 20)

- 23 Foucault est pour Guibert une prolepse narrative, la figuration antérieure de son propre avenir, image de terreur mais aussi de consolation, une projection à la fois biographique, corporelle et textuelle. Il est le corps-texte, hyper et transfiction, dans un jeu de coprésence : Hervé Guibert se définissait d'abord comme un lecteur, "l'écrivain que je lisais ou son ombre, ou son fantôme devenait presque un personnage de la fiction que j'écrivais. C'est à la fois un personnage et un modèle"⁶⁴. On pense également à Guibert tapant le texte "d'un autre, d'un ami (M.F.) et l'assimilant un peu (le bonheur d'être un disciple)" (MA 201) signifiant dans le laboratoire même du texte, le journal, ce phénomène d'innutrition et ce travail graphématique, non seulement commentaire mais citation et imitation. Si l'auteur est une fiction, Foucault l'est doublement une fois converti en personnage littéraire par Guibert ouvrant la voie à Mathieu Lindon ou, dans une moindre mesure, à Laurent Binet.
- 24 Le 10 mars 1975, Foucault disait à Jacques Chancel à la toute fin de la *Radioscopie* que ce dernier lui consacra, son plaisir de voir son œuvre et ses idées devenir "mille livres", mille voix qui le "reprennent" (pas au sens de "répéter", précise-t-il) et le "débordent". Cette affirmation redouble la "non-préface"⁶⁵ de la réédition en 1972, chez Gallimard, de *L'histoire de la folie* (effaçant celle de l'édition Plon de 1960) :
- un livre se produit, événement minuscule, petit objet maniable. Il est pris dès lors dans un jeu incessant de répétitions ; ses doubles, autour de lui et bien loin de lui, se mettent à fourmiller ; chaque lecture lui donne, pour un instant, un corps impalpable et unique ; des fragments de lui-même circulent qu'on fait valoir pour lui, qui passent pour le contenir presque tout entier et en lesquels finalement il lui arrive de trouver refuge ; les commentaires le dédoublent, autres discours où il doit enfin paraître lui-même, avouer ce qu'il a refusé de dire, se délivrer de ce que, bruyamment, il feignait d'être.
- 25 On pourrait presque lire dans ce texte qui se refuse tout statut (et en ce sens mimétique d'un effacement fantasmé de Foucault) un commentaire par anticipation des romans figurant aujourd'hui un autre Foucault, devenu personnage et discours, fiction et énoncé, "ni tout à fait leurre ni tout à fait identité"⁶⁶ ; y lire ce Foucault tel que d'autres le disent désormais et dont cette anecdote rapportée par Guibert dans son journal⁶⁷ serait la fable : "Les pages du journal de Musil découpées par sa femme, Martha, parce qu'elles concernaient leur intimité, et qu'on retrouve par hasard après sa mort en décousant la manche du manteau qu'elle avait légué au musée du costume" (MA 302).
- 26 Il s'agit moins ici de découverte de hasard que de l'écriture raisonnée d'un legs et d'une volonté de sortir la figure de Foucault, devenu personnage littéraire, de sa *Secret Life*⁶⁸. Foucault se retrouve pris dans une *Épistémologie du placard*, pour reprendre le titre de l'essai d'Eve Kosofsky Sedgwick : en quelque sorte doublement *outé* par Hervé Guibert (homosexualité et sida) alors que ce double secret n'en est plus un dans les livres de Mathieu Lindon et Laurent Binet. Parce que, peut-être, le livre d'Hervé Guibert a constitué un discours sur lequel s'appuient les romans à venir.

Parce que le contexte social comme historique a changé, que la France est en partie sortie du “travers culturel” que souligne Maxime Cervulle en introduction de l’édition française de *l’Épistémologie du placard*, consistant à “systématiquement omettre, écarter ou balayer d’un revers de la main toute allusion à la sexualité, l’identité, les pratiques ou les affiliations subculturelles d’un auteur”⁶⁹. Cette levée du secret, cette archive foucauldienne, a fait scandale. Mais ne s’agissait-il pas paradoxalement et comme *a contrario* de suivre un principe épistémologique énoncé par Michel Foucault en 1975 ? “M’intéressent beaucoup plus ces fragments de savoir que l’on peut faire réémerger, auxquels on peut donner un sens politique actuel”⁷⁰.

