

**Dossier « Écriture et sida »**

Fournier, Michel et Julie Lachance (dir.)

**Pour citer cet article :**

Fournier, Michel et Julie Lachance (dir.). 1998. *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/ecriture-sida>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Fournier, Michel et Julie Lachance (dir.). 1998. *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2, 136 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

**Comité de coordination**

Jean-Pascal Baillie  
Michel Fournier  
Stéphane Inkel

**Responsables du dossier**

Michel Fournier  
Julie Lachance

**Secrétaire à la rédaction**

Pascal Caron

**Photographie en couverture**

Caroline Vukovic  
Catherine Lachapelle

**Comité de rédaction**

Stéphane Gaudet  
Véronique Taschereau  
Nancy Collin  
Sophie Laberge  
Julie Lachance  
Michèle Le Risbé  
Sylvie Plante

**Conception graphique et montage**

Bernard Belzile

Nous remercions chaleureusement Madame Martine Delvaux dont le groupe de recherche à l'Université du Québec à Montréal a été le lieu d'une réflexion qui a conduit à la rédaction des articles qui constituent ce dossier.

*POSTURES* bénéficie d'une subvention de l'Association des étudiant(e)s en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

La correspondance doit être adressée à

Postures  
Association des étudiant(e)s en études littéraires  
UQAM, Case postale 8888, Succ. Centre-Ville  
405, Ste-Catherine Est  
Montréal (Québec)  
Local J-1225

La revue laisse aux auteur(e)s l'entière responsabilité de leurs textes, photos, illustrations.

Tous droits de reproduction, de rédaction et d'adaptation réservés, 1998.

Dépôt légal

Bibliothèque nationale du Québec, novembre 1998.



# Sommaire

---

Liminaire

Michel Fournier et Julie Lachance

## Dossier Écriture et sida

Écrire son sida

Martine Delvaux.....9

La Veuve nue, ou du mandat de représentation

dans *L'Accompagnement* de René de Ceccatty

Michel Fournier.....15

*Les Jardins de Méru* de Denis Bélanger :

L'espace impossible ou l'identité en fuite

Marie-Josée Roy.....35

Pour une économie de l'ambivalence, l'allégorie militaire

dans *Corps à corps: journal de sida* d'Alain Emmanuel Dreuilhe

Suzanne Robillard.....49

*Le singe bleu* : parcours de quelques figures

Annick Bergeron.....65

Photographie et vie dans *Silverlake Life*

Isabelle D'Amours.....81

Susan Sontag, le sida et l'image absente

Stéphane Inkel.....93

## Études

ÉCHOS fragmentés : en réponse à *La Douleur* de Marguerite Duras

Julie Lachance.....109

Le soleil noir du levant *Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution*

Sylvie Plante.....117

*Nova Express* de William S. Burroughs ou la disparition élocutoire du logos

Luc Brien.....129



# Liminaire

Depuis son apparition dans les années 1980, le sida a donné lieu à de multiples manifestations culturelles : romans, poèmes, pièces de théâtre, films, témoignages, journaux, etc. Ce numéro de *Postures* vous propose un dossier qui explore quelques-unes de ces manifestations. Les textes et les films qui sont ici abordés ne sont pas sans créer un certain malaise, de par les enjeux relatifs à la maladie, et de par son actualité manifeste. Et si ces œuvres témoignent d'une démarche esthétique indéniable, on peut difficilement faire abstraction de la réalité qu'elles inscrivent ou à laquelle elles renvoient.

Les enjeux que pose la réception de ces textes et les questions quant au type de lecture qu'ils appellent sont abordés dans l'article « Écrire son sida » qui ouvre ce dossier, plus particulièrement à travers la fonction de témoin. La réflexion sur la prise en charge collective de la maladie se poursuit dans le deuxième texte « La Veuve nue », traitant du mandat de représentation qui se déploie dans un récit d'accompagnement de René de Ceccatty.

Les articles suivants interrogent, entre autres, les enjeux identitaires qui prennent place à la rencontre des différents discours traversant la construction sociale de la maladie. « *Les Jardins de Méru* de Denis Bélanger : L'espace impossible ou l'identité en fuite », en s'attardant à l'énonciation autobiographique, analyse la quête de pureté qui prend forme au travers des mécanismes de la confession qui s'inscrivent dans ce texte. L'étude suivante « Pour une économie de l'ambivalence. L'allégorie militaire dans *Corps à corps: journal de sida* d'Alain Emmanuel Dreuilhe » met de son côté l'accent sur le versant plus social de l'identité, et montre comment l'utilisation de l'allégorie militaire dans un journal du sida permet de déjouer les oppositions qui structurent les variantes restrictives de l'identité sociale et sexuée.

Avec « *Le singe bleu. Parcours de quelques figures* » et « Photographie et vie dans *Silverlake Life* », nous passons de l'écrit à l'image visuelle. Ces articles abordent à leur tour des questions identitaires. Le premier montre comment, dans une vidéo, un discours subversif s'établit grâce à un parallèle entre la mort d'une sidéenne et la fin de la civilisation minoenne. Le second, à partir d'un journal-

vidéo, s'interroge sur les rapports entre photographie et vie quotidienne, ainsi que sur les pratiques funéraires et commémoratives.

Finalement, l'article qui clôt ce dossier, « Susan Sontag, le sida et l'image absente », s'interroge sur les discours qui entourent et traversent le sida et ce, en fonction d'une nouvelle mettant en scène la rumeur que forment les voix qui se tissent sur l'absence du malade.

Trois articles hors dossier poursuivent la réflexion au travers d'autres objets. « ÉCHOS fragmentés : réponse à *La Douleur* de Marguerite Duras » propose une réflexion sur la douleur et le témoignage par le biais d'une écriture fragmentaire. « Le Soleil noir du levant, *Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution* » aborde la question de l'adresse et des déplacements produits par la récurrence d'un motif dans un témoignage. « *Nova Express* de William Burroughs ou la disparition élocutoire du Logos » explore cette fois certains aspects de la métaphore du virus développée par Burroughs et la déconstruction du langage qui prend place dans l'œuvre de ce dernier.

Bonne lecture.

Julie Lachance et Michel Fournier (responsables du dossier)

# **Dossier Écriture et sida**



# Écrire son sida

Martine Delvaux

Quelle posture arborer devant la littérature du sida? Qu'avons-nous à faire de ces textes, que d'aucuns qualifieraient de non-littéraires? Quelle posture pouvons-nous, littéraires, occuper devant des textes qui sont aussi des documents, et dont le but premier est bien souvent d'informer et de mobiliser les troupes? Que peuvent-ils nous apprendre?

Les textes assemblés dans ce dossier spécial offrent des éléments de réponse à ces questions, illustrant l'intérêt que présentent ces écrits produits au cours de notre « fin-de-siècle » pour des critiques littéraires. Ils montrent comment ces oeuvres (celles, ici, de Denis Bélanger, Susan Sontag, René de Ceccatty, Alain Emmanuel Dreuilhe ainsi que les films de Tom Joslin et Peter Friedman, tous des pionniers de cette écriture du sida) sont à la fois le lieu d'un engagement politique et d'un travail sur le texte ou l'image. Témoignage, narration autobiographique ou fiction, dans ces oeuvres se trouve logé un engagement à la fois politique et esthétique de la part de l'auteur, et une requête adressée au lecteur quant à la posture qu'il peut, voire doit, adopter. C'est ce que j'ai tenté, dans les pages qui suivent, d'identifier, proposant non pas une lecture singulière de cette littérature mais la présentation d'une posture qui me semble lui être essentielle, je dirais même vitale : celle du témoin.

\* \* \*

Dans son numéro du 30 octobre 1987, *Le Nouvel observateur* publie le texte de Jean-Paul Aron *Mon sida*<sup>1</sup>. C'est un des tout premiers témoignages du sida écrit en français (sa parution dans *Le Nouvel observateur* précède d'un an celle de *Corps à corps* d'Alain Emmanuel Dreuilhe), et donc un des premiers gestes de confession et d'admission de la maladie, comme le dénote l'emploi de l'adjectif possessif : « mon ». Le besoin, chez certains auteurs sidéens, d'employer le possessif, indique la présence du danger qui consiste à ne pas posséder son sida, à être, en quelque sorte, délogé par lui, par lui en tant que maladie et porte d'accès à soi pour d'autres. Si je sens l'obligation de dire « mon »,

c'est que le droit de propriété n'est pas clair. Ceci s'explique, en ce qui concerne le sida, par le rôle que joue l'institution médicale colonisatrice, s'imposant sur le territoire du sidéen, pénétrant son corps d'outils divers, se l'appropriant pour pouvoir mieux jeter un coup d'oeil à l'intérieur, en ne voyant dans le malade que sa maladie : « Autrefois, écrit Hervé Guibert, on me disait : Vous avez de jolis yeux, ou Tu as de belles lèvres; maintenant des infirmiers me disent : Vous avez de belles veines<sup>2</sup>. » Médecine aussi qui, sous le masque que constitue l'appareillage des tests et des machines, ne sait pas toujours ce qu'elle fait, et avec laquelle le patient doit souvent se battre pour, de fait, prendre possession de lui-même. « Dès qu'il m'a su malade, il m'a considéré comme son bien propre », écrit Aron au sujet de son frère médecin<sup>3</sup>. Ce à quoi semble répondre Pascal de Duve : « Si j'aime mon sida, ce n'est pas seulement parce qu'il me fait vivre plus intensément que jamais; je l'aime aussi parce qu'il est unique. Il m'est, en quelque sorte et si j'ose dire, *propre*<sup>4</sup>. »

L'écriture de « mon » sida se pose contre la représentation effectuée par d'autres de ce qui ne leur appartient pas (contre le « son » sida), comme dans l'exemple que propose Dreuilhe d'une équipe de télévision hollandaise venue l'interviewer : « Mon sida », écrit-il, « est tout d'un coup projeté sur les parois de ma caverne, et je ne me reconnais pas dans cette ombre terrifiante et difforme<sup>5</sup> »; cette ombre qu'il reconnaît comme n'étant pas réelle, cette représentation qui ne lui appartient pas. En quoi consiste son journal sinon en une forme de survie, de reproduction : « Une fois le cordon ombilical coupé entre ce livre et moi, je me serai peut-être soulagé de mon SIDA, par cette conjuration de mots que j'essaie d'aligner dans l'ordre voulu<sup>6</sup>. » Ce livre, c'est « son » sida, cet enfant « illégitime », ce bâtard né de son ambivalence en tant que vivant porteur d'une condamnation à mort.

« Ceci est un testament », écrit Pascal de Duve au sujet de *Cargo vie*, « au sens étymologique : un témoignage<sup>7</sup> ». Au sens étymologique, aussi, un autre soi, un « fils<sup>8</sup> ». On retrouve ici la figure de l'accouchement, comme celle de la libération chez Aron : « Notre rencontre et la mise au point de ce texte, au fond, me permettent d'avancer sur la voie d'une partielle libération de moi-même<sup>9</sup>. » Ou encore de l'expulsion chez Guibert, dans *L'Homme au chapeau rouge* :

(dialogue entre le narrateur et Lena)

— Je vais peut-être vous dire quelque chose qui va vous choquer, ou que vous allez refuser, mais j'ai l'impression que c'est comme si... comme si vous aimiez ce virus qui est en vous... — Certainement, *j'ai bien été forcé de l'aimer*, sinon ma vie serait devenue invivable, il a été inévitablement une expérience fondamentale, cruciale, mais maintenant j'en ai fait le tour, et je n'en peux plus [...] Je ne peux plus entendre parler de sida. Je hais le sida. Je ne veux plus l'avoir, il a fait son temps en moi <sup>10</sup>.

Les témoignages de sidéens appellent une renaissance par le texte, dans le but de contrer le fait que « “Vivre” est un infinitif fini », comme l'écrit Pascal de Duve. Ce que manifeste Aron lorsqu'il décrit le bienfait psychique de sa maladie comme plus grand que celui d'une psychanalyse faite antérieurement. Ou encore chez de Duve, qui avoue à son sida que « je t'aime surtout parce que, grâce à toi, ma vie écourtée devient chaque jour plus extraordinaire<sup>11</sup>. » « Je ne suis pas terrorisé par le sida, écrit-il, cette chose même qui me fait écrire, écrire précisément ceci <sup>12</sup> » : ceci, c'est-à-dire son témoignage, sa succession. Et Guibert : « C'est quand j'écris que je suis le plus vivant<sup>13</sup>. »

La structure que je crois repérer est la suivante. D'une part, un phénomène de mutation qui correspond à la reproduction : le texte/témoignage produit par l'auteur le re-présente, le remet au monde. D'autre part, le souhait d'un « enmèment » (pour emprunter son mot à de Duve) : désir de placer le témoignage (et donc son auteur) à l'intérieur d'un lecteur en charge désormais de le porter. Comme ce que suggère Maurice Blanchot dans *L'Écriture du désastre* :

Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une oeuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre mais par un suicide perpétuel — mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte — autrui, lecteur — qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence<sup>14</sup>.

À la manière de l'ami qui devient le représentant légal du malade (dans le cas de René de Ceccatty pour Gilles Barbedette, par exemple), nous sommes mis en abyme par cette figure de l'enfantement textuel, placés

dans la position d'un exécuteur testamentaire qui doit respecter les vœux du défunt, c'est-à-dire, ici, porter son testament, son témoignage, son sida, le porter lui en nous.

Aron propose comme figure du lecteur idéal le personnage de sa mère, celle à qui il ne cacherait rien puisqu'elle l'accueillerait comme il est. De façon analogue, les textes de Guibert et de de Duve visent notre épiceutre : le coeur, le ventre, faisant de nous des mères potentielles. Mise en abyme de la lettre que Pascal de Duve-narrateur donne à Nicole avant qu'elle ne quitte le bateau qui les amène aux Antilles, et dans laquelle il lui confie « son » sida : « Voilà, je vous ai livré mon secret qui en est devenu moins pesant. [...] Je désire que vous brûliez cette lettre. Je souhaite que vous n'en gardiez le souvenir que dans votre coeur, puisque c'est le mien qui a parlé<sup>15</sup>. » Mise en abyme aussi, chez Guibert, qui, dans *Le Protocole compassionnel*, compare son récit précédent, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, à une « lettre qui a été directement téléfaxée dans le coeur de cent mille personnes, c'est extraordinaire. Je suis en train de leur écrire une nouvelle lettre. Je vous écris<sup>16</sup> ».

De Duve et, de façon encore plus marquée, Guibert, représentent la figure du lecteur par l'entremise de personnages féminins : (dans *Protocole compassionnel*) Claudette Dumouchel, son médecin, dont il affirme qu'elle est devenue « ma nouvelle maîtresse<sup>17</sup> »; ce nu qu'il vient d'acheter et qu'il a en main alors qu'il devient le témoin visuel de l'attaque cardiaque d'un homme attendant l'autobus, son « premier tableau de femme<sup>18</sup> » comme une sorte de talisman; mais surtout la jolie jeune fille qui l'observe à la dérobée, dans l'autobus, celle qui le reconnaît en tant qu'écrivain, et qui le trouve beau :

Avec un fin sourire plein de grâce et de discrétion, elle me dit : « Vous me faites penser à un écrivain très connu... » Je répondis : « Très connu, je ne sais pas... » Elle : « Je ne me suis pas trompée. Je voulais juste vous dire que je vous trouve très beau. » À ce moment nous descendions ensemble de l'autobus et, sans un mot de plus, et sans se retourner elle disparut vers la droite, et moi je partis vers la gauche, bouleversé, reconnaissant, ému aux larmes. Oui, il fallait trouver de la beauté aux malades, aux mourants<sup>19</sup>.

« J'ai terriblement envie de mer », écrit Guibert. « J'aimerais qu'au Paradis il y ait la mer<sup>20</sup> », écrit de Duve, nous suggérant qu'il ne s'agit

pas, en bons chrétiens, de redevenir cette poussière dont nous sommes issus, mais bien de retourner à la mer — d'être enmèré —, mer qu'il nomme « notre Mère archaïque à tous<sup>21</sup> », afin d'être porté par elle, c'est-à-dire ici par *nous*.

Porté mais non confondu : à la fin de son texte, De Duve s'adresse directement au lecteur, destinataire du journal comme Nicole l'a été de la lettre (et donc chargé de lui ressembler — Nicole étant la seule passagère à bord du bateau sensible, sans en être au courant, à l'état de Pascal) : « Très cher, et surtout très hypothétique lecteur [...] choisis donc le nom de mon cargo, qui est maintenant un peu le tien. Mais je serais tellement heureux que tu l'appelles "VIE"<sup>22</sup> » de l'accueillir en nous mais sans toutefois le faire disparaître. Car si de Duve nous demande de nommer son cargo et de le concevoir « un peu » comme le nôtre, c'est-à-dire nommer son texte, il lui a par ailleurs déjà donné un nom, *Cargo vie*, celui-là même qu'il nous suggère et sans lequel on ne pourrait recevoir sa requête (puisque le texte ne serait pas publié). Il en est de même de son voyage qu'il nous engage paradoxalement à identifier mais dont il dit : « ce n'était pas un voyage comme les autres, c'était *mon* voyage<sup>23</sup>. »

C'était *mon* sida.

## NOTES

1 Ce texte est extrait d'une communication donnée lors du *15th Colloquium on Twentieth-Century French and Francophone Studies*.

