

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 modèlent 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 autoperception 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 décroisement 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 décrit 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.