- 27 La relecture/réécriture identitaire et (homo)sexuelle de Foucault par la fiction littéraire est un *énoncé*, dans le sens le plus politique de ce terme, une manière de repenser et réarticuler les discours, en levant un secret, non pour établir des taxinomies mais pour construire une cartographie libérée des oppositions binaires. Ce que signifie Eve Kosofsky Sedgwick dans son interprétation du silence de Foucault, citant le tome I de *L’histoire de la sexualité* justement intitulé *La volonté de savoir* : “il n’y a pas à faire de partage binaire entre ce que l’on dit et ce que l’on ne dit pas (...) Il n’y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent les discours”⁷¹, face au pouvoir et à ses normes : ces énoncés, intimes ou extimes, s’offrent comme un savoir et, surtout, un faire savoir.

Christine Marcandier
Aix-Marseille Université
CIELAM EA4265

NOTES

- ¹ Mathieu Lindon, *Ce qu’aïmer veut dire*, P.O.L., 2011, p. 145. Dorénavant AVD. Le *il (l’)* désigne Michel Foucault.
- ² Paul Veyne, en incipit de son article “Foucault révolutionne l’histoire” (1978), *Comment on écrit l’histoire*, Seuil, 1996 [1971], <Points Histoire>, p. 385-429 (385).
- ³ Paul Veyne, *Foucault, sa pensée, sa personne*, Le livre de Poche, 2010, <Biblio Essais>, p. 227 [Albin Michel, 2008]. Dorénavant FPP.
- ⁴ “L’intellectuel et les pouvoirs”, entretien avec C. Panier et P. Watté, 14 mai 1981, *Dits et écrits*, Gallimard, <Quarto>, vol. II, p. 1566-1567. Dorénavant DE.
- ⁵ “L’écriture de soi”, *Corps écrits*, n° 5 (1983) et DE, II, p. 1241.
- ⁶ L. Dubreuil, “La littérature comme amitié. Guibert, disciple de Foucault”, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre dir., Presses de la Sorbonne nouvelle, 1984, p. 75.
- ⁷ Frédéric Gros en Introduction de la récente parution des *Œuvres* de Foucault en deux volumes dans la Pléiade (*Œuvres I*, Gallimard, 2015, <Pléiade>, p. IX).
- ⁸ “Une esthétique de l’existence”, entretien avec À. Fontana, *Le Monde*, 15-16 juillet 1984, repris dans DE, II, article 357, p. 1549-1554.
- ⁹ DE, I, “Qu’est-ce qu’un auteur ?” : “Dans l’écriture, [...] il ne s’agit pas de l’épinglage d’un sujet dans un langage ; il est question de l’ouverture d’un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître” (p. 821).
- ¹⁰ Didier Éribon rappelle ainsi que *Les mots et les choses* (1966) est évoqué aussi bien dans *Blanche ou l’oubli d’Aragon* (1968) que dans le film de Godard, “où l’on voit Anne Wiazemsky, dans le rôle d’une étudiante maoïste, lancer des tomates sur le livre” (*Michel Foucault*, édition revue et enrichie, Flammarion, 2011 [1989], <Champ biographie>, p. 267).
- ¹¹ H. Guibert, *Le mausolée des amants*, Gallimard, 2001, p. 357. Dorénavant MA.
- ¹² H. Guibert, *Cytomégalo virus*, Seuil, 1992, p. 17, 40-41, 47, 64.