2 Hervé GUIBERT, *Cytomégaloïvirus, Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992, p. 9.

3 Jean-Paul ARON, *Mon sida*, p. 18.

4 Pascal de DUVE, *Cargo Vie*, Paris, J.-C. Lattès, « Le livre de poche », 1993, p. 70.

5 Alain Emmanuel DREUILHE, *Corps à corps. Journal de sida*, Paris, Gallimard/Lacombe, 1987, p. 156.

6 *Ibid.*, p. 178-179.

7 *Op. Cit.*, p. 46.

8 Les mots « témoignage » et « testament » proviennent du latin *testis* qui signifie « témoin » (et dont la racine *trei-* [trois] signifie le tiers qui se trouve en retrait). Par ailleurs, *testis* signifie aussi les gonades masculines (de son diminutif *testiculus*), ces autres témoins, mutations du sujet, porteurs, comme le témoignage, de la « re-génération ».

9 *Op. cit.*, p. 9.

10 Hervé GUIBERT, *L'homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992, p. 68.

11 *Op. cit.*, p. 104.

12 *Ibid.*, p. 92.

13 Hervé GUIBERT, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, p. 144.

14 Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 105.

15 *Op. cit.*, p. 60-61.

16 Guibert, *Le Protocole compassionnel*, p. 141.

17 *Op. cit.*, p. 127.

18 *Ibid.*, p. 113.

19 *Ibid.*, p. 134.

20 *Op. cit.*, p. 106.

21 *Ibid.*, p. 21.

22 *Ibid.*, p. 116.

23 *Ibid.*

## BIBLIOGRAPHIE

ARON, Jean-Paul, *Mon sida*, Paris, Christian Bourgois, 1998, 30 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.

CECCATTY, René de, *L'accompagnement*, Paris, Gallimard, 1994, 153 p.

DREUILHE, Alain Emmanuel, *Corps à corps. Journal de sida*, Paris, Gallimard/Lacombe, 1987, 203 p.

DUVE, Pascal de, *Cargo vie*, Paris, J.-C. Lattès, « Le livre de poche », 1993, 117 p.

GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, 265 p.

GUIBERT, Hervé, *Cytomégalo virus*, *Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992, 92 p.

GUIBERT, Hervé, *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992, 153 p.

GUIBERT, Hervé, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, 256 p.

# La Veuve nue, ou du mandat de représentation dans *L'Accompagnement* de René de Ceccatty.

Michel Fournier

Qu'est-ce donc qui me met directement en cause? Non pas mon rapport à moi-même comme fini ou comme conscient d'être à la mort ou pour la mort, mais ma présence à autrui en tant que celui-ci s'absente en mourant. Me maintenir présent dans la proximité d'autrui qui s'éloigne définitivement en mourant, prendre sur moi la mort d'autrui comme la seule mort qui me concerne, voilà ce qui me met hors de moi et est la seule séparation qui puisse m'ouvrir, dans son impossibilité, à l'Ouvert d'une communauté.

Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*<sup>1</sup>

Depuis le début de la pandémie, le sida a certes fait resurgir nombre de craintes et de préjugés, mais aussi plusieurs questions. Ces craintes et ces préjugés, souvent témoins d'une profonde intolérance, ont plus amplement occupé la scène médiatique que ces questions qui interrogeaient notre capacité même d'en arriver à comprendre l'altérité, et non pas celle des « groupes à risques », mais avant tout celle que représentent la maladie et la mort. Jacques Derrida, dans « Rhétorique de la drogue », en arrive à formuler cette remarque qui prend place dans une longue digression, comme en marge du propos, mais pourtant au cœur de ce dernier:

Il ne s'agit pas seulement d'un événement affectant l'humanité sans limite, je veux dire à la surface de la terre, mais aussi dans son expérience du lien social. Les modes, le temps et l'espace de cette contagion de la mort nous privent désormais de tout ce que le rapport à l'autre, et d'abord le désir, pouvait inventer pour protéger l'identité inaliénable de quelque chose comme un sujet: dans son « corps » bien sûr, mais aussi dans toute son organisation symbolique, le moi et l'inconscient, le sujet dans sa séparation et son secret absolu. Le virus (qui est ni de la vie ni de la mort) peut avoir toujours déjà entamé n'importe quel trajet « intersubjectif ». Étant donné le temps et l'espace, la structure des délais et des relais, aucun être humain n'est à l'abri du sida. Cette possibilité est donc installée au cœur du lien social comme intersubjectivité<sup>2</sup>.

Si l'émergence du virus vient remettre en cause la question de la communauté en s'installant « au coeur du lien social comme intersubjectivité<sup>3</sup> », la prise en charge discursive de la maladie est d'autant plus importante qu'elle participe à rétablir ce « lien social ». Contre le rétablissement de ce lien au prix de l'exclusion des individus atteints, la prise de parole se fait d'autant plus essentielle. Ainsi, parallèlement aux discours médiatiques, on a vu apparaître de nombreux « témoignages », allant du témoignage proprement dit à la fiction, qui tentent en quelque sorte d'inscrire une autre vision de la maladie dans la texture même du lien social.

*L'accompagnement*, de René de Ceccatty, est un texte qui peut apparaître comme en marge d'une littérature du sida. En marge, puisque l'expérience que ce récit relate est celle, non pas d'une personne vivant avec le virus, mais celle de l'accompagnement d'un ami atteint par la maladie durant les derniers temps de sa vie. Le lieu à partir duquel prend forme ce témoignage remet alors en jeu les frontières qui séparent les « atteints » des « biens-portants », pour insister sur la nécessaire prise en charge par la communauté de la maladie que cette dernière a vite fait de reléguer dans un espace marginal. En marge de cette marge, ce texte est d'autant plus intéressant qu'il met en scène le mandat de représentation qui est à son origine; mandat qui, comme nous le verrons, n'est pas exempt de lien avec la question de la génération.

*Voile*

Ce récit apparaît comme en marge pour une autre raison : s'il se veut porteur d'une fonction de témoignage, l'expérience qu'il relate semble toutefois recouverte d'un voile. Le ton qu'il adopte est celui du murmure. Le terme sida n'y est même pas employé et pourtant, la nature de la maladie dont souffre le mourant ne fait aucun doute. Les soupçons du lecteur, quant à cette dernière, sont confirmés par une série d'allusions. Par exemple, le narrateur commentera ainsi le rapport du personnel hospitalier à la vie privée du mourant :

Pourquoi en somme faire silence sur les conditions dans lesquelles le mal avait été contracté? Certes, pour éviter tout « dérapage » chez les imbéciles, tout jugement déplacé. [...] Mais consciemment ou pas, les infirmières et les médecins devaient bien tenir compte de la particularité de cette épidémie et de son mode de propagation en Occident (*Acc.*, p. 59).

Et pourquoi le texte fait-il à son tour écho à ce silence? Pour dépouiller la maladie de sa charge axiologique... Pour adopter le point de vue indifférent de la mort même... Ce silence semble cependant aller de soi, ne pas résulter d'une quelconque « décision », mais être tout simplement le fruit de la nécessité, et d'une nécessité qui gouverne ce texte.

Et à ce silence, fait également écho celui qui entoure l'identité du malade qui, dans tout ce texte, n'est désigné que par le pronom « il ». Si certains textes nous ont habitués aux lectures à clefs<sup>4</sup>, *L'Accompagnement* présente un cas particulier. La publication de *L'Accompagnement* est à comprendre en parallèle avec un autre projet auquel à participé Ceccatty: la publication du journal de Gilles Barbedette, intitulé *Mémoires d'un jeune homme devenu vieux*. Barbedette est emporté par le sida en 1992, son journal est publié en 1993, et *L'Accompagnement* paraît en 1994. Par un ensemble d'allusions et, de façon encore plus explicite, par la reprise d'événements relatés par Barbedette dans son propre journal<sup>5</sup>, le texte de Ceccatty semble assez clairement indiquer que ce « il » est en fait Gilles Barbedette. Mais ce « il », plutôt que d'occuper une fonction révélatrice, vient ici désigner un mort dont l'identité et l'histoire étaient déjà amplement connues. Et du fait même que cette identité soit déjà connue,

l'anonymat ne peut plus avoir fonction de préserver cette dernière. Si le texte vient recouvrir le mort, ce n'est qu'en tant que linceul. Par ce silence, ce texte appliquerait-il à son tour la consigne qui prend effet avec l'entrée du mourant dans le système médical, et se traduit par une injonction au silence; consigne dont Michel de Certeau nous donne la formulation: « Il faut que le mourant reste calme et en repos. Au-delà des soins et des calmants nécessaires au malade, cette consigne met en cause l'impossibilité, pour l'entourage, de supporter l'énonciation de l'angoisse, du désespoir ou de la douleur: il ne faut pas que cela se dise<sup>6</sup>. » Et plus loin, de Certeau poursuit:

Dans cette combinaison entre des sujets sans action et des opérations sans auteur, entre l'angoisse des individus et l'administration des pratiques, le mourant ramène la question du sujet à l'extrême frontière de l'inaction, là où elle est la plus impertinente et le moins supportable. Chez nous, l'absence de travail est, c'est le non-sens; il faut l'éliminer pour que se poursuive le discours qui construit le récit occidental du « il y a toujours quelque chose à faire ». Le mourant est le lapsus de ce discours. Il est, il ne peut être qu'ob-scène. Donc censuré, privé de langage, enveloppé d'un linceul de silence : innommable<sup>7</sup>.

Loin de chercher à taire, le silence qui s'inscrit dans ce texte semble plutôt émaner d'une volonté de dire. Un peu comme si le voile, le linceul, offrait au mort la possibilité d'un retour dans cette naïve représentation du fantôme. L'anonymat dans lequel le « neutre » du *il* plonge le mourant n'est pas non plus sans rappeler l'impersonnalité de la mort même, à propos de laquelle Maurice Blanchot écrit: « [...] elle est l'abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n'est pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élancer, car en elle *je* ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle *on* meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir<sup>8</sup>. » Plus encore, l'anonymat dans lequel est plongé le mourant paraît venir en réponse à un refus de quitter le mort, le mourant des yeux, pour tourner le regard vers le vivant qu'il a été. Le crâne nettoyé du visage qui le recouvrait, l'acteur pourra maintenant se parer du drap pour évoquer le spectre.

*L'Appel*

Un premier aspect du projet de Ceccatty<sup>9</sup> prend forme par la publication du journal de Barbedette. Ce projet se veut en réponse aux dernières volontés de ce dernier qui, dans son testament, fait de Ceccatty un de ses représentants légaux. La question de la volonté du mort, qui n'est pas sans rappeler d'autres cas de publications posthumes, est débattue dans la préface écrite par Ceccatty, où quelques preuves nous sont données comme garanties du désir de publier de Barbedette. La publication du journal vient comme la dernière pierre apposée au « monument », à l'oeuvre de Barbedette. Et ce « monument » apparaît d'autant plus important que, pour Barbedette, l'oeuvre finit par faire figure de cette identité dont la maladie l'a dépouillé: « Ses livres posés à son chevet étaient perçus comme une revendication et une volonté d'humiliation: ce n'était rien de plus pour lui que le seul miroir qu'il acceptait.<sup>10</sup> » Si ce projet participe de la constitution de l'oeuvre de Barbedette, et ainsi à perpétuer sa mémoire, il est suivi de peu par la publication de *L'Accompagnement*.

L'entreprise d'écriture qui donne lieu à ce texte se veut elle aussi en réponse aux dernières volontés, au « dernier appel » de Barbedette. Et cet appel à l'écriture s'inscrit à son tour dans le cadre d'une amitié qui prend place sous le signe de cette dernière : « J'étais, parmi ses amis intimes, le plus ancien. Nous nous sommes connus avant de publier l'un et l'autre. Nous nous sommes vus écrire. Pour tous deux, écrire était la première forme de rapport au monde. » (*Acc.*, p.14) Ayant vu l'autre écrire, ayant été témoin de sa naissance en tant qu'écrivain, Ceccatty sera appelé à fermer le cercle et à se faire témoin de la mort de Barbedette, suite au dernier appel de celui-ci. Appel que réitérera le testament pour faire de Ceccatty un « exécuteur littéraire » :

Dans les derniers jours, il m'a dit, lui qui était écrivain, qu'il n'avait pas eu la force de décrire ce qu'il vivait et que personne encore n'avait pu décrire cette lutte contre la mort à l'hôpital. Il m'a dit qu'un autre ami écrivain - lui aussi très présent à ses côtés pendant toute la maladie - et moi, nous en savions désormais assez pour décrire ce que nous avions vu. C'était un appel.

Je sais qu'il ne faut pas exagérer l'importance des derniers appels. Je vais m'efforcer de ne pas abuser de la confiance qui m'est faite, encore

qu'écrire à sa place me semble déjà un premier abus et que je devrai constamment conjurer ce sentiment, fondé ou non. (*Acc.*, p. 11-12)

Si le narrateur se pose comme écrivant en réponse au désir du mourant, et même comme écrivant « à sa place », le rôle de représentant lui est dévolu dès le début de l'expérience que relate *L'Accompagnement*. Tout comme Ceccatty représentera légalement Barbedette morte en étant un de ses « exécuteurs littéraires », le narrateur représente le mourant durant la maladie, que ce soit auprès de sa famille (*Acc.*, p. 20), de l'administration de l'hôpital (*Acc.*, p. 80), ou du corps médical (*Acc.*, p. 123). Son rôle de médiateur s'étendra même jusqu'à symboliquement le placer entre la mort et le mourant:

En me regardant comme je le regardais, le médecin savait que j'allais désormais être son interlocuteur et que ce soir-là si j'avais accompagné mon ami à l'hôpital, c'était lui aussi qui m'y avait accompagné, sachant l'heure venue de m'envoyer en éclaireur, en interprète, de lancer un pont vers la mort. Car le médecin était, malgré lui, en train de cesser d'être celui qui soigne, pour devenir le messager de la mort. J'étais intronisé pour dialoguer avec elle, à travers lui. (*Acc.*, p.30)

### Répétition

L'expérience qui fonde ce récit nous est présentée par le narrateur comme étant la répétition, le redoublement de l'accompagnement de son propre conjoint par le mourant : « Or, je savais qu'il m'assignait la place qu'il avait eue auprès de son ami mourant. » (*Acc.*, p. 98) Cette expérience, vécue par ce dernier avant qu'il ne la fasse vivre au narrateur, est à son tour marquée par une incommunicabilité qui selon lui, émane peut-être d'un mutisme volontaire : « Il avait vu mourir son ami, certes au début de l'épidémie, à un moment où la médecine ne pouvait arrêter des développements qui, à présent, sont conjurés (on ne meurt plus de la même chose ni selon le même scénario). Il savait en gros ce qui l'attendait. Mais il ne voulait pas ou ne pouvait pas m'éduquer sur ce chapitre. » (*Acc.*, p. 55) La transmission de ce savoir incommunicable semble alors en appeler de ce qui serait de l'ordre d'un rituel initiatique. Il semble alors important, pour comprendre l'« appel » auquel le texte de Ceccatty se

veut en réponse, de revenir quelque peu sur le journal de Barbedette.

Ce journal est composé d'un ensemble de notes éparses, prises par l'auteur dans divers cahiers durant les dernières années de sa vie, et plus particulièrement durant celles qui suivirent la disparition de Jean, son conjoint. La question du temps, au coeur de l'imaginaire de la génération<sup>11</sup>, y occupe une place centrale. Déjà par son titre, *Mémoires d'un jeune homme devenu vieux*<sup>12</sup>, ce texte inscrit la « distorsion » temporelle que l'on retrouve dans d'autres récits de sidéens, chez Guibert par exemple.

La mise en relation du temps et de la génération se fait d'autant plus sensible dans le récit qui ouvre en quelque sorte ce journal, où Barbedette relate une rencontre avec son père de 77 ans; rencontre qui lui suggère, entre autres, la comparaison suivante : « [C]omme moi, mais pour des raisons différentes, mon père mesure ses pas et décompte sa démarche. » (*Mém.*, p.18) La question de la génération, inscrite par cette scène où le père et le fils font presque figure de double, traverse le journal et va jusqu'à se prolonger dans un désir de descendance. Ainsi, face à l'angoisse que provoque la solitude, Barbedette écrit : « L'idéal serait de vivre en famille. Oui, je découvre seulement aujourd'hui le grand avantage qu'il y a de " fonder une famille ". Que ce soit au sens strict comme au sens figuré. Sans tribu, l'homme s'ennuie et attend sa mort. » (*Mém.*, p. 96-97) Loin de pouvoir se réduire à une volonté d'hétérosexualisation, ce désir semble devoir être compris en fonction de la disparition de Jean, et surtout, en fonction de l'absence de trace du passage, de l'existence de ce dernier. Faisant retour sur cette disparition, Barbedette écrira : « L'absence de l'être aimé. La certitude que la mort de Jean signifie qu'il n'existe pas, qu'il n'existe plus, cette certitude n'est terrifiante que parce qu'elle joue dangereusement avec l'idée qu'il aurait bien pu ne pas exister du tout et que son existence passée n'a été qu'un pur fantôme. » (*Mém.*, p. 78) L'absence de trace remet ainsi en cause l'existence même de celui qui est disparu, ou du moins, son existence en tant qu'être réel, vivant. La descendance apparaît alors comme la preuve de cette existence passée, car puisque ce qui est doit produire, ce qui a produit doit forcément avoir été. Mais ici, l'enjeu de la génération, et son inscription dans la filiation, se déplace et dépasse la question identitaire pour remettre en cause la réalité même.