- ¹³ Le livre d'entretiens a vu le jour en 1978 : le philosophe célèbre (Foucault) interviewant le jeune inconnu alors âgé de 20 ans souhaitait rester anonyme, "pour que sa renommée ne parasite pas la liberté de leur dialogue". L'ouvrage vient de paraître chez Verticales (octobre 2014), agrémenté d'une postface, "Letzlove, l'anagramme d'une rencontre".
- ¹⁴ Julia Kristeva, *Les samourais*, Gallimard, 1990, <Folio>, p. 187 et 184.
- ¹⁵ Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986 ; Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Fata Morgana, 1986 ; Éribon, *Michel Foucault et ses contemporains*, Fayard, 1994, et *Michel Foucault (op. cit.)*.
- ¹⁶ *Notre corps utopique*, adaptation scénique d'une conférence sur les ondes de France Culture (décembre 1966, publiée en 2009 sous le titre *Le corps utopique — Les hétérotopies* aux éditions Lignes), création au théâtre de la Bastille, en janvier 2014, par le collectif F71.
- ¹⁷ Edmund White, *Mes vies, une autobiographie*, trad. P. Delamare, 10/18, 2005, p. 261-277 et 294-295.
- ¹⁸ Gérard Genette, *Bardadrac*, Seuil, 2006, <Fiction et Cie>, p. 351-352.
- ¹⁹ Tristan Garcia, *La meilleure part des hommes*, Gallimard, 2008, <Folio>, p. 78.
- ²⁰ Le terme de *biofiction* réfère à A. Buisine (*Revue des Sciences Humaines*, "Le Biographique", n° 224, 1991, p. 7-13), *fiction critique* à D. Viart (*Pierre Michon l'écriture absolue*, A. Castiglione dir., Presses universitaires de Saint-Étienne, 2002, p. 203-219) et *biographie orpheline* à L. Demanze (*Otrante*, 2004, p. 155-166).
- ²¹ Préface des *Vies imaginaires de Plutarque à Michon*, textes choisis et présentés par Alexandre Gefen, Gallimard, 2014, <Folio classique>, p. 17.
- ²² Michel Foucault, *Le beau danger*, entretien avec Claude Bonnefoy, éditions EHESS, 2011, <Audiographie>, p. 57. Pensons également aux pages introductives de son *Raymond Roussel* (1963), centrées sur la notion de "secret" (*Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 905-907).
- ²³ H. Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, 1990, p. 28. Dorénavant A.
- ²⁴ Laurent Binet, *La septième fonction du langage*, Grasset, 2015, p. 27. Dorénavant 7F.
- ²⁵ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, "Définir l'énoncé", Gallimard, 1969, <Tel>, p. 111.
- ²⁶ Il faut mettre à part *La septième fonction du langage* de Laurent Binet, pure fiction dans laquelle Foucault est vu reconnaissant le corps de Barthes devant le Collège de France, et *Vingt ans et après* de Thierry Voeltzel qui le rencontre en faisant du stop porte de Saint-Cloud : "assez vite une petite voiture blanche s'arrêta. Le conducteur, un homme chauve, veste très élégante, inhabituelle, m'invita à monter". L'attention de cet homme "aux lunettes cerclées d'acier, (...) le polo au ras du cou", son intérêt pour le *Pierre Rivière* que l'auto-stoppeur raconte avoir feuilleté la veille en librairie valent reconnaissance : "Ne seriez-vous pas Michel Foucault ?" (*op. cit.*, p. 203-204).
- ²⁷ Sur l'amitié Veyne/Foucault, renvoyons à *Et dans l'éternité je ne m'ennuierai pas*, Albin Michel, 2014, p. 63 sv. Ces *Souvenirs*, en écho à *FPP* éclairent, via des anecdotes communes, la manière dont Foucault devint, selon ses propres termes rapportés par Veyne "un brave pédé sans problème", alors professeur au Collège de France, après avoir connu la "sortie du placard" durant ses années à l'ENS et le poids du discours normatif de la société sur le sexe.
- ²⁸ AVD "Rue de Vaugirard", p. 65-167. Ce fut d'ailleurs longtemps le titre de travail du roman.
- ²⁹ Claude Mauriac, *Et comme l'espérance est violente*, *Le temps immobile* III, Grasset, 1977.
- ³⁰ AVD 15, 24, 25, 96, 99 et 151. "Je croyais avoir accédé à quelque chose d'éternel et cet éternel s'est dérobé. Je croyais que c'était la vie et c'était la jeunesse" (167).
- ³¹ Guibert la publia dans *L'Autre journal* (L'Arbalète, 2015, p. 26-27), accompagnant une lettre de Foucault datée du 28 juillet 1983.
- ³² H. Guibert, *L'image fantôme*, Minuit, 1981, p. 67, dorénavant IF. Cette phrase se rapporte à Guibert ayant rassemblé dans une boîte de carton toutes les photos de lui qu'il possède. Elle peut décrire la photographie de Michel Foucault.
- ³³ L. Dubreuil, art. cit., p. 74.
- ³⁴ Il y eut d'abord la couverture du n° 1199 du *Nouvel Observateur*, yeux en gros plan et MON SIDA en lettres rouges capitales, le 30 octobre 1987, puis le livre, sous le même titre, publié aux éditions Christian Bourgois.
- ³⁵ "Hervé Guibert et son double", entretien avec Didier Éribon, *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, p. 87-89 ; url : <http://www.herveguibert.net/#!le-nouvel-obs/cpdw>. Dans *L'ami* (15), "comme Muzil, j'aurais aimé avoir la force, l'orgueil insensé, la générosité aussi, de ne l'avouer à personne, pour laisser vivre les amitiés libres comme l'air et insouciantes et éternelles. Mais comment faire quand on est épuisé, et que la maladie arrive même à menacer l'amitié ?".

- ³⁶ “J’ai rapporté un virus des États-Unis qui a l’élégance de ne pas être celui de l’AIDS”, lettre à Maurice Pinguet, Fonds Foucault, BNF, cité dans *Œuvres II*, Gallimard, <Pléiade>, p. XXXVII.
- ³⁷ M. Lindon, *Je vous écris. Récits critiques*, P.O.L., 2004, “Hervé Guibert”, p. 7 à 35 (ici p. 11). Désormais *JVE*. Lindon affirme lui aussi que Guibert n’a rien révélé qui ne se savait déjà, l’homosexualité, les “bars gays SM”, “tout le monde le savait, personne ne pensait que M. et Mme Michel Foucault recevaient tous les dimanches leurs enfants et petits-enfants à déjeuner” (26).
- ³⁸ “À mon voisin” (*Les aventures singulières*), “À l’ami mort” (*Des aveugles*), dédicaces rappelées dans *A* 22.
- ³⁹ Dans un entretien de 1991 avec Didier Éribon, Guibert dit avoir “écrit *Les chiens*, un récit sadomasochiste, dans l’espoir de lui plaire, mais je crois que ça ne lui a pas plu. Il ne m’en a jamais parlé. Je pense qu’il a trouvé ce livre en deçà de sa propre force sadomasochiste” (“Hervé Guibert et son double”, entretien avec Didier Éribon, *op. cit.*).
- ⁴⁰ *Les gangsters* (Minuit, 1988, p. 55) et *Fou de Vincent* (Minuit, 1989, p. 70).
- ⁴¹ “Les secrets d’un homme”, *Mauve le vierge*, Gallimard, 1988, <L’Imaginaire>, p. 108. Ce “livre infini” est présent dans *A* 33.
- ⁴² H. Guibert, *Le paradis*, Gallimard, 1992, p. 121-122.
- ⁴³ C. Froehlicher montre dans son article combien *À l’ami* est “par le truchement d’une fiction imitative, une sorte d’essai sur Thomas Bernhard” (“Thomas Bernhard dans *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* ou l’intertextualité mise en scène”, *Analyses*, vol 7 n° 2, printemps-été 2012, p. 107-125). Sur Kafka, Guibert et le “sort thanatologique commun” (*A* 37 et 102), sur *Mars* de Fritz Horn et “le mouvement de l’écriture” qui “suit de près le mouvement qui rongé son corps, la métastase”, *MA* 123. Rappelons également cet autre passage du MA, alors que Michel Foucault vient d’être transporté à la Salpêtrière, “l’impression que je décris là mon sort autant que le sien : que c’est aussi pour cela que je me permets de l’écrire” (259).
- ⁴⁴ É. Bordas, “Du corps souffrant à l’âme condamnée : le protocole compassionnel d’Hervé Guibert”, *Dalhousie French Studies*, vol. 45 (Winter 1998), p. 63-81 (p. 64).
- ⁴⁵ Incipit de *La maladie comme métaphore* (1977) de Susan Sontag, traduction par Marie-France de Paloméra, suivi de *Le sida et ses métaphores* (1988), *Œuvres complètes III*, éd. Christian Bourgois, 2009, <Titre>, p. 11.
- ⁴⁶ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, <Points Essais>, 1996 [1990], p. 190.
- ⁴⁷ Chronologie par Daniel Defert, *Œuvres de Michel Foucault*, t. II, *op. cit.*, p. XXXVIII et XXXIX.
- ⁴⁸ Sur ce sujet, *AVD* 171-172 et Daniel Defert, *Une vie politique*, Seuil, 2014, p. 92-149.
- ⁴⁹ F. Noudelmann, *Le génie du mensonge*, Max Milo, 2015, p. 68-69. Merci à Éric Bordas de nous avoir signalé cette référence essentielle.
- ⁵⁰ M. Foucault, *Le courage de la vérité*, dernières phrases de la Leçon du 28 mars 1984, Seuil/Gallimard, 2009, p. 309.
- ⁵¹ M. Foucault, *Qu’est-ce que la critique ?* suivi de *La culture de soi* (conférence prononcée à Berkeley le 12 avril 1983), Vrin, 2015, p. 83.
- ⁵² “Hervé Guibert et son double”, entretien avec Didier Éribon, *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, p. 87-89 ; disponible en ligne : <http://www.herveguibert.net/#!le-nouvel-obs/cpdw>.
- ⁵³ “Les secrets d’un homme”, *Mauve le vierge*, Gallimard, 1988, p. 108.
- ⁵⁴ *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, Gallimard, 1976, <Tel>, p. 27.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 26 et 79.
- ⁵⁶ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Prétexte, 2002, p. 146.
- ⁵⁷ H. Guibert, *Mes parents*, Gallimard, 1986, p. 108.
- ⁵⁸ H. Guibert, *La mort propagande*, L’Arbalète/Gallimard, 2009, p. 7 [éd. Régine Desforges, 1977].
- ⁵⁹ F. Noudelman, *Le génie du mensonge, op. cit.*, p. 73.
- ⁶⁰ M. Foucault, *Le beau danger, op. cit.*, p. 38-39.
- ⁶¹ Pensons, entre autres exemples, à Christine Angot réécrivant en ouverture de *L’Inceste* (Stock, 1999) l’incipit inouï de *À l’Ami*, cet “incipit impossible, dans ce présent accompli radical et énonciation fictionnelle” (É. Bordas, “Style gay ?”, *Littérature*, n° 147, sept. 2007, p. 115-129, ici p. 122).
- ⁶² Guibert, *Le protocole compassionnel*, Gallimard, 1991, p. 165. Dans *AVD* (172), Mathieu Lindon raconte son rôle dans l’écriture de ce passage du *Protocole*.
- ⁶³ M. Lindon fait référence au texte “Les secrets d’un homme”, à la trépanation de Michel Foucault et à la révélation d’images hantant son cerveau, sous le scalpel du chirurgien (*Mauve le vierge, op. cit.*).