Cette nécessité de faire preuve de l'existence de l'autre qui, laissé à la seule mémoire risque de sombrer dans l'oubli ou de finir par

ne guère plus avoir de réalité qu'une chimère, cette nécessité de témoigner de son passage, se place ainsi sous le signe de la génération. Elle donne premièrement lieu, chez Barbedette, à un projet d'écriture visant à rendre l'autre « vivant dans l'éternité », où « Jean » personnage deviendrait en quelque sorte garant de l'existence de celui qui lui a servi de modèle. Parlant de ses romans, Barbedette énonce ainsi son projet d'écriture : « Recréer Jean : mon unique, ma permanente obsession. Car j'ai toujours le sentiment de son éternité. » (*Mém.*, p. 94)

À ce projet, destiné à préserver le souvenir de Jean et à « témoigner » de la réalité de son existence, s'ajoute un second mandat, qui en appelle alors de la génération des corps : « Je sais que Jean continuera de vivre en moi. Il m'incombe de poursuivre son existence interrompue. » (*Mém.*, p. 33) Barbedette, porteur de l'image vivante de Jean, doit donner suite à son existence dans la vie même. À la féminisation que peut impliquer cette fonction de « porteur », s'ajoute celle qu'inscrit l'expression de « veuve de guerre » dont Barbedette usera pour décrire sa propre situation, suite à une conversation avec Daniel Defert<sup>13</sup>. L'expression est d'autant plus intéressante que, en plus de servir de complément à la métaphore militaire qui était récurrente au début de la pandémie, elle en appelle de cette figure qui, par son habillement même, inscrit la mort chez les vivants. Retirée de l'économie de la génération, la veuve se caractérise par cette improductivité que l'on tolère dans la mesure où, à un autre niveau, elle continue d'y participer en se faisant représentante du mort. Et jusqu'à l'époque, pas si lointaine, où la femme passait de la tutelle paternelle à celle du mari, le veuvage représentait une des rares possibilités d'accéder au statut de sujet, en terme juridico-politique : la veuve étant alors sujet *par et pour* un cadavre. Nouvel assujettissement qui s'inscrivait dans le nom même, Madame *feu* Un Tel. Mais ces « veuves de guerre » étaient entourées d'une prière voulant que : « si la lune de miel fut brève, qu'au moins elle soit féconde », porteuse des générations « d'après-guerre ».

Ne pouvant donner naissance à un être qui serait chargé de poursuivre l'existence du conjoint disparu, Barbedette ne peut que devenir lui-même le représentant « vivant » de Jean. Cette situation semble en quelque sorte donner lieu à un processus mimétique, faisant qu'il adopte les traits du disparu, ou du moins se perçoit comme tel. Par exemple, il se surprend à avoir des « quintes de rire semblables à

celles de Jean » (*Mém.*, p. 37), ou finit par voir dans le caractère « tyrannique » de ce dernier sa propre vérité (p. 29).

Cette question de la génération n'est pas non plus absente de l'entreprise de Ceccatty et du texte auquel elle donne lieu: *L'Accompagnement*. Si le témoignage se veut en quelque sorte garant de l'existence passée du mort, le texte mettra toutefois moins l'accent sur le vivant passé que sur l'être mourant. La publication du journal, en assurant la mémoire de Barbedette, paraît décharger *L'Accompagnement* de cette fonction pour le laisser devenir cette autre mémoire, amnésique, qui en oublie même le nom du vivant. Le mort, que les mécanismes de la génération ont tôt fait d'effacer en le remplaçant par cette « image vivante » de celui qu'il était ou en l'immortalisant grâce à l'oeuvre, demeure ici présent. Le cadavre fait de cette mémoire un lieu qu'il habite sans titres de propriété, interrompant ainsi la trame du récit dans lequel sa mort ne devait être qu'une pause, bien vite justifiée par la nécessité de reprendre un souffle. La veuve, représentante du mourant, laisse tomber son uniforme et se dévêt de ses fonctions. Nue, obscène, elle exhibe son ventre plat, improductif, et à la fois gonflé d'une jouissance, d'une parole inutile...

### *Frontières I*

Pont entre l'ici et l'ailleurs comme entre l'ailleurs et l'ici, le narrateur poursuit ce rôle de messager. De représentant du mourant durant le temps qu'il l'accompagne, il deviendra témoin de l'expérience dans laquelle il a été entraîné. Et à son tour, le mandat de représentation donne lieu à l'écriture. Mais ici, le « témoignage » paraît en quelque sorte dépourvu de l'autorité que semble réclamer la parole de celui qui à « vu » ou « vécu ». Peut-être parce que ce « témoignage », écrit au nom d'un autre, suivant le désir d'un autre, relate une expérience qui n'est pas tout à fait la sienne. Peut-être aussi parce que, dans la fiction qui s'installe, le narrateur est moins « témoin » au sens juridique que « spectateur » d'une représentation qui est alors à comprendre dans le sens rituel que pouvaient avoir les tragédies antiques.

Au moment où je m'engage à écrire ces pages, il ne me semble pas possible d'ajouter une fiction à l'expérience. Non pas que je croie

que la part romanesque vienne ébranler l'authenticité de la littérature. Comme tous les romanciers, j'ai déjà fait un large usage de ma vie dans mes livres, en la transmuant librement, en m'autorisant les déplacements et les condensations du rêve. Ici, je ne m'y apprête pas délibérément, mais je sais que malgré moi, une mise en scène va s'installer. Elle a déjà commencé (*Acc.*, p. 15).

« Malgré lui », la fiction pénètre l'écriture, brouille le souvenir et produit un espace, une scène au statut incertain. Et cette scène, sur laquelle les événements se répètent au moment de leur remémoration, paraît être celle-là même sur laquelle ils se sont joués pour la première fois. Le narrateur, comparant l'agonie du mourant à « une tragédie où il était plongé en victime et où il nous entraînait en témoins » (*Acc.*, p. 78), est entraîné, toujours malgré lui, dans un théâtre nocturne où ce qui se joue entre les patients et le personnel hospitalier est comparé aux répétitions des comédiens : « Du reste, parfois, à minuit ou plus tard, ils allaient manger ensemble, comme des comédiens après une représentation, ou, plus précisément, une répétition. Cette métaphore de la répétition est plus exacte, puisqu'ils se préparaient aux derniers moments. » (*Acc.*, p. 29)<sup>14</sup>

### *La scène. Le rôle*

À l'appel, à la demande qui dicte l'écriture, fait écho un autre appel, téléphonique cette fois, qui marque l'entrée du narrateur dans ce théâtre qu'est l'hôpital de nuit. L'appel devient une mobilisation qui l'oblige, selon ses propres termes, à « rompre avec la vie civile » (*Acc.*, p. 28) pour entrer en contact avec ce qui lui semble être un réseau de résistance. S'ouvre alors un autre monde, où il fait moins figure de guerrier que de prêtre, et dont la vie nocturne permet le déploiement : « La nuit, aussi, permettait aux malades de continuer à vivre le jour. La nuit enfin arrêta le cours du temps. » (*Acc.*, p. 27) Mais ce monde parallèle auquel la nuit donne lieu est un univers dont le narrateur ne fait pas partie, où il se retrouve totalement étranger, et qui, pour cette raison, lui paraît irréel. Aucune identité ne succède à la perte de son identité « civile » qui découle de son entrée en ce monde. Le narrateur thématise lui-même ainsi son rapport à cet « autre monde » :

Mon sentiment d'être non pas dans la réalité mais dans un simulacre libéré des éléments, si je puis dire, inopérants, non significatifs, inutiles, a, je m'en aperçois alors, une cause assez simple: chacun le regarde, lui, et non pas moi. Il est le destinataire unique des signes de la réalité. Je ne suis qu'un observateur d'un monde qui ne s'adresse pas à moi et qui, au fond, ne me concerne pas (*Acc.*, p. 34).

S'il accompagne, c'est à la condition de son propre effacement. On pourrait ici s'arrêter et tout simplement conclure que le narrateur ne fait que remplir un rôle d'observateur qui, par définition, le place dans une position « objective ». Nous aurions alors devant nous la réalisation du fantasme positiviste d'un sujet « pur », extérieur au monde qu'il observe. Mais ce qui frappe, ce qui dérange ici, c'est que tout en répondant à cette définition, l'état du narrateur rappelle moins celui d'un observateur que celui d'un fantôme. Le dévoilement objectif de la réalité auquel nous devrions nous attendre se traduit plutôt par la perte de cette dernière.

### *Ob-scène. Le rôle*

Les effets de cette métamorphose du narrateur ne se limitent pas au territoire que représente cet « autre monde ». De retour à la fête que l'appel l'avait amené à quitter, il poursuit :

J'étais moins seul et j'étais plus seul. Moins seul parce que je pouvais enfin parler et décrire tout ce qui s'était passé [...] J'étais plus seul parce que je me contentais de décrire. Que désormais je ne pourrais plus rien d'autre: voir et décrire. Et, où que j'aie, quoi que je fasse, je rapporterais ce message de mort. [...] C'était ce dont il m'avait chargé. C'était ce qu'avaient compris les invités et celui que l'on fêtait. Un mourant vous salue. Et maintenant riez! Et maintenant vivez (*Acc.*, p. 43)!

Messenger, médiateur, le narrateur est dans cette « vie civile » le représentant du mourant, tout comme plus tard il sera le représentant du mort dans la vie tout court. Et ce rapport de représentation s'inscrit à son tour dans un rapport de symétrie, où la frontière séparant l'hôpital de nuit de la « vie civile » semble marquer le seuil de deux espaces qui

se répondent. Au sentiment du narrateur d'être dans un monde qui ne s'adresse pas à lui lorsqu'il pénètre dans la « communauté des mourants » (*Acc.*, p. 52), font écho les paroles du mourant auquel le monde des vivants ne s'adresse plus : « Le monde avait cessé d'exister. "On ne doit plus me parler comme avant." Il me répéta plusieurs fois cette sentence comme il avait dû la leur répéter. » (*Acc.*, p. 117) Et si le narrateur apparaît comme le représentant d'un mort chez les vivants, Barbedette décrit ainsi son journal : « Au fond, j'ai tenu le journal d'un vivant passé, par hasard, de l'autre côté du Styx, là où habitent les morts. » (*Mém.*, p. 48)

Si l'écriture fait suite à une demande, l'expérience qu'elle relate résulte elle aussi d'une contrainte. L'incipit est on ne peut plus clair à cet égard : « Sans l'avoir choisi moi-même, entraîné par la logique des événements et par la volonté d'un ami, j'ai été amené à l'accompagner dans la mort. J'ai assisté à sa maladie, à son agonie, à sa fin parce qu'il l'a voulu. » Et deux paragraphes plus loin, le narrateur le répète et souligne : « Je le répète, cette situation, je ne l'ai pas choisie. » (p. 12) De la nécessité qui aveuglement régit l'ordre des choses, et qui n'est pas sans rappeler la nécessité de l'écriture même, on passe à l'assujettissement au désir d'un autre.

Le motif de l'« appel », qui détermine l'écriture et fait participer le narrateur à cette « répétition » de l'ob-scène, fait retour dans la description de la relation qui s'installe entre le narrateur et le mourant. Cette relation semble même entièrement structurée par des coups de téléphone. Le médium téléphonique introduit alors, en plus de la force impérative des sonneries, la présence d'une voix abstraite, décorporéisée, au statut incertain. Cette voix que les autres personnes, avec vous dans une même pièce, ne peuvent entendre. Cette voix qui pourtant a parlé, mais d'une façon telle que les autres, une fois le combiné raccroché, ne peuvent que vous demander : « Qui était-ce? Que voulait-il? » Et cette voix qui se sert de la technique comme prothèse, cette voix qui, dans le logocentrisme de l'Occident, devrait en appeler de la présence, est au contraire porteuse d'une absence. Remise en question de la distance et de la propriété même des lieux, la voix effractrice s'installe et vous rappelle à l'ordre de sa sonnerie. Et dans *L'Accompagnement*, le jeu des sonneries donne lieu à un véritable rituel, où le téléphone se fait messenger des oracles qui « rythment » la vie du narrateur.

Sauf en cas de grande inquiétude, après un silence trop prolongé (d'une journée entière), je ne l'appelais pas en général. C'est lui qui me téléphonait, au moins deux fois par jour : au réveil et le soir vers sept heures. C'était le minimum de la fréquence de ses appels. Les derniers mois, ils devinrent plus nombreux, au cours de la journée. Bien que je ne vive pas seul et que j'ai moi-même une activité intellectuelle qui réclame d'autant plus de concentration que je ne suis préservé par aucun horaire extérieur, je me suis soumis aux caprices de son propre rythme, parce que ces caprices, malgré son caractère difficile et tyrannique, étaient entièrement commandés et, à mes yeux, justifiés par son angoisse (*Acc.*, p. 13).

## *Frontières II*

À la disparition du sujet que signifiera la mort, et à l'annonce de cet effacement qui semble déjà avoir cours dans la maladie, répond la présence d'un sujet réduit à ne plus être que cette seule fonction, à ne plus être que cette conscience, que ce regard anonyme, lui aussi, dépouillé de toute identité concrète. Ce dépouillement entraîne alors non pas l'autonomie de ce « regard », mais au contraire, une hétéronomie complète. Et cette dépendance est alors à envisager en fonction du couple narrateur-mourant.

Déjà, par son entrée dans l'appareil médical, le malade, le mourant, se voit dépouillé de son propre statut de sujet pour ne plus être que ce corps auquel on demande de docilement se soumettre aux exigences du sujet que devient la science. Cette dépossession donne lieu à une résistance du patient, qui nous est amplement décrite dans ce texte, et où la lutte pour la conservation d'une parcelle d'identité est menée par un individu dont la « personne était réduite à ne plus être qu'un corps et son corps lui-même transformé en une zone de combat » (*Acc.*, p. 64). Ce corps sera finalement dépossédé de lui-même suite aux altérations, non pas de la maladie, mais de la science. Ainsi, après avoir subi l'intervention chirurgicale que requiert la pose du port-a-cath, le mourant énonce : « Je n'ai plus mon corps, je suis un robot » (*Acc.*, p. 89) De plus, cette dépossession par la science s'ajoute alors à celle que semble déjà impliquer la maladie, et que le narrateur décrit dès les premières pages :

S'il était encore vivant et si je lui demandais, il me couperait avec sa sécheresse coutumière. « Arrête! » Injonction suivie d'une plainte générique contre notre incompréhension à nous tous, ses amis qui le voyions mourir et l'interrogeons comme s'il était deux : le malade et celui qui décrit la maladie. Car les amis d'un malade doivent apprendre qu'en face d'eux n'existe plus qu'un seul être humain, celui qui souffre. Et non pas, comme dans la vie saine, celui qui vit et celui qui se regarde vivre (*Acc.*, p. 19).

Cette dualité perdue semble alors être celle-là même qui fonde la conscience réflexive, et n'est pas non plus sans rappeler celle qu'instaure le sujet dans sa capacité de se re-présenter, en termes juridico-politiques cette fois. Le narrateur, représentant du mort comme du mourant, apparaît comme ce « regard » sur soi que la maladie lui dérobe. Son mandat de « décrire » et d'écrire à la place du mourant semble amplifié par l'aveuglement, au sens littéral, qui découle de la maladie de ce dernier. Cette dualité perdue n'est pas non plus sans en appeler de celle entre le corps et l'esprit, entre ce qui vit et ce qui contemple, et dans certaines traditions, entre ce qui meurt et ce qui « survit ». Le mandat de représentation fait ainsi du narrateur un sujet pour un autre, voire même le sujet du corps d'un autre. Cette situation est fort bien illustrée dans ce passage où le terme d'accompagnement est à entendre dans son sens le plus littéral, et même le plus « physique » : « Il pouvait à peine se déplacer : quelques pas l'épuisaient. Il s'arrêtait sur le trottoir et quand je ne réglais pas mon pas sur le sien, il m'engueulait. Ce soir-là, je réglai mon pas sur le sien. » (*Acc.*, p. 24) Et dans la marche funèbre que deviendra *L'Accompagnement*, pas et paroles sont intimement liés. Le dernier moment de leur union sert même de marque dans la chronologie : « Ce soir-là, il pouvait encore marcher, parler en marchant. C'est la dernière fois où je l'ai vu marcher et parler en même temps. » (*Acc.*, p. 41)

Soumis au « rythme » de l'autre, la relation qui unit le narrateur au mourant prendra presque des allures de possession. Mais d'une possession où les termes sont inversés. Il ne s'agit plus d'un corps sous l'emprise de l'esprit étranger, mais bien d'un esprit possédé par le corps de l'autre. Si le narrateur est réduit, par le mandat de représentation, à ne plus être que cette fonction de sujet, et que ce sujet n'est plus que substance pensante, il n'est alors ni entendement, ni volonté souveraine;

mais bien plutôt un sujet passionné (où les passions sont à comprendre comme « actions » du corps). Le sujet qui résulte de cette union est sous l'emprise du ravissement. Et analysant cette notion de ravissement, et plus particulièrement son acception antique, Pascal Quignard souligne que :

Ce n'est que tardivement au cours de l'histoire des anciens Grecs que le ravissement (soit par l'amour soit par la mort) se distingue en *éros* et en *pothos*. Le *pothos* n'est ni le regret ni le désir. *Pothos* est un mot simple et difficile. Quand un homme meurt, son *pothos* naît chez le survivant: il hante l'esprit. Son nom (*onoma*), son image (*eidolôn*) visitent l'âme et reviennent dans une présence insaisissable et involontaire. Chez celui qui aime il en va de même : un nom et une image obsèdent l'âme et pénètrent le rêve avec une persistance aussi insaisissable qu'involontaire [...]