-
- ⁶⁴ “Hervé Guibert et son double”, entretien avec Didier Éribon, *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, art. cit.
- ⁶⁵ C’est le terme par lequel Didier Éribon désigne ce texte introductif avant de longuement le citer (*Michel Foucault, op. cit.*, p. 218).
- ⁶⁶ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique*, *Œuvres I, op. cit.*, p. 9.
- ⁶⁷ Guibert qui prévoyait d’ailleurs d’appeler le second volume de son journal *Costume(s) de deuil(s)*, MA 302.
- ⁶⁸ Nous reprenons ici le titre de cet ouvrage anglais anonyme, *My Secret Life*, que Michel Foucault commente dans son article “L’Occident et la vérité du sexe” (*Le Monde*, 5 novembre 1976, repris dans *DE*, II, 101-106). Il y réitère l’affirmation d’un secret nécessaire sur la vie sexuelle, le pouvoir poussant à son “expression” (103), “nous sommes dans une société du sexe qui parle” (104) : “je verrais l’Occident acharné à arracher la vérité du sexe” (103), au point de nous contraindre à y chercher la vérité de notre identité.
- ⁶⁹ “Deux ou trois choses que je sais d’Eve”, préface de Maxime Cervulle également traducteur d’*Épistémologie du placard* d’Eve Kosofsky Sedgwick (1990), éd. Amsterdam, 2008, p. 13. Il évoque explicitement Foucault et ces lectures françaises qui longtemps l’ont évoqué sans jamais mentionner “son amour américain pour le SM et pour le *fist-fucking*”.
- ⁷⁰ *Radioscopie de Michel Foucault*, entretien avec Jacques Chancel, 10 mars 1975, *DE*, I, p. 1659.
- ⁷¹ Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 38-39 cité par Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 25.