Il y a trois figures ailées : Hypnos, Éros, Thanatos. Ce sont les modernes qui distinguent le songe, le fantasme et le fantôme. À la source grecque, ils sont cette unique et identique capacité de l'image dans l'âme, à la fois inconsistante et effractrice. Ces trois dieux ailés sont les maîtres du même rapt hors de la présence physique et hors de la *domus* sociale<sup>15</sup>.

Possédé par le corps du mourant, le narrateur le sera également par l'image du mort. À l'appel, au « dernier appel » dont découle le mandat d'écriture, et à celui qui marque l'entrée du narrateur sur la scène de l'hôpital de nuit, font écho deux autres appels. Le premier consiste en ce coup de téléphone où le mourant l'avertit de l'imminence de sa mort, lui reprochant son absence : « Qu'attends-tu? Je suis en train de mourir. » (*Acc.*, p. 130) Puis cet appel, qui était en fait une fausse alarme, délaissera le médium téléphonique pour prendre celui du rêve, d'un rêve qui va jusqu'à réveiller le narrateur et où le mourant lui répète : « Tu me laisses mourir. Je suis en train de mourir et tu ne fais rien. » (*Acc.*, p. 134) Suite à cet autre « appel » le narrateur se rendra auprès du mourant, mais sans toutefois vraiment sortir de cet espace onirique où l'appel avait eu lieu : « Il n'y avait plus aucune membrane pour séparer le rêve de la réalité. Je m'assis près de lui. » (*Acc.*, p. 134) Messenger du mourant, le narrateur devient à son tour l'habitant d'un lieu où les frontières s'estompent sous le passage de la mort, et où l'appel se répète à nouveau :

Dans les semaines qui suivirent, je fis plusieurs fois le même rêve. Il m'appelait de l'hôpital. Il n'était donc pas mort? Sa mort n'avait été qu'une illusion ou plutôt une répétition. Je voyais son visage à l'instant où il semblait vouloir avaler le souffle qu'il expirait. C'était une répétition des gestes qui seront les nôtres, les miens (*Acc.*, p. 150).

### *Rideaux*

Au paragraphe suivant, le texte se conclut sur un constat d'échec : « Pour que je puisse témoigner et offrir ce témoignage comme un document, il faudrait aux pages que l'on vient de lire plus de précision, plus d'ampleur, sans doute aussi plus de rigueur. » (*Acc.* p. 150) Le mandat de représentation est en quelque sorte rompu. Le narrateur n'a pas su répondre pleinement à « l'appel » et rendre compte de cette expérience dans laquelle le mourant l'entraînait. Ce mandat de représentation est également rompu en tant que « lui », qui y était, devait nous représenter « nous », qui n'y étions pas. Le récit ne peut avoir valeur de document, et s'inscrire à son tour sous la loi de l'Histoire. Le texte ne peut servir d'autopsie et le témoignage de preuve. Mais toutefois, si le récit ne peut se faire témoin au sens juridique, l'écriture ne semble pas pour autant dépourvue de sens. Si le narrateur ne répond pas complètement à l'appel, au « dernier appel », du mourant, il ne le laisse pas non plus sans écho. L'appel n'est pas sans donner lieu à quelque chose. Plutôt que de répondre à cet appel, le narrateur semble le déployer pour en faire le lieu même qu'habitera le mort.

Revenons maintenant à ce qui semblait être un double projet de la part de Ceccatty. Si la publication du journal de Barbedette assurait la mémoire du vivant, *L'Accompagnement* paraît alors donner lieu au souvenir du mourant et du mort, comme en lui permettant de revenir chez les vivants, mais en tant que mort cette fois. Il semble alors intéressant de considérer le narrateur de *L'Accompagnement*, non plus comme témoin, au sens juridique, mais comme *theôros*. Et l'aspect initiatique que développe ce récit nous incite d'autant plus à effectuer ce changement de point de vue<sup>16</sup>. Dans un article intitulé « Le Theôros et l'image », Gilles Thérien reprend cette notion antique désignant « une procession sacrée, le groupe des envoyés (*theôros*), la députation à une

fête solennelle<sup>17</sup>. » Le *theôros* peut alors être défini comme : « le sujet porteur d'une *memoria*, capable de témoigner de ce qui se passe dans les mystères auxquels il assiste, apte à recevoir l'oracle et à le transmettre à la communauté dont il est l'ambassadeur<sup>18</sup>. »

Si le *theôros* se fait « témoin », en représentant la communauté pour laquelle il reçoit l'oracle, la nature de ce qui lui est communiqué en fait le porteur, non pas d'un « savoir » (lui-même fondé sur son propre voir), mais plutôt d'une vision. Et l'aspect « rituel » de cette vision en appelle d'un lieu spécifique où elle puisse se réaliser<sup>19</sup>. La question de ce lieu — correspondant à la *memoria* dont le *theôros* est porteur — ainsi que celle de la nature de la vision qui y prend place sont à leur tour formulées de la façon suivante par Thérien :

Mais de quoi le *theôros* est-il le témoin? Il est le témoin d'une vision oraculaire, c'est-à-dire d'images fécondées par l'imagination qui viendront habiter sa *memoria*. Nous sommes en présence de deux choses, la *memoria* comme espace, comme « maison » d'accueil ou comme théâtre et d'images diverses qui sont le produit de l'imagination. La *memoria* est donc un véritable théâtre intérieur qui s'anime sous l'impulsion de l'imagination. Ce qu'on y joue est de l'ordre de la fantaisie et de la fiction. La mémoire, Mnémosyné, est la mère de toutes les muses, la matrice qui, fécondée, les met au monde. Elle n'est pas la gardienne des souvenirs qu'une opération suffirait à reproduire telle qu'on la retrouve aujourd'hui en psychologie. [...] La mémoire, l'ancienne *memoria* de la rhétorique, n'a rien à voir avec ce réservoir plus ou moins informatisé où chacun peut faire la cueillette de ses souvenirs. Les souvenirs n'existent pas. Ils sont les mises en scène de l'imagination dans l'espace personnel de la *memoria*, le *topos* des *topos*, la *topique* par excellence<sup>20</sup>.

La mémoire et l'image. L'image produite par l'imagination et la mémoire comme théâtre intérieur où s'anime l'image. Et ce théâtre n'est pas alors sans nous rappeler celui de « l'hôpital de nuit ». Celui où le narrateur était entraîné « malgré lui ». Celui-là même que semblait produire cette mise en scène de la fiction qui, toujours « malgré lui », se mêlait au souvenir. Enfin celui où revient le *pothos*, l'image effractrice du mort. Et la *veuve*, plutôt que d'enfanter, se laisse aller aux fantasmes.

*L'Accompagnement*, qui se voit en quelque sorte refuser la fonction de « mémoire » officielle et le statut de document, est alors peut-être plus près de cette autre mémoire où les souvenirs sont images, « mises en scène de l'imagination ». Et s'il serait exagéré d'envisager le texte comme une *memoria*, on peut du moins le considérer comme un appel à la *memoria* du lecteur. Appel qui se fait en quelque sorte l'écho du dernier appel du mourant, appel à ce lieu, à ce théâtre intérieur où peut enfin se jouer ce qui est « censuré, privé de langage, enveloppé d'un linceul de silence : innommable<sup>21</sup> ».

## NOTES

1 Maurice BLANCHOT, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 21.

2 Jacques DERRIDA, « Rhétorique de la drogue », in Jean-Michel HERVIEU (sous la direction de), *L'Esprit des drogues. La dépendance hors la loi?*, Paris, Éditions Autrement, « Mutations-Poches », 1993, p. 280.

3 Et ce, en plus de remettre en cause, dans le scénario le plus radical, la possibilité même de la reproduction de cette communauté en raison du mode de propagation qui lui est spécifique.

4 Le cas le plus célèbre est sans doute *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert, où derrière le personnage de Musil se cacherait une référence à Michel Foucault. Voir à ce sujet Michel-François DEMET, « La Littérature et l'inéluctable. Trois romanciers face au sida », *Études*, no. 3, septembre 1993, p. 249-254.

5 Par exemple, l'épisode du « Kinésithérapeute » (*L'Accompagnement*, p. 40/ *Mémoires d'un jeune homme devenu vieux*, p. 22)

6 Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990, p. 276.

7 *Ibid.*, p. 277.

8 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, p. 204

9 Compte tenu du statut éditorial des textes qui sont ici à l'étude, journal et récit se présentant comme « témoignage », nous aborderons ces discours comme « non-fictifs ». Nous laissons ici de côté les débats relatifs à la nature de l'instance énonciatrice qui participe de ces genres. L'emploi du terme *narrateur* a moins pour fonction de marquer une distinction ontologique que de souligner un degré d'intensité.

10 René de CECCATTY, *L'Accompagnement*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 77. Les références à ce titre se feront désormais dans le corps du texte, entre parenthèses, par l'abréviation *Acc.* suivie du numéro de la page.

11 On la retrouve déjà dans le *Banquet* de Platon, où l'enjeu de la génération est posé de la façon suivante: « Car c'est encore ici, comme précédemment, le même principe d'après lequel la nature mortelle cherche toujours, autant qu'elle le peut, la perpétuité et l'immortalité; mais elle ne le peut que par la génération, en laissant toujours un individu plus jeune à la place d'un plus vieux. » (p. 69) De plus, Platon poursuivra en distinguant deux types de génération : celle « selon le corps », et celle « selon l'esprit », puis il en appellera de l'exemple d'Homère et de ses nombreux descendants pour illustrer la supériorité de la seconde.

12 Les références à ce titre se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, par l'abréviation *Mém.* suivie du numéro de la page.

13 « Parler avec Daniel Defert. Tous les deux nous sommes un peu des "veuves" de guerre. », *Mém.*, p. 110. L'expression de « veuve » vient ici remplacer celle de « veuf », état que Barbedette définit ainsi: « Être veuf, comme ça, c'est avoir le sentiment qu'on va trahir l'être aimé qui n'est plus à ses côtés si l'on se met à flirter avec de nouveaux horizons. » *Mém.*, p. 53.

14 Il est intéressant de noter que cette métaphore théâtrale, présente chez « Ceccatty-spectateur » l'est également chez « Barbedette-acteur ». Dans son journal, ce dernier écrit, juste après avoir insisté sur son « besoin vital d'une communauté » : « Je n'arrête pas de mettre en scène ma mort. Quelle tristesse inutile infligée aux autres. » (*Mém.*, p.163)

15 Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 111-112.

16 C'est ce déplacement qui gouverne en bonne partie, et depuis le début, cette lecture de *L'Accompagnement*.

17 Gilles THÉRIEN, « Le Theôros et l'image », dans *Textes. Revue de critique et de théorie littéraire*, 17/18, 1995, « L'Imaginaire de la théorie », p.179.

18 *Ibid.*, p. 181.

19 « Si donc il y a un rituel, une procession, une vision, cela se produit ni n'importe où, ni n'importe quand. Le temple constitue le contenant dans lequel se déroule, se manifeste le mystère. La question qui se pose est de savoir à quoi correspond cet espace, ce temple ou ce temenos essentiel à la manifestation de l'oracle. Ce temenos, je le définirai comme la memoria par excellence, celle qui sert à incarner l'oracle, à donner vie à sa manifestation. » , *ibid.*, p. 180.

20 *Ibid.*, p. 182.

21 Michel de CERTEAU, *Op. Cit.*, p. 277.

**BIBLIOGRAPHIE**

- CECCATTY, René de, *L'Accompagnement*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, 153 p.
- BARBEDETTE, Gilles, *Mémoires d'un jeune homme devenu vieux*, Paris, Gallimard, 1993, 191 p.
- BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 96 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, 332 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955, 382 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, 357 p.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990 (1980 pour l'édition originale), 350 p.
- THÉRIEN, Gilles, « Le Theôros et l'image », *Textes. Revue de critique et de théorie littéraire*, 17/18, 1995, « L'imaginaire de la théorie », p. 159-194.
- DERRIDA, Jacques, « Rhétorique de la drogue », in HERVIEU, Jean-Michel (sous la direction de), *L'Esprit des drogues. La dépendance hors la loi?*, Paris, Éditions Autrement, « Mutations-Poches », 1993 (1989 pour l'édition originale), p. 252-283.
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, « G-F », 1964, 188 p.
- DEMET, Michel-François, « La Littérature et l'inéluctable. Trois romanciers face au sida », *Études*, no. 3, septembre 1993, p. 249-254.

# *Les Jardins de Méru* de Denis Bélanger : L'espace impossible ou l'identité en fuite<sup>1</sup>

Marie-Josée Roy

Le Paradis devenait le fin du fin, le rêve absolu, le sommet, le Paradis quoi et moi le Paradis, je veux connaître.

Hervé Guibert, *Le Paradis*.

La citation mise ici en exergue provient d'un texte autofictif inscrit dans la littérature du sida, *Le Paradis*. Il s'agit d'un récit posthume d'Hervé Guibert<sup>2</sup> qui met en scène le voyage d'un homme mourant à la recherche d'un lieu virginal, édénique. *Les Jardins de Méru*<sup>3</sup>, dont il sera question dans ces pages, est également un récit personnel qui « n'a d'autre fil que celui du sida » (p. 98). Et il semble que le narrateur, à l'approche de sa mort, soit lui aussi à la recherche de ce Paradis évoqué par Guibert. Denis Bélanger s'efforce en effet d'ériger les frontières de son propre jardin mythique, qu'il nommera selon un endroit réel au nom évocateur, les Jardins de Méru, en banlieue de Paris : « Ce lieu, dont je ne sais rien d'autre que le nom sur une affiche, dont on ne m'a jamais parlé et que je n'ai jamais visité, a pris valeur de symbole. » (p. 17) Manifestement, ce symbole est chargé du référent édénique, induit à la fois par l'espace « jardin » et par le renvoi au Meru hindou, c'est-à-dire à la montagne polaire des origines<sup>4</sup>.

De fait, avec les mots de Jung placés en épigraphe, l'autobiographe signale d'emblée son intention discursive : « Ce que l'on est selon son intuition intérieure et ce que l'homme semble être *sub specia aeternitatis*, on ne peut l'exprimer qu'au moyen d'un mythe<sup>5</sup>. » (p. 9) Pour se dire, pour comprendre ses « aventures

intérieures » (p. 9), Bélanger a donc choisi d'établir son mythe autour d'un lieu véritable, mais encore inconnu de lui. Tel un lieu intact, non foulé, « [une] plage vierge, [une] ombre blanche » (p. 17) — autant dire une page blanche —, les Jardins de Méru allaient devenir la scène imaginaire privilégiée d'une rencontre avec soi : « J'imagine un lieu difficile d'accès (voyage initiatique pour y arriver), un îlot de paix isolé par la nature elle-même. » (p. 57) L'écriture salvatrice est, dans cette entreprise, la voie de passage privilégiée pour gagner un refuge édénique rêvé, pour se retrouver une vérité : « J'effectuerai mon dernier voyage à Méru, c'est-à-dire au verso de ma vie, grâce à l'imaginaire et à l'introspection. » (p. 18)

Par ailleurs, on verra qu'en dressant le bilan de sa vie homosexuelle, Bélanger cherche à « jet[er] du lest » (p. 18). Afin d'aller au plus juste de ce qu'il est — ou aimerait être —, il déleste sa conscience du poids de ce qu'il considère des erreurs. Autant dire qu'il se libère de sa « pourriture » (p. 37) dans ce trajet vers un état-lieu de pureté. L'espace-texte *Les Jardins de Méru* devient par conséquent le réceptacle des « débris » (p. 16) ou encore de la « crasse » (p. 80) rejetée dans cette volonté de vider l'« immonde carcan » (p. 80) de sa vie et de s'alléger pour un « dernier voyage » (p. 18). On devinera qu'en se posant ainsi, par l'écriture, au centre de son éden, l'écrivain est animé du désir de retrouver une condition d'avant la chute, une forme de virginité des origines. En vérité, il est pertinent de croire que tout son récit est porté par un espoir de Salut.

Au cours de ma lecture, je tâcherai de comprendre comment Bélanger avance dans cette démarche scripturale d'auto-rédemption. Qu'est-ce que cette écriture autobiographique dévoile sur l'identité de son sujet? Et surtout, pourquoi ce projet semble-t-il voué à la déroute, à l'impossibilité, pour le narrateur, de se retrouver dans cet espace-texte qui devait pourtant être sa scène de réconciliation avec lui-même? Il apparaîtra en effet que, chez Bélanger, le parcours autobiographique ne correspond pas à une quête d'identité, mais s'apparente plutôt à la recherche d'une pureté qui passe cruellement par le déni, par la dissolution de ce qu'il a été ou a voulu être.

D'entrée de jeu, toujours par la voix du célèbre psychanalyste, Bélanger indique à ses lecteurs qu'ils auront aussi un rôle d'accompagnement à jouer dans son mythe : « Finalement, chacun de nous est un déroulement qui ne saurait se juger lui-même et qui doit

s'en remettre — for better or worse, pour le meilleur ou pour le pire — au jugement des autres<sup>6</sup>. » (p. 9) La rencontre prévue n'est donc pas qu'une réunion intime entre l'homme et sa vie. Le projet de l'écrivain est également d'en appeler du jugement de ses pairs, de s'exposer aux regards qui pourtant, face aux sidéens, renvoient « l'image de hors-la-loi, de parias, de coupables qui méritent leur châtement » (p. 106).

Dès lors, un destinataire est inscrit dans le texte, un oeil anonyme devant qui l'autobiographe a un souci de rigueur, de justesse et de cohérence. Cette instance absente l'amène à s'excuser de quitter un propos pour y revenir plus tard (p. 26), par exemple, ou à prévenir d'un calembour douteux : « si on me permet ce jeu de maux » (p. 34). Il s'agit d'un éventuel lecteur, face à qui l'écrivain justifie ses choix d'écriture lorsqu'il décide, entre autres cas, d'insérer ses poèmes de jeune homme dans le corps du texte : « Je me contente de relever des extraits. L'ordre chronologique me semblait peu intéressant, j'en ai donc choisi un autre, totalement arbitraire. J'ai décidé de donner les dates inscrites sur les manuscrits. » (p. 77) À qui s'adressent ces considérations éditoriales de l'auteur, sinon à « on », à l'Autre absent du texte? Bélanger associe son lecteur à son entreprise. Autrement dit, ce dernier est affranchi de sa seule fonction d'allocutaire d'une autobiographie; il est érigé en témoin de vie ou en témoin de conscience. On peut affirmer, avec Arthur W. Frank, un théoricien du témoignage, que « *witnessing always implies a relationship [...] Part of what turns stories into testimony is the call made upon another person to receive that testimony*<sup>7</sup> ». Le narrateur des *Jardins de Méru* convoque ainsi son lecteur dans une relation dialogique nécessaire à l'absolution qu'il vise.

Au surplus, au cours du récit, il deviendra manifeste qu'en posant un destinataire virtuel dans son texte, l'écrivain devance même la lecture de ses juges. C'est ce dont il s'agit, notamment, lorsqu'il s'autoflagelle, juste après l'évocation de sa faute originelle, c'est-à-dire de la scène enfantine de sa première masturbation, sur le plancher de la chambre de son frère : « Je suis gêné à l'idée que mon frère, sa femme, ses fils, que *qui que ce soit lise ça un jour*. Pudeur? Oui. Presque de la honte. [...] Culpabilité du sexe, culpabilité de ce que je volais à ma mère<sup>8</sup>. » (p. 30) La répétition des termes porteurs d'une subjectivité humiliée (la gêne, la honte, la culpabilité) inscrit déjà le blâme dans l'énoncé. Il semble que Bélanger cherche à rendre sa faute

— ce qu'il croit être une faute — moins lourde en la décrivant lui-même telle une offense ou un vol. On comprend qu'il adhère au jugement qu'il anticipe, comme pour mieux s'en faire pardonner auprès de son lecteur témoin.

En vérité, la honte traverse *Les Jardins de Méru*. Elle détermine l'énonciation et infléchit le travail de la mémoire. Les souvenirs liés à la vie érotique en sont particulièrement empreints et plusieurs idées reçues sur une sexualité prétendument coupable sont endossées par Bélanger :

Je crois avoir toujours eu honte d'une partie de la sexualité gay. [...] De la *démésure*, de la *promiscuité*, des habitudes sexuelles, des perversions trop courantes dans le milieu. [...] J'aurais souhaité que personne ne sache que des hommes vont baiser en groupe au mont Royal [...] Que des grappes d'hommes s'agglutinent autour d'un beau corps ou d'un gros sexe, et qu'à coups de *poppers*, à grand renfort de *cockrings*, de godemichés et autres accessoires de cuir, ils se lèchent, se tâtent, se palpent, se pincent, se dévorent, se pénètrent en groupe, une fois, deux fois, cinq fois par nuit. J'aurais surtout souhaité que tout ça n'eut jamais existé [...] Sans doute avais-je encore plus honte d'avoir parfois — trop souvent — participé à ces séances. (p.43-44)<sup>9</sup>

Dans ce passage, le choix des termes (la « démesure », la « promiscuité », les « perversions ») illustre avec éloquence la qualification péjorative et l'importance qu'accorde l'auteur à certaines pratiques homosexuelles. Il avise au passage que son jugement peut être biaisé par une culpabilité catholique face à la sexualité (p. 44) — et l'on sait combien le catholicisme a pu durement marquer l'érotisme d'un jeune gai d'une région rurale québécoise dans les années 1950. Mais en aucun cas il ne questionne la sévérité de la « punition » qui lui est imposée. Il lui reconnaît plutôt une juste mesure, eu égard à la pluralisation de ses propres amants : « Aux grands maux les grands remèdes. J'ai tellement baisé que la punition ne pouvait être que monstrueuse. Aussi monstrueuse que le nombre de corps qui ont défilé dans mon lit. » (p. 31) À cet effet, son discours — qui plaidera ailleurs l'« autodestruction » (p. 93) —, donne raison au critique Léo Bersani. Ce dernier remarque que la sexualité dite amoralisée, la présumée promiscuité des gais et leurs désirs qu'on croit insatiables sont, pour l'opinion populaire face au sida, « le véritable agent d'infection<sup>10</sup> » de

cette pandémie. Le plus triste étant, dans ce cas-ci, de découvrir que le sidéen lui-même souscrit à ces propos culpabilisants; son discours en est même le véhicule<sup>11</sup>. Partant, l'écrivain s'impose réellement la responsabilité de sa propre mort, comme en témoigne, dans les extraits suivants, l'association récurrente entre le sujet et le sida : « Le *virus* qui me ronge, c'est moi<sup>12</sup> » (p. 27), « Je *me suis laissé* attraper le *sida*<sup>13</sup> » (p. 47), « cette *mort* que *j'ai* nourrie<sup>14</sup> » (p. 28). S'il trouve « horrible, écœurant, injuste de mourir » (p. 71), il ne se révolte pourtant pas : la vie « n'a pas été mesquine avec [lui] » (p. 111).

Bélanger se couvre d'opprobre, il fait lui-même tomber son verdict à répétition, il scande « [j]e suis gêné » (p. 116), « [j]'ai honte, j'ai encore honte » (p. 44), et il bat sa coulpe en posant sa vie homosexuelle à l'origine de sa chute, en lui attribuant les causes de son agonie. Tout se passe comme s'il usait d'une rhétorique de contrition. À l'approche de sa mort, poussé par la motivation de se rédimmer, l'auteur produit ces quelques pages « devenues une *confession* écrite avec beaucoup de difficulté mais en état de grâce<sup>15</sup> » (p. 67-68). C'est donc dire que l'espace-texte se fait le réceptacle de la honte, le lieu où s'accumule une succession de motifs d'autoflagellation. Et pourtant, il n'apparaît pas, en fin de parcours, que l'écrivain se sente délivré de ses angoisses ou de ses remords ni de son sentiment de culpabilité. Il a toujours « l'impression d'être rempli de monstres, de bêtes gluantes dont la laideur se nourrit de l'obscurité où [il] les maintien[t] » (p. 36). Le texte-vidoir ne semble pas offrir l'assainissement, le délestage souhaité vers l'état de pureté : « Il y a des jours où toute cette entreprise des *Jardins de Méru* me semble futile, sinon ridicule » (p. 63).

En outre, il est surprenant de constater que la posture du sujet dans son discours contribue à cet échec. Effectivement, il est clair que l'intention de l'auteur des *Jardins de Méru* était « d'aller plus loin » (p. 35), d'arriver à un état de grâce, de rédemption, de liberté. Mais, tout au long de son récit, Bélanger se représente plutôt dans un rapport d'immobilité avec son existence et son Être. Les images de réclusion dominant son texte et dressent les limites de tout mouvement : le « bocal » (p. 26), les « barricades » (p. 35), les « cloisons » (p. 36), la « carapace » (p. 64), « l'immonde carcan » (p. 80), la « fosse » (p. 83), l'« étau » (p. 84), la « coquille » (p. 91), en sont quelques figures. Le « je » des *Jardins* est un sujet « quadruplé » (p. 36), « atrophié » (p. 36), empêché par les sentiments dominant sa vie.

L'introspection discursive est la voie qu'il avait choisie pour trouver « une ouverture, un appel d'air » (p. 26). Toutefois, chaque élan le ramène à une nouvelle image d'enfermement, à un autre cercueil.

Bélanger avait explicitement énoncé son désir en ces termes : « Je rêve de refaire ma vie. D'en rebrousser les poils, de chercher les puces, découvrir les secrets et tout nettoyer pour repartir une fois les choses redevenues bien lisses. L'écriture peut-elle me procurer ce nettoyage? » (p.49) Il ne ressort pourtant pas que son entreprise autobiographique lui offre l'accès à la pureté, à l'espace de recommencement souhaité. Au contraire, en plus de raviver sa honte, l'écriture lui révèle un soi épars, une identité fracturée, brisée par ses désillusions, ses échecs et ses manques. Si l'utopie de Bélanger était celle d'une renaissance, d'une palingénésie qui se produirait une fois « les choses redevenues bien lisses » (p. 49), la tentative demeure vaine de se camper dans un lieu de renouvellement, vierge de ses fardeaux moraux, quand trop peu de son identité ne résiste à son propre jugement.

En effet, le regard que Bélanger porte lui-même sur son existence se réfléchit sur ce qu'il pressent être un « miroir aux alouettes » (p. 18). En s'abandonnant aux représentations subjectives des souvenirs, l'écrivain cherche, à partir du — et autour du — sida, à « lier tout ce qui flotte », à « tresser tout ce qui s'effiloche » (p. 98). Pour rassembler un soi qui se dissout, il refait la trame de sa vie, en explore différentes directions. Il est d'ailleurs significatif qu'il ait besoin du regard d'autrui pour se poser au monde, pour se retrouver dans ses rapports à sa réalité : « Sans ces confirmations de ma présence, je n'existe déjà plus que par intermittence. » (p. 71) Mais, dans sa fuite, l'identité que le narrateur tente de saisir se heurte aux multiples facettes de ce miroir aux alouettes, renvoie des images qui sont insoutenables et le ramène sans cesse à la douleur d'un centre vide.

Dans *The Body in Pain*, Elaine Scarry rappelle que « [p]hysical pain does not simply resist language but simply destroys it<sup>16</sup> ». Tout se passe chez Bélanger comme si la blessure du sida, morale autant que physique, ayant détruit le sens commun du langage, en appelait d'un autre verbe qui saurait faire parler l'indicible. Cette recherche de signification se manifeste notamment par une abondante métaphorisation (ou allégorisation). On s'étonne des nombreuses figures que le narrateur peut forger, pour parler de sa vie, pour dire son corps, pour représenter sa maladie, pour illustrer le texte en train de

s'écrire. Les associations de signifiés les plus inusitées côtoient les plus classiques; elles se succèdent de page en page, mais très peu sont filées plus de quelques paragraphes. La mort est un mur réfléchissant (p. 14), son corps est un territoire piégé dans la guerre du sida (p. 107) ou un sac traversé de violent courants d'air (p. 101); l'écriture est un nettoyage (p. 49) ou un moteur (p. 114); les corps et les livres se retrouvent entre les mêmes couvertures (p. 19); ses amants sont une mosaïque (p. 47); sa vie s'effiloche comme un tissu (p. 98), se traverse à la nage (p. 14-15) ou encore elle est un vidéo et c'est le sida qui appuie sur le bouton « *fastforward* » (p. 61); voilà autant d'associations qui illustrent bien partiellement la prolifération d'images symboliques créées par l'écrivain. Les déplacements analogiques, dans *Les Jardins de Méru*, correspondent véritablement à la structure « comme si » du discours de la douleur, qui conjure l'irreprésentable<sup>17</sup>.

C'est sans doute l'urgence de s'écrire, de se comprendre, qui se manifeste dans ce tanguage stylistique de Bélanger. En effet, le rapport du narrateur à son temps de vie bouleversé par le sida révèle une position subjective insupportable dans le présent, puisqu'il énonce son histoire de vie depuis un « maintenant » coincé entre les regrets du passé et un futur impossible. D'une part, l'auteur se heurte à la seule « vérité implacable : [il] n'[a] plus d'avenir » (p. 63-64)<sup>18</sup>. D'autre part, il est confronté au fait que la seule représentation possible de lui-même doit s'édifier au mode rétrospectif : « le plus difficile est d'apprendre à parler de soi au passé » (p. 107). En outre, si la mort donne l'assurance de la dissolution du soi, le passé, lui, n'offre qu'un échaffaudage d'incertitudes pour se reconstruire : « Tout s'effrite. On doute de la vérité de ce qui a été vécu » (p. 105); « dans le passé, vérité et rêve ne forment qu'une seule oubliette. » (p. 12)

Le texte est alors entièrement traversé par le doute qui « s'étend comme une nappe d'huile » (p. 64). Bélanger ne peut se fier à ses souvenirs, il n'est pas certain de la signification qu'il accorde à ses expériences, il interroge ses motivations d'écriture comme il est incrédule face à l'efficacité de son projet autobiographique : « Est-ce une illusion de vouloir établir des liens entre les différents éléments de ma vie? » (p. 98) Ce récit de vie se déplace toujours sur l'axe de l'incertitude, entre le vrai et le faux, entre les nombreux « peut-être » et les multiples points d'interrogation qui ponctuent le texte (pas moins d'une centaine en 134 pages). Face à l'indétermination, à l'absence de

traces solides qui fourniraient des vérités pour qualifier sa vie, « étourdi par le vertige des questions » (p. 107), l'auteur cherche à forger « des réponses. Des leurres » (p. 12). Il renchérit ce paradoxe en affirmant qu'il « éprouve le besoin de *s'inventer* des certitudes<sup>19</sup> » (p. 15), au risque de succomber à des évidences illusoire.

Le point de vue amer du présent de l'énonciation met en relief les chimères du passé ou, à tout le moins, réduit le sens qu'elles ont peut-être eu auparavant, c'est-à-dire avant le sida et sa charge subjective qui déforme les souvenirs. S'il y a donc une abondance de questions dans *Les Jardins de Méru*, il y a également de multiples occurrences du mot « illusion » ou de ses comparables : « j'entretenais trop d'illusions sur moi » (p. 24); « [j]e ne pense pas avoir été naïf à ce point, mais je travaillais très fort à croire ce genre de miracles » (p. 24); « je me suis raconté des histoires » (p. 45), « je me gave d'illusions et me contente de demi-vérités » (p. 35); « pauvre naïf » (p. 35); « je me suis si souvent cru » (p. 97); « la liste serait longue des mirages auxquels j'ai cru avec ardeur » (p. 126). Bélanger condamne sans détour sa propension à rêver sa vie, à déplacer les causes et les conséquences de ses choix. Son désenchantement se traduit par une rupture avec ces mirages qui l'ont dirigé : « Je n'ai pas confiance en moi [...]. Pour m'être si souvent raconté des histoires [...], j'en suis venu à ne plus jamais me croire totalement. La tentation de la fiction est toujours trop forte. » (p. 65) Cette résistance aux illusions démontre que Bélanger veut se distancer de son identité passée, d'un soi qu'il ne peut plus assumer, ne veut plus reconnaître.

L'éparpillement de l'identité se révèle également lorsque l'écrivain explore ses expériences érotiques, son « je » sexué, pour comprendre ses relations à l'amour ou au sexe. On l'a vu, lié au sida, cet aspect de sa vie est présenté sous le signe de la honte. Et puisque la déroute amoureuse est mise sur le compte d'une trop forte sexualité — comme s'il s'agissait d'expériences incompatibles —, Bélanger se la reproche également : « Mon erreur fut de me laisser emporter par la boulimie et de confondre plaisirs et bonheur [...] Il en est allé de même au lit : la recherche d'amours a entravé l'amour. » (p. 20) C'est véritablement la pluralisation des objets d'amour, la multiplication des amants, la « promiscuité » qui sont données pour responsables de l'échec amoureux. La division de soi « entre toutes ces mains » (p. 47) est ce qui l'a empêché, selon lui, de se trouver un alter ego, un amoureux qui

l'aurait renvoyé à ses propres signifiants. Au surplus, il apparaît, au regard de Bélanger, que son identité n'a jamais été tant fuyante que dans ses rapports sexuels : « On ne cache jamais si bien son visage que lorsqu'on brandit son sexe en plein éclairage » (p. 93); « le sexe n'était qu'une fuite » (p. 34).

Ce n'est d'ailleurs pas seulement dans sa vie érotique que Bélanger considère s'être trop dispersé. Il déplore avec autant d'ardeur l'éclatement de soi dans son espace-texte même : « Tous ces "je" qui éclaboussent les pages comme des chiures de mouche m'empoisonnent. [...] Je suis condamné à cette *noria* de "je" qui défilent avec l'ambition d'expliquer mon âme<sup>20</sup>. » (p. 99) L'écriture qu'il a choisie pour aller au plus près de lui-même ne lui fournit pas l'unité rassurante qu'il cherche, ne bâtit pas sa scène de réconciliation identitaire. La rédaction le déçoit dans son intention de rassembler les éléments représentatifs de son histoire personnelle : « En relisant ces quelques pages, je suis déprimé, découragé du peu que j'ai réussi à y mettre. » (p. 41)

Le texte des *Jardins de Méru* n'exauce donc pas les attentes scripturales de Bélanger, pas plus que l'économie littéraire qu'il a faite au cours de sa pratique textuelle n'a comblé ses aspirations auctoriales. Cantonné dans le rôle d'« écrivain mineur » (p. 59), il s'accuse de nouveau, cette fois de l'attitude qui aurait engendré une si faible réussite : « [m]es oeuvres tournent court, fatalement vu que je leur refuse le terrain, l'espace pour s'épanouir. » (p. 59) À cet égard, une symétrie étonnante se manifeste entre son rapport à la sexualité et son rapport à l'écriture. Il dénigre pareillement ces deux aspects importants de sa vie. Il réproche ses textes avec la même sévérité qu'il jugeait son comportement sexuel et n'hésite pas à dire de ses poèmes qu'il sont « truffé[s] de maladresses, de naïvetés, de complaisance, de mièvrerie, de redites et de ridicule » (p. 76). En outre — et voilà qui est plus ambigu —, les regrets qui l'habitent face à son inaccomplissement littéraire, il semble les éprouver aussi en ce qui concerne sa sexualité. D'une part, il a bridé son investissement dans les lettres : « J'ai refusé que l'écriture devienne une passion parce que j'en craignais les ravages. » (p. 60) D'autre part, malgré la honte explicitement inscrite dans son discours, l'évocation que fait Bélanger de sa vie érotique est curieusement marquée du regret de n'être pas allé au bout de ses fantasmes, par crainte de se consumer dans la fougue érotique. Ainsi admet-il, au sujet du milieu gai flamboyant de New York : « j'étais attiré par cette démesure

[...]. Mais je n'y suis pourtant jamais allé » (p. 46); « [j]e me voulais excessif mais je craignais le véritable plongeon dans les plaisirs trop touffus » (p. 26). Il aura accordé beaucoup d'importance à la sexualité comme à l'écriture, mais sans accomplir ses désirs, sans s'accomplir lui-même en ces domaines.

Au delà de ce rapport de similitude entre sexe et écriture contrariés, *Les Jardins de Méru* présentent surtout un « je » qui se heurte à la déconstruction de toutes ses figures de représentation. Bélanger condamne sa vie sexuelle, démonte ses illusions et renie son écriture. Il discrédite un à un ses référents et en perd ses assises identitaires. C'est ce qui arrive en ce qui concerne son identification mitigée à l'écriture, d'autant plus conséquente qu'il s'agit, dans ce cas, du caractère qui intervient précisément dans son entreprise discursive : « Si j'efface ce rôle, suis-je autre chose qu'une enveloppe vide [...] ? » (p. 60) Il est d'ailleurs par trop significatif que l'auteur veuille remplacer son identité en fuite par un « il » fictif. La tentation de la fiction est grande et l'auteur aimerait confier son récit à « Louis » (p. 41, doit-on lire « lui »?), pour maîtriser enfin son histoire « par personnage interposé » (p. 130), tel qu'il écrivait ses aventures amoureuses ratées afin de mieux les revivre.

Des divers aspects de son identité auxquels Bélanger s'attarde, son corps agonisant est cruellement le seul qui propose des certitudes, des relations véritables avec la vie. La douleur est l'ultime lien tenu qui persiste entre lui et sa réalité :

La lourdeur est dorénavant la bienvenue, comme si elle m'ancrait davantage dans la réalité, comme si elle m'aidait à me sentir en vie. Même les démangeaisons de l'herpès me sont une preuve, les jours où je flotte dans un état voisin du coma, que la vie circule encore en moi. (p. 68)

Ironiquement, cette chair affaiblie, meurtrie, représente le dernier bastion dans lequel se retrouve un peu de son existence. Alors, comme pour mieux protéger cet espace intime, « [o]n s'entoure de laine, on s'enfonce dans son lit » (p. 103), on tente d'emmitoufler ce qui reste de soi. Pourtant, en dépit des attentions qu'il lui accorde, l'écrivain perçoit son corps tel un « sac vide » (p. 110) qui ne saurait retenir la vie qui s'échappe : la peau « tire comme si quelque chose voulait *fuir* ce

corps devenu de jour en jour plus inconfortable<sup>21</sup> » (p. 103). L'enveloppe corporelle trahit, elle aussi, le sujet déjà renié dans sa vie sexuelle et bafoué dans son identité d'écrivain.

La réalité sidéenne mise en scène dans l'autobiographie de Denis Bélanger est certes marquée d'*agônia*. Avec le sida, le sujet de ce récit est entré dans « une zone de non-existence » (p. 111); l'identité ne se conforte plus en aucune image structurante de la vie passée et se dissout au rythme des désillusions de l'auteur. Son entreprise scripturale, plutôt que d'ouvrir une voie de rédemption, l'a mené à se confronter sans cesse aux murs érigés par le fardeau de sa honte, de son inaccomplissement. Et si le paradis rêvé est un lieu d'immortalité virtuelle, si l'écriture de soi permet de passer à la postérité, *Les Jardins de Méru* ne préserveront de l'écrivain que l'image d'un homme croulant sous le poids de la culpabilité, déçu dans ses aspirations littéraires, convaincu de son échec de vie. Aux abords de la fin, quand « tout s'évapore en soi » (p. 110), l'entreprise intime est périlleuse et, porté par la honte, la peur, les remords, la peine, l'amertume, les regrets, le récit de vie devient plutôt, ici, le récit d'une agonie. Lisant *Les Jardins*, on assiste à la douloureuse quête d'un sens, qui semble parfois s'être échappé bien avant que le texte ne s'écrive. La terre des *Jardins de Méru* se dérobe sous les pieds de Bélanger, comme sa vie qui s'enfuit avant qu'il n'ait pu la saisir. Et l'espace-texte résonne toujours de son cri pleuré dans le vide : « Mais ne suis-plus que cela : un séropositif? Que suis-je encore? Qui suis-je devenu? » (p. 60)

## NOTES

1 Je remercie les membres du groupe de recherche « La représentation du féminin dans la littérature du sida », qui reconnaîtront leurs contributions à cette analyse dans les pages qui suivent.

2 Hervé Guibert est mort en 1992. Avec des titres tels *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991), *L'homme au chapeau rouge* (1991), *Cytomégalovirus* (1992), il est considéré comme un auteur majeur de la littérature du sida. *Le Paradis* est paru en 1992.

3 Denis BÉLANGER, *Les Jardins de Méru*, Montréal, Boréal, 1993. Dorénavant, s'agissant de ce livre, la référence sera donnée dans le texte, immédiatement après chaque citation.

4 « [Le paradis] s'identifie en conséquence à la montagne centrale ou polaire,

Meru hindou, *Qaf musulman* », CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 760.

5 Jung cité par Bélanger.

6 Jung cité par Bélanger.

7 Arthur W. FRANK, *The Wounded Story teller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1995.

8 Je souligne.

9 Je souligne.

10 Léo BERSANI, « *Is the Rectum a grave* » in Douglas Crimp (éd.), *Aids: Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge, MIT Press, 1988, p. 197-222. Je traduis.

11 Dans une nouvelle de Bélanger, « *De la porte* », la narratrice affirme, en parlant de son fils gai agonisant : « il s'est mis à coucher à gauche et à droite [...] Avec la vie qu'il a menée, il aurait été *normal*, question de probabilité, qu'il se retrouve avec le sida. Et pourtant il se meurt du diabète. » in *La vie en fuite*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1991, p. 130-131 (Je souligne). Bien que l'incise déplace le propos du côté de la probabilité statistique, il demeure néanmoins que le sida y est présenté comme la conséquence normale d'une vie sexuelle trop « menée ». Jusque dans sa fiction, Bélanger construit une représentation du sida qui concorde avec les préjugés populaires insistants sur le rapport de cause à effet inhérent, selon cette morale, à la terrible maladie.

12 Je souligne.

13 Je souligne.

14 Je souligne.

15 Je souligne.

16 Elaine SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985.

17 Cette forme discursive est ainsi expliquée par Scarry : « Because the existing vocabulary for pains contains a small handful of adjectives, one passes through direct descriptions very quickly and [...] almost immediately encounters an "as if" structure : it feels as if...; it is as though. » (p. 15)

18 Il convient de se rappeler qu'en 1991, alors que Bélanger rédigeait cette autobiographie, les sidéens ne bénéficiaient pas encore du traitement en trithérapie. Leur espérance de vie était donc beaucoup plus limitée.

19 Je souligne.

20 Je souligne.

21 Je souligne.

**BIBLIOGRAPHIE**

- BÉLANGER, Denis, *Les Jardins de Méru*, Montréal, Boréal, 1993, 137 p.
- BÉLANGER, Denis, «De la porte» in *La vie en fuite*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1991, p. 125-131.
- BERSANI, Leo, «*Is the Rectum a Grave*» dans Douglas Crimp (éd.), *Aids: Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge, MIT Press, 1988, p. 197-222.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1060 p.
- FRANK, Arthur W., *The Wounded Story teller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1995, 213 p.
- GUIBERT, Hervé, *Le Paradis*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 140 p.
- SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1985, 385 p.



Pour une économie de  
l'ambivalence, l'allégorie  
militaire dans *Corps à corps* :  
*journal de sida*  
d'Alain Emmanuel Dreuilhe

Suzanne Robillard

Une histoire ne serait pas celle de ce qu'il peut y avoir de vrai dans les connaissances; mais une analyse des « jeux de vérité », des jeux du vrai et du faux à travers lesquels l'être se constitue historiquement comme expérience, c'est-à-dire comme pouvant et devant être pensé. À travers quels jeux de vérité l'homme se donne-t-il à penser son être propre quand il se perçoit comme fou, quand il se regarde comme malade, quand il se réfléchit comme être vivant, parlant et travaillant, quand il se juge et se punit à titre criminel? À travers quels jeux de vérité l'être humain s'est-il reconnu comme homme de désir?

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*.

L'allégorie militaire omniprésente dans *Corps à corps : journal de sida* d'Alain Emmanuel Dreuilhe lui donne sa perspective et en structure l'énonciation; elle le soutient. Bien que ce soit par la mise en discours du sida qu'elle apparaît, les résultats qu'elle produit et les processus par lesquels elle se déploie dans le texte la dépasse. C'est elle qui régit l'organisation globale des motifs textuels qui traversent

*Corps à corps*. Dreuilhe s'en sert comme d'un moteur d'écriture. Il semble confondre son sida à la guerre pour ainsi traiter des divers discours auxquels renvoie ce dernier. De plus, à cause de son caractère mouvant, l'allégorie militaire instaure à la fois l'ambivalence et le paradoxe. Il en résulte essentiellement deux choses : 1. l'allégorie militaire permet au texte de se dérober, de refuser toute dénomination en sublimant la clôture des codes et de la représentation, 2. de même, la construction de la subjectivité et de l'identité sexuée, qui émergent de ce journal de sida, peuvent ainsi se dégager de dénominations culturelles réductrices. Le texte de Dreuilhe, en refusant d'être réduit à un simple témoignage, montre un sujet qui ne veut pas être diminué aux *a priori* du discours social sur le sida et les homosexuels. Un sujet qui, par et à travers l'écriture, dit et sait quelque chose du sida, de la mort et de la société.

Penser un journal de sida, à la lumière de l'économie du paradoxe qui se dessine, suppose de se concentrer aux endroits où se manifestent, avec le plus d'acuité, les effets de la maladie et de l'allégorie. Les trois aspects suivants du journal de sida d'Alain Emmanuel Dreuilhe retiendront mon attention : la question du projet autobiographique, la représentation du corps malade et l'élaboration de l'identité sexuée qui s'y rattache, et enfin, la fonction sociale de ce type « d'objet culturel », les modalités de sa mise en relation avec le discours social sur le sida et les homosexuels.

### *De la guerre à la maladie — ou l'inverse*

Pour le diariste séropositif ou atteint du sida, si la mise en récit de soi est avant tout l'affirmation d'une subjectivité propre, elle devient à cause du sida une lutte pour la survie. Dreuilhe écrit : « [...] il est certainement magique que l'aggravation de ma maladie se soit suspendue depuis que j'ai entrepris ce journal <sup>1</sup>. » Affirmation dont les journaux de Guibert, de Duve et bien d'autres auteurs de journaux du sida portent l'écho. Or, ce n'est pas le sida en tant que maladie mortelle qui alimente l'écriture du journal, mais bien la guerre. Effet de lecture qui étonne, mais phénomène somme toute peu surprenant dans les récits du sida<sup>2</sup>. Le journal de Dreuilhe recourt à des métaphores guerrières : le virus est l'envahisseur, le système immunitaire résiste avec comme

allié l'arsenal chimiothérapeutique; les spécialistes pillent, la communauté gai s'organise en résistance; le discours dominant condamne, critique, moralise, mais la littérature du sida fait entendre autre chose. Le titre du journal de Dreuilhe, *Corps à corps*, annonce le paradigme guerrier. De même, les titres des douze textes qui composent le journal renvoient, à des degrés divers, au combat. Manifeste dès les premières lignes par des expressions telles qu'« onde de choc », « fléau », « lieu de la catastrophe » etc., cette surenchère étonne. La tentation est grande d'y voir une prescription de lecture ou encore le camouflage de ce qui importe vraiment. Ici, ce qui importe est l'expérience de vivre avec le sida et davantage de l'écrire. La guerre, à laquelle il est constamment fait référence, fait-elle office d'écran devant l'essentiel ou est-elle la source qui permet à la parole de se délier et à l'expérience de s'écrire?

### *Le projet autobiographique*

Même si je finis, comme les autres, par mourir (du SIDA j'entends), je n'ai plus peur de lui car les pages qui précèdent m'ont purifiées [...]. Je serai mort pour une cause à laquelle je n'aurai pas renoncé : l'acceptation de mes forces et de mes faiblesses, mon respect pour mon homosexualité et celle des autres [...](p.189).

L'ambivalence entre le social public et le privé, qui découle de la publication d'un tel texte autobiographique, agit sur la construction du sujet à l'intérieur du récit. Cette ambivalence permet d'envisager l'appartenance à un groupe (stigmatisé) comme constitutive d'une identité « type ». Il ne s'agit cependant pas de prêter aux corpus des récits autobiographiques du sida une identité textuelle se fondant sur l'identité sexuelle des auteurs. Par contre, l'imaginaire populaire vis-à-vis du sida se nourrit encore largement de l'équation sida = homosexualité mâle, mise en place par le discours biomédical depuis le début de l'épidémie. Pensons, par exemple, au premier acronyme de la maladie, l'associant directement aux homosexuels (GRID : Gay Related Immune Deficiency), ainsi qu'au fait que le sida soit considéré comme une MTS (maladie transmise sexuellement, renforçant l'idée de la promiscuité sexuelle des homosexuels) davantage que comme une maladie infectieuse comme l'hépatite. De fait, Susan

Sontag, dans son essai sur les représentations métaphoriques des maladies, affirme que :

[le sida] confirme aussi une identité, et aux États-Unis parmi le groupe à risque le plus durement touché au début, les homosexuels, elle a cimenté la communauté tout en constituant une expérience qui expose le malade à toutes sortes de harcèlements et de persécutions<sup>3</sup>.

L'argument de l'orientation sexuelle est à prendre en considération. Et ce, non seulement du point de vue de la généricité des textes, mais aussi par rapport à la construction du sujet et à l'importance que prend la reconnaissance de l'identité sexuée à l'intérieur du récit autobiographique du sida.

À cet égard, l'apport théorique des « *Queer studies* » est non négligeable. Les « *Queer studies* » sont un outil théorique permettant d'intégrer la sexualité à la réflexion qui se penche sur l'organisation sociale, politique, artistique et discursive de divers objets culturels. Issue de l'activisme gai américain, cette pensée s'attache, dans ses grandes lignes, à réévaluer la portée des sciences sociales en questionnant le caractère binaire des sexes. La présumée nature des sexes n'est pas pour eux un fondement matériel dénué d'historicité mais plutôt un dispositif de savoir/pouvoir : l'hétéronormalisation. Libérée des dispositions conceptuelles qui dressent les hommes contre les femmes et vice-versa — sur la base de l'hétéronormalisation, de l'économie de (re)production et des catégories sexuelles —, la pensée des « *Queer studies* » s'oppose aux stratégies identitaires qu'elle considère restrictives — il y a un prix à payer pour toute définition de l'identité. Suivant cela, l'exploration d'identités toujours et de plus en plus marginales permettrait de désarticuler les différentes définitions identitaires restrictives régies par l'hétéronormalisation. Les penseurs *Queer* réproouvent d'ailleurs le concept d'orientation sexuelle qui, selon eux, réifie et essentialise l'identité sexuelle. Ils prônent la déconstruction des catégories identitaires pour ainsi miner les dispositifs d'oppression. Dans cette optique, la construction du sujet devient un performatif qui ne peut être réduit à une supposée essence, mais entretient des liens complexes et toujours mouvants avec les structures du langage et du pouvoir — la culture au sens large.

Par contre, dans la perspective de la théorie des mouvements sociaux, la dissolution de l'identité comporte un danger politique. La reconnaissance d'une identité — qui dans l'optique « *queer* » correspond à un assujettissement — est pourtant une dimension fondamentale de toute lutte sociale, garante de l'émancipation de groupes sociaux opprimés par un discours dominant. Dans le cas de la crise du sida, les hommes homosexuels sont non seulement apparus comme les victimes de cette maladie, mais en ont été considérés comme les responsables. Ce qu'il faut à mon avis retenir, c'est la prise de conscience des limites de la construction de l'identité, c'est-à-dire des processus d'exclusion inhérents à toute définition ponctuelle d'une identité.

Cela dit, la communauté identitaire, à laquelle les auteurs de plusieurs récits de sida s'identifient, est significative dans la mesure où elle influe sur l'inscription sociale du sujet et sur la nature des rapports qu'il entretient à la maladie et à l'homosexualité<sup>4</sup>. Hervé Guibert, dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* parle du sort thanatologique commun qui unit entre eux les malades du sida<sup>5</sup>. Pour Dreuilhe, la pensée d'une communauté identitaire participe de l'allégorie militaire qu'il élabore tout au long de son journal, et la motive en partie. Il écrit : « Si j'ai été amené, inconsciemment au départ à rapprocher cette épidémie de la guerre, c'est qu'il s'agit avant tout d'une affaire d'homme [...] » (p. 31). Non seulement s'agit-il pour Dreuilhe d'une affaire d'homme, mais il poursuit en reléguant à la périphérie le cas des femmes et des enfants infectés par le VIH :

Il y a bien de plus en plus de femmes et d'enfants frappés du sida, mais ils me font plutôt penser aux populations civiles massacrées par l'ennemi avant d'avoir pu être évacuées vers l'arrière. Ce sont des figures masculines — sinon viriles — qui dominent la communauté des chercheurs et des politiciens, des militants et des prêtres, qui s'organisent autour de l'armée des sidatiques, elle aussi bien sûr très largement masculin (p. 31).

D'office, pour Dreuilhe, le sida est viril, violent. Le sida est une guerre entre hommes. Le discours social sur ce dernier de même que le texte de Dreuilhe contribuent à poser les catégories sexuelles comme un dispositif de savoir/pouvoir.

*Frontières et circulation : carte et parcours de la représentation*

L'extrait qui précède illustre l'importance que prennent les opérations de bornages. Il est tiré du premier texte du journal intitulé : *Panorama en trompe l'œil*. De fait, une frontière est clairement tracée entre le monde de la santé et le monde de la maladie, entre l'homme et la femme, et à l'intérieur même de cet espace de figures masculines, entre les alliés (bien portants) et les appelés (malades). Plus loin dans le même texte, Dreuilhe procède à une distinction encore plus précise à l'intérieur même de la faction des appelés. Distinction qu'il fonde sur la race, le statut social et les cause de la contamination des malades<sup>6</sup>. En parlant des toxicomanes et des noirs hétérosexuels, Dreuilhe constate que :

Leur Légion étrangère est composée d'éléments jugés douteux par l'honorable société. [...] Leur SIDA est une forme d'expression du désespoir qui coulait dans leurs veines. Rares sont les passerelles entre ces deux armées, qui s'ignorent quand elles ne se méprisent pas, l'une pour ses mœurs contre nature et l'autre pour sa criminalité élevée (p. 32).

Dominées par l'isotopie guerrière, ces distinctions sexuelles, raciales et sociales définissent, en quelque sorte par la négative, le terrain paradoxal où s'enracine la communauté identitaire des hommes homosexuels atteints du VIH et/ou séropositifs.

Pour reprendre la thèse de Sander Gilman dans *Diseases and Representation*, la notion de frontière est à la base de l'exercice de représentation de la maladie. Par l'esthétisme de la représentation, la menace de la maladie, de la souffrance et de la perte est circonscrite en un espace culturel contrôlé par les structures de l'art. Culturellement acceptées, ces diverses structures artistiques, où peuvent être représentée la maladie, apparaissent comme une frontière qui protège le spectateur de la contamination et de l'effondrement en le définissant précisément comme un spectateur :

*Our examination of the image of the sufferer provides us with rigid structures for our definition of boundaries of disease, boundaries that are reified by the very limits inherent to the work of art [...]. In placing such images within culturally accepted categories of*

*representation, within « art », we represent them as a social reality, bounded by a parallel fantasy of the validity of « art » to present a controlled image of the world<sup>7</sup>.*

Dans *Corps à corps*, à cause du caractère autobiographique du texte et de la circulation de l'allégorie militaire, on assiste plutôt à la faillite de cette rigidité de la représentation. Par l'allégorie militaire, toute une série de bornes et de frontières sont posées pour être aussitôt démontées par la circulation qu'instaure la métaphore. L'allégorie militaire agit en premier lieu comme un logiciel, une interface qui permet de communiquer avec la maladie sans directement s'adresser au sida. Encore une fois, cependant, Dreuilhe brouille les pistes lorsqu'il écrit vers la fin de son journal : « Je m'adresse au SIDA lui-même » (p. 188).

La perception du corps malade est soumise à un effet de frontière, indissociable du paradigme guerrier. Dreuilhe conseille d'adopter un esprit de guérilla par rapport à la présence du VIH dans son sang : « Je suis chez-moi dans mon corps et c'est au sida de déloger. » (p. 17), « La maladie m'amène à accomplir le slogan patriotique de Kennedy: il ne s'agit plus de demander ce que mon corps peut faire pour moi, mais ce que je peux faire pour mon corps [...] » (p. 17). Une cartographie du corps fragmenté, morcelé et blessé — à l'image d'un terrain de bataille — s'ensuit : « Pour peu, je planterais des drapeaux sur les organes déjà envahis de mon corps [...]. Je pourrais aussi indiquer sur une carte d'état-major corporelle, les organes crus perdus et reconquis de vive lutte [...] » (p. 15). Dresser ainsi la carte de son corps affirme à la fois un désir de visibilité du corps de même que sa disparition. Le corps désarticulé, en morceaux, n'est plus érotique. Désormais, la contamination est contenue à l'intérieur du territoire corporel; elle ne s'adresse qu'au corps physique. Cette remarque est importante dans la mesure où la géographie du corps se projette de l'intérieur (organes contaminés, virus) vers l'extérieur (culture, langue). Or, le territoire de la culture et surtout celui de la langue est en quelque sorte sain, préservé des attaques du virus :

Le corps est une patrie dans laquelle on a grandi. [...] Cette culture et mon corps, dont je profitais en ingrat, sont les deux piliers encore debout auxquels j'essaie d'arrimer solidement ma rage de vivre pour que le fleuve de boue du sida ne m'emporte avec lui. [...] Je n'aurais

jamais pu écrire ce livre en anglais [...]. Élevé dans le concert des langues exotiques de notre ancien empire colonial, j'ai su, dès mes premiers balbutiements, que ma première et dernière planche de salut serait la langue de ma famille, notre français (p. 19).

Avec son récit autobiographique du sida, Dreuilhe fait participer l'intime au public, l'intérieur de son corps à sa culture. En faisant cela, il abolit la frontière biologique, comme s'il montrait l'envers d'un corps à corps amoureux dans le cadre duquel l'échange des fluides corporels menace et contamine l'intégrité physique. Ici, la prophylaxie et l'érotisme se déplacent du corps physique vers un corps-nation. Par la fluidité de la circulation entre la culture et le corps, le sujet, bien qu'atteint du sida, s'aménage un espace où une identité sexuée a la possibilité de naître.

### *Subjectivité et perception*

Évidemment, la notion même de subjectivité est inévitablement tributaire du contexte socio-historique duquel elle émerge. Du fait de sa maladie, Dreuilhe juxtapose son corps à sa langue maternelle, fait de cet amalgame corps/langue/culture sa patrie. Français des colonies vivant en exil volontaire aux États-Unis, son caractère d'étranger lui était apparu comme une protection contre cette nouvelle maladie, ce « cancer gai », dont il entendait parler tout au début de l'épidémie du sida. D'un point de vue anthropologique, les codes culturels participent à la définition de l'identité d'un groupe culturel et des individus qui le compose. Ici, recourir à la culture française équivaut à battre en brèche l'idée d'une culture gaie et à faire de l'orientation sexuelle un argument de seconde zone. Dreuilhe affirme par-là qu'il n'est pas qu'un homosexuel : « Mon nationalisme a pour souci prioritaire — comme tous les nationalismes — de chercher à préserver mon indépendance, ma souveraineté et l'intégrité de mon territoire. » (p. 187)

La perception de la condition du sidéen est elle aussi soumise à cet amalgame. En ce qu'elle est ambivalente entre le nous et le je : « Nous n'avons pas une vision lisse et composée de notre condition. » (p. 14), qu'elle résiste à une définition précise : « Au fil des mois pendant lesquels j'ai écrit ce journal, j'ai été tour à tour plusieurs sidatiques [...] » (p. 14), qu'elle est aussi le terrain de bataille où se mène la lutte

contre le sida et les discours qu'il produit : « Nous avons chacun une perspective différente de notre champ de bataille et de l'ensemble des opérations. » (p. 186)

Le champ de bataille auquel Dreuilhe fait allusion prend la forme du texte que le lecteur tient entre ses mains. Il en parle même comme d'une entreprise médico-littéraire. Plus loin, il le compare à un montage photographique où, écrit-il : « [...] j'ai cherché à présenter toute une série de clichés de la même chambre de malade [...] » (p. 13). Ailleurs, il avance qu'il s'agit d'une pétition, d'un journal tract. Il ne s'agit jamais d'un simple journal. En refusant la rigidité de la forme, Dreuilhe opère un court-circuit. Cette chose, nous dit-il, en est une autre et cette autre, encore une autre. Ce journal vous échappe. Le sida se dérobe à toute définition, à tous les antiviraux.

Du côté formel, le journal, en plus d'introduire le discontinu comme condition de la continuité, permet au texte de résister à la contraction du temps; d'échapper à la linéarité temporelle. Il importe de souligner qu'en adoptant cette forme, le diariste intègre le temps de l'écriture au temps de la narration. Le journal existe donc dans un hors temps, sorte de présent perpétuel. Pour le sujet du journal de sida, le temps se contracte. Il est soumis aux manifestations physiologiques de sa maladie et au poids psychologique<sup>8</sup> de savoir sa fin prochaine. La forme fragmentée du journal renvoie aussi bien à la perception du corps malade qu'au sentiment d'urgence ressenti par l'écrivain dont l'espérance de vie est sanctionnée par la présence du VIH dans son sang. L'impossible unité du sujet prend ici un sens pratique, corporel et physique. Et, cette désarticulation de l'unité s'intègre à la fois dans le corps du texte et dans le corps du diariste. Si Dreuilhe compare son corps et sa culture à une nation, s'il explore, par la maladie, la géographie de son corps et, par sa thérapie, celle de sa pensée, l'écriture demeure l'outil privilégié dont il dispose pour y faire face : « Plus que ma thérapie, l'écriture m'a fait comprendre la complexité des sentiments que ma situation faisait naître en moi. » (p. 185) En ce sens, l'écriture intime souligne une relation équivoque entre la mémoire et l'imaginaire, la fiction et l'autobiographie. Théâtre d'ombre de l'écriture, le réel passe au tamis du langage : « Beaucoup m'objecteront, si jamais ils me lisent, que je fais de la littérature et que je parle davantage de moi-même que de la cause des sidatiques, des humiliations et des drames quotidiens qu'ils vivent à cause de cette épidémie. » (p. 186) Persistent, à travers

l'écriture, la volonté d'un arrachement au réel, mais aussi, celle de rétablir un lien avec la réalité. Si l'écriture prétend s'arracher à l'immédiateté de l'expérience, délivre-t-elle du monde qu'elle livre? Si la mise en récit de la souffrance et de la proximité de la mort est une mise en fiction, contribue-t-elle à faire de la mort l'ultime fiction?

L'écriture même du journal est mise sous tension par l'ambivalence manifeste autour de laquelle le texte s'articule. Cette tension est créée par la juxtaposition d'une part du désir de différenciation qui s'exprime, du côté thématique, par la construction de bornes et de frontières et, d'autre part, de l'effort esthétique soutenu qui grâce au paradoxe et à l'ambivalence transforme chaque chose en quelque chose d'autre. Ainsi, la forme qu'emprunte le texte de Dreuilhe, au lieu de supporter l'énoncé, semble le contredire. Cette opposition entre le fond et la forme semble annuler toute possibilité de centre (et de sens), abolir le recours à quelques points de repère que ce soit. Dreuilhe illustre, dans le corps de son texte, l'impossible saisie de la logique du sida dans ses multiples implications (la mort est illogique). Or, qu'est-ce qui résiste à cette annulation si ce n'est cet autre paradoxe : le moment de la découverte de soi est, pour l'écrivain du journal de sida, en *même temps* le moment où le corps se décompose, où la mort approche.

### *La mort en question*

*Corps à corps* s'écrit véritablement sur fond de mort et ce, bien que soit revendiqué haut et fort le fait d'être toujours vivant, et que se trouve critiqué le discours médiatique qui présente le sida comme un mort en sursis et, de surcroît, contagieux. D'entrée de jeu, le paradigme du sida et son corollaire obligé, la mort, sont brutalement placés au cœur de l'écriture. Pour reprendre Chiantaretto<sup>9</sup>, l'inscription à même le texte autobiographique de la figuration d'un absent participe à la mise en scène du fantasme d'être le témoin de sa propre mort. Ce serait le statut spécifique de la mort qui viendrait structurer l'énonciation du projet autobiographique.

Le projet autobiographique de Dreuilhe procède d'un double ancrage dans la mort. D'une part, la mort de son conjoint en qui il se reconnaît, puisqu'il était atteint de la même maladie, mobilise un

investissement d'affect propre à la première étape du travail du deuil. La présence imaginaire du disparu perdue dans l'écriture et, ici, va même jusqu'à la motiver tout en permettant la mise en place de l'allégorie militaire :

N'ayant plus d'interlocuteur [après la mort d'Olivier], seul protagoniste de mon drame, j'ai commencé à tenir un journal, le premier de ma vie, dont ces pages sont extraites. [...] j'ai repeuplé mon univers du seul être qui me manquait. [...] je me suis retrouvé à l'air libre, une mitrailleuse entre les mains. Ce n'était pas une hallucination : Il y avait une armée autour de moi et je ne l'avais pas vue. Ce qui suit n'est pas une métaphore, une allégorie tout au plus (p. 60).

D'autre part, la maîtrise de la perte, qui suppose de nouvelles satisfactions à être en vie, pose problème. En effet, le lien identificatoire entre le sujet et l'objet d'amour anéanti est indénouable. Si le journal est un moyen de résistance, une alternative : « Le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus. » (p. 69), il est aussi l'aveu d'un deuil anticipé. Le sort thanatologique commun, dont Guibert parle, apparaît comme un ciment qui lie entre eux les malades, mais qui contribue à les stigmatiser davantage en une communauté morbide.

L'écriture autobiographique du sida excède la mise en scène du travail de la mort puisque Dreuilhe ne fait pas qu'adopter le point de vue. La compétence de la mort est un événement réel pour le diariste. Et le deuil de l'absent ne se résout pas puisque cet absent se transpose en la personne même qui écrit. Explorer l'altérité, à travers l'écriture autobiographique du journal de sida, ne veut plus uniquement dire, comme Chiantarretto l'avance, la figuration d'un absent et l'exploration de ses liens identificatoires. Le diariste séropositif s'explore avec la conscience aigüe de la mort à venir.

### *Fonction sociale*

[...] le mourant tombe hors du pensable [...] dans une société où la disparition des sujets est partout compensée et camouflée par la multiplication des tâches [...] il faut l'éliminer pour que se poursuive le discours qui inlassablement articule des tâches et qui construit le

récit occidental du « il y a toujours quelque chose à faire ». [...] il ne peut qu'être ob-scène. Donc censuré, privé de langage, enveloppé dans un linceul de silence : innommable <sup>10</sup>.

Le récit autobiographique du sida met en jeu l'imaginaire social et individuel relatif à la maladie et à la sexualité, au deuil et à la mort — ce corpus se caractérise par une anthropologie de l'expérience. Il est à envisager comme une construction discursive au confluent de la société et de l'expérience propre de l'individu qui y circule, s'y inscrit, y écrit. Interroger les différentes modalités de l'autobiographie lorsqu'il est question du journal du sida, c'est questionner le genre autobiographique même et examiner les relations entre le texte et le hors texte. Dans le cas précis du journal de sida, on l'a vu, il est impossible de faire l'économie du statut de l'auteur. En se dressant contre un discours social critique et moralisateur dont les personnes vivant avec le sida sont les victimes, l'expérience de vivre avec le sida relatée dans ces journaux brise le silence et/ou le discours conventionnel entourant le sida et les homosexuels : « Dans ces pages, je me sens parfois un prophète prêchant un messianisme humanitaire, désireux d'aider ceux qui souffrent du même mal pour qu'ils s'affranchissent eux aussi de la double tyrannie du SIDA et de la société. » (p. 187)

Du fait de sa circulation dans la société, *Corps à corps* offre un savoir autre sur la maladie où l'intimité devient une mesure de connaissance sensible. En somme, le savoir différentiel de l'expérience, parce qu'il est mis en discours, devrait contribuer à élargir la façon dont on peut penser le sida. Le projet de Dreuilhe comporte une dimension de réappropriation discursive indéniable : « Nous autres sidatiques, tout à notre survie, n'avons pu empêcher ces spécialistes diserts de nous voler du seul bien qui nous restât : notre maladie. » (p. 11) En ce sens, l'écriture autobiographique du sida est à mettre en relation à la dynamique du témoignage. Le diariste atteint du sida ou séropositif reprend la terrible parole dont il se sentait dépossédé pour, à son tour, la relancer d'une autre façon dans l'espace public.

Dans le journal de sida, la construction identitaire du sujet revêt un caractère paradoxal puisqu'il est condamné, à court terme, à disparaître. En ce sens, le projet même d'écrire sa propre mort devient un foyer d'indiscipline qui s'érige contre la mort en s'opposant aux discours dominants sur le sida. L'écriture, comme l'avance de

Certeau, « [...] laisse reparaître l'autre indiscret dont le texte social voulait prendre la place ; elle met en scène, dans le lieu même de son élimination, l'exclu inséparable dont la sexualité et la mort ramènent tour à tour l'interrogation<sup>11</sup>. » La référence à la sexualité, nous l'avons vu, n'est pas vaine. Le corps à corps dont il est ici question renvoie aussi bien au corps à corps amoureux qu'à la lutte à mort. C'est le propre du sida, entendu comme un paradigme producteur de discours, de mêler la vie à la mort. De manière subtile, cette interrelation entre la sexualité garante de la vie par la reproduction et la mort participe à la dénonciation du caractère non-productif, gratuit et donc répréhensible de la sexualité homosexuelle. Comme si, parce qu'en dehors d'une économie de (re)production, les pratiques homosexuelles pouvaient mettre en faillite un ordre social établi. Si on poursuit cette logique, le corps à corps amoureux homosexuel serait, en lui-même, un combat. Or, c'est au cœur de l'interrogation dont parle de Certeau qu'émergent les discours moralisateurs qui stigmatisent les individus atteints du VIH ou du sida — discours contre lesquels viennent se poser les œuvres autobiographiques du sida. Dans ce contexte, écrire est véritablement « [...] un geste de mourant, une défection de l'avoir en traversant le champ d'un savoir [...]»<sup>12</sup> auquel le journal de sida apporte un relief particulier. Certes, écrire est un acte de résistance. Mais le diariste séropositif ou sidéen qui en écrivant se dresse contre sa propre mort, se dresse aussi contre lui-même<sup>13</sup>. Bien que légitime, son discours viendra-t-il alimenter un discours social qu'il s'applique à rejeter ?

Quant au recours (presque abusif) à l'allégorie militaire dans le journal de Dreuilhe, je veux spécifier qu'elle est avant tout stratégique. Dans l'optique de la fonction sociale du journal de sida, plusieurs hypothèses, sans s'exclure ou se contredire, la justifie. Tout d'abord, le fait de faire intervenir une expérience humaine collective, où la mort est réelle, permet de créer, par une dynamique de ressemblance, un terrain commun de compassion face à la lutte d'un individu (d'un groupe d'individus) contre le sida. Vu sous un autre angle, la connaissance historique véhiculée par le journal de Dreuilhe, alors qu'il se réfère à l'histoire des guerres contemporaines, apparaît comme une démarche visant à intégrer l'histoire des homosexuels marqués par le sida à l'Histoire des catastrophes mondiales. Un souci de faire voir, de faire comprendre l'expérience du sida est bel et bien présent dans

*Corps à corps*. Le lecteur est convié à une lecture périlleuse dans la mesure où l'on s'adresse, avec une certaine violence, à sa propre sensibilité vis-à-vis de la souffrance d'autrui, vis-à-vis de la mort qui guette.

## NOTES

1 Alain Emmanuel DREUILHE, *Corps à corps : journal de sida*, Paris, Gallimard, 1987, p. 185. Notes ultérieures entre parenthèses.

2 Voir Eds. Suzanne Poirier et Timothy F. Murphy, *Writing AIDS: Gay Literature, Language and Analysis*, New York, Columbia University Press, 1993.

3 Susan SONTAG, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois Éditeurs, 1993, p. 149-150.

4 Si on élargit la perspective jusqu'à l'activisme homosexuel aux États-Unis — où ces questions ont été et sont encore débattues — on peut penser que la coalition d'individus vers un but commun est quelque chose de souhaitable et de nécessaire. Dans ce cas-ci, c'est une question de survie. Reste que la préférence sexuelle est un bien mince dénominateur commun. Dans son article « Is the Rectum a Grave? », Leo Bersani interroge, justement, comment la préférence sexuelle est devenue garante d'une identité, comme si l'individu était confondu avec ses pratiques sexuelles... Ici encore se fait sentir l'ambivalence entre l'intime et le collectif.

5 Hervé Guibert, dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, écrit : « [...] c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun. » (p. 107)

6 Un principe de hiérarchisation des malades est à l'œuvre. Principe qui est à relier aux revendications de l'activisme gay aux États-Unis. Avec l'apparition du sida, les groupes d'activistes homosexuels se sont battus non pas pour exiger que leur soient reconnus des droits, au même titre que les hétérosexuels, mais pour conserver les acquis gagnés de vive lutte depuis Stonewall. En effet, la crise du sida force les groupes d'activistes à se serrer les coudes... On peut penser, de façon hypothétique, que l'exclusion des usagers de drogue par intraveineuse et des malades de communautés ethniques socialement défavorisées de la lutte anti-sida, que mènent les groupes de pression gay tend à resserrer les mailles de l'identité gay autour de ce qui est le plus socialement acceptable. Bien sûr, ce n'est qu'une hypothèse. Le cas des hémophiles et des femmes non-prostituées et non-droguées, dans les années où Dreuilhe écrivait son journal, occupait peu. Le sida était encore amplement considéré comme une affaire de promiscuité sexuelle et donc d'homosexuels.

7 Sander L. GILMAN, *Disease and representation : Images of Illness from*

- Madness to AIDS*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, p. 2.
- 8 Dans plusieurs journaux de sida, les auteurs font preuve d'un sentiment de culpabilité qui étonne. Dreuilhe écrit : « Dans notre mentalité maladivement coupable, chaque attaque du virus correspond à un accouplement superflu du passé. » (p. 192) Voir, entre autre, *Les jardins de Méru* de Denis Bélanger.
- 9 Jean-François CHIANTARETTO, « À propos de l'autobiographie », *L'autobiographie*, Paris, Les Belles-Lettres, 1988, p.133-141.
- 10 Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, « Folio », 1990, p. 285.
- 11 *Ibid.*, p. 285.
- 12 *Ibid.*, p. 283.
- 13 Martine Delvaux, dans son article « Des corps et des frontières : les lieux du sida », (*L'esprit créateur*, automne 1997) écrit de la métaphore guerrière dans *Corps à corps* qu'elle est un transport : « [...] celui d'un corps social paranoïaque qui rejette un sida qui fait néanmoins partie de lui [...]; celui aussi d'un corps (de) sidéen(s) appelé à se construire non seulement dans le cadre de ce rejet social mais à l'intérieur d'une division qui dresse le sidéen contre le sida, c'est-à-dire, quelque part, contre lui-même. », p. 2.

## BIBLIOGRAPHIE

- BÉLANGER, Denis, *Les jardins de Méru*, Montréal, Boréal, 1993, 137 p.
- BURGER, Maurice, Brian Wallis and Simon Watson editors, *Constructing Masculinity*, New York and London, Routledge, 1995, 320 p.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.
- CHIANTARETTO, Jean-François, « À propos de l'autobiographie », *L'autobiographie*, Paris, Les Belles-Lettres, 1988, p. 133-141.
- DUVE, Pascal de, *Cargo vie*, Paris, J.-C. Lattès, « Le livre de poche », 1993, 116 p.
- DELVAUX, Martine, « Des corps et des frontières : les lieux du sida », *L'Esprit Créateur*, vol. XXXVII, no. 3, automne 1997, p. 83-93.
- DREUILHE, Alain Emmanuel, *Corps à corps. Journal de sida*, Paris, Gallimard/Lacombe, « Au vif du sujet », 1987, 203 p.
- DÜTTMAN, Alexander Garcia, *At Odds with AIDS : Thinking and Talking About a Virus*, Stanford (CA.), Stanford University Press, 1996, 144 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, 285 p.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 315 p.
- GILMAN, Sander L., *Disease and Representation : Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988,

320 p.

GUIBERT, Hervé, *Cytomégalovirus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, « Point » 1992, 92 p.

GUIBERT, Hervé, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, 260 p.

GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, 282 p.

HAYER, William, *The Body of This Death : Historicity and Sociality in the Time of AIDS*, Stanford (CA.), Stanford University Press, 1996, 221 p.

KRUGER, Steven F., *AIDS Narratives : Gender and Sexuality, Fiction and Science*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1996, 404 p.

POIRIER, Suzanne et Timothy F. Murphy, *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, New York, Columbia University Press, 1993.

SONTAG, Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993. 235 p.

WARNER, Michael, Editor, *Fear of a Queer Planet : Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1994, 334 p.

WEEKS, Jeffrey, *Against Nature: Essays on History, Sexuality and Identity*, London, River Oram Press, 1991, 224 p.

# *Le singe bleu :* parcours de quelques figures

Annick Bergeron

## *Sida et métaphores*

*The metaphors and myths, I was convinced, kill. [...] I wanted to offer other people who were ill and those who care for them an instrument to dissolve these metaphors, these inhibitions.*

Susan Sontag, *AIDS and Its Metaphors*

*We cannot effectively analyze AIDS or develop intelligent social policy if we dismiss [some] conceptions as irrational myths and homophobic fantasies that deliberately ignore the « real scientific facts. » Rather they are part of the necessary work people do in attempting to understand — however imperfectly — the complex, puzzling, and quite terrifying phenomenon of AIDS. No matter how much we may desire, with Susan Sontag, to resist treating illness as metaphor, illness is metaphor, and this semantic work — this effort to « make sense of » AIDS — has to be done. Further, this work is as necessary and often as difficult and imperfect for physicians and scientists as it is for « the rest of us. »*

Paula A. Treichler, « *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse : An Epidemic of Signification.* »

Lorsque Sontag écrit que les métaphores peuvent tuer, elle ne les vise pas toutes : c'est la métaphore militaire qu'elle dénonce plus particulièrement. En ce sens, Sontag et Treichler ne se contredisent

pas : le travail de la première, dans *AIDS and Its Metaphors*, montre comment on désigne le sida par des métaphores, et comment ces dernières affectent notre conception de cette infection et déterminent nos comportements à l'égard de ceux qui en sont atteints.

Treichler dit du sida que c'est « *a nexus where multiple meanings, stories, and discourses intersect and overlap, reinforce, and subvert one another*<sup>1</sup> ». Même s'il est parfois difficile de faire la part des choses dans ce mélange inextricable, Treichler refuse de laisser le pouvoir définitionnel à la seule communauté scientifique, parce que le sida n'est pas seulement une infection, c'est une réalité vécue par des millions de personnes, qui ne sont pas que sidéennes.

C'est dans cette perspective que sera abordé *Le singe bleu*, d'Esther Valiquette<sup>2</sup>. Généralement décrit comme le récit de deux parcours accidentés, celui d'une sidéenne et celui de la civilisation des Minoens, *Le singe bleu* participe à la fois du documentaire, du journal intime et de l'essai<sup>3</sup>. Il s'agira de montrer ce que les métaphores (la militaire et celle de la catastrophe naturelle) et l'analogie entre sidéens et Minoens (dont deux de ses points d'ancrage, le disque de Phaistos et le singe bleu) disent du sida, et de celle qui en est atteinte.

### *De la métaphore militaire à la catastrophe naturelle*

Sontag dénonce surtout, je l'ai déjà mentionné, la métaphore militaire. Cette métaphore apparaît à deux reprises dans *Le singe bleu* : lorsqu'il est question de l'éruption volcanique de Santorin et, au tout début, à l'annonce du diagnostic. Les images montrent une chambre d'hôpital on ne peut plus aseptisée, où les seuls objets qu'on retrouve sont ceux de l'hôpital : chaise roulante, table, téléviseur, sérum. Et une présence presque inhumaine : des mains gantées qui se débarrassent de l'aiguille d'une seringue, avec toutes les précautions qu'il faut prendre en pareil cas. Suivront des images du virus dans l'organisme et une description toute « médicale » de celui-ci :

[...] le virus du sida n'est pas un virus ordinaire, c'est un rétro-virus. Lorsqu'il pénètre dans la cellule et qu'il se dirige vers le noyau, il transforme son ARN en ADN. Ce processus lui permet de s'associer au patrimoine génétique de la cellule, les chromosomes du noyau<sup>4</sup>.

Description qui, si elle possède l'« objectivité » scientifique, apparaît tout aussi aseptisée et inhumaine que la chambre. En ce sens, la métaphore militaire que déploie ensuite la narration vient se poser comme une interprétation de ce discours :

Il [le virus du sida] efface, transgresse, substitue le code originel, millénaire, il prend contrôle du mécanisme de défense et le détourne à son avantage en vue de sa propre reproduction. Changeant constamment de code, il envahit le système sans qu'il soit possible de le déloger, l'intelligence du virus nous déconcerte. (p. 95)

Ainsi, deux discours s'entrecroisent : celui de la médecine, dans toute sa rationalité; et l'autre, entaché de métaphores, dont le nous de la dernière phrase rend difficile l'attribution à une source énonciative. La métaphore militaire n'est pas mise en images, mais force est d'admettre que la narration pousse à voir l'organisme comme un champ de bataille, d'autant plus qu'une musique aux accents dramatiques accompagne les images du virus.

Le propre de la métaphore militaire est de faire du virus du sida un ennemi à combattre. Paradoxalement, la conception du virus en tant qu'entité intelligente (ce qui participe aussi de la métaphore militaire en renvoyant aux qualités de stratège de l'ennemi) en fait un adversaire pratiquement invincible. Si cette métaphore met l'accent sur la rage et le désespoir d'être sidéen, elle peut vite tomber dans la victimisation excessive :

[...] *the move from the demonization of the illness to the attribution of fault to the patient is an inevitable one, no matter if patients are thought of as victims. Victims suggest innocence. And innocence, by the inexorable logic that governs all relational terms, suggests guilt*<sup>5</sup>.

On le sait, le sida est encore trop souvent perçu comme n'« attaquant » que les gens faisant partie de groupes dits à risques.

Dans la vidéo, la métaphore militaire cède le pas à une autre métaphore : celle de la catastrophe naturelle. Le sida devient « l'orage de cette fin de siècle » (p. 95); « les choses et les êtres sont happés dans le même chemin » (p. 97); vies et civilisations sont interrompues par « accident ». Même si elle renvoie au registre du contingent, de

l'accidentel, du hasard, cette nouvelle métaphore propose toujours des victimes. Et là où il y a des victimes, il y a une culpabilité possible (quitte à faire du sida une épreuve divine).

Mais la métaphore de la catastrophe naturelle laisse place à une analogie : le sida est mis en parallèle avec un événement singulier, l'éruption volcanique qui a eu lieu à Santorin il y a près de 3500 ans, et qui aurait été la cause du déclin de la civilisation minoenne. Le lien est clairement établi :

Il y a des vies interrompues par accident, par la maladie. Il y a des civilisations interrompues par accident. Mille cinq cents ans avant Jésus Christ, la terre subit la plus grande catastrophe géologique que les humains aient connue (p. 99).

La valeur explicative de l'analogie avait déjà été annoncée au début de la vidéo : « C'est au cœur de la trace que tu vas prendre la mesure de ton passage, et dans les méandres noueux de ta mémoire, te fondre dans une mémoire plus grande, pour confronter le temps. » (p. 95)

En mettant ainsi côte à côte sidéens et Minoens, Valiquette déjoue la victimisation des premiers. Parce que l'analogie ne se fonde pas sur un objet générique (comme c'est le cas avec la métaphore militaire), mais sur un objet déjà fortement sémantisé, la voie interprétative est en partie déjà tracée.

### *Minoens et sidéens*

Les Minoens sont présentés, dans la vidéo, comme un peuple florissant : ils tirent profit des richesses naturelles qui les entourent; ils font le commerce de produits de luxe; ils sont d'excellents artisans, etc. À travers eux, la métaphore militaire est contestée : la civilisation minoenne « n'avait pas le temps de faire la guerre » (p. 97).

Nicolas Platon, un spécialiste de la Grèce des Minoens, les décrit semblablement : ils sont proches de la nature environnante, allant jusqu'à bâtir des jardins intérieurs; ils apparaissent, à travers leur art, comme un peuple à la sensibilité fine; leur société est fondée sur une coexistence pacifique, sur le respect mutuel. C'est une société qui avait le temps de se divertir, comme le suggèrent les scènes de sauts taurins

et de boxe<sup>6</sup>. D'ailleurs, les vestiges de la civilisation minoenne sont reconnus pour l'absence de représentations guerrières ou militaires.

Valiquette dit de la civilisation minoenne qu'elle « aura stimulé l'imagination des écrivains et des archéologues en quête de paradis perdus » (p. 97). En effet, la légendaire Atlantide serait l'île de Santorin, engloutie après une éruption volcanique, vers 1500 av. J.-C., et ressurgie des eaux plus tard à cause de nouvelles éruptions. Les cendres du volcan auraient obscurci les cieux des régions avoisinantes pendant trois jours, d'où la neuvième des dix plaies d'Égypte (les ténèbres). De plus, on croit que la civilisation minoenne aurait donné naissance au mythe du Minotaure : l'architecture minoenne est très loin de la symétrie et peut ainsi rappeler le labyrinthe; les sauts taurins et les sacrifices humains<sup>7</sup> suggèrent les traits du monstre mythique.

La vidéo ne fait que suggérer les deux premiers mythes<sup>8</sup>, mais le rapprochement entre écrivains et archéologues ne manque pas de souligner la part d'imaginaire qui entre dans la reconstruction historique de l'épopée de cette civilisation singulière. Valiquette dit aussi que la « trace ne livre pas tout », qu'elle « murmure et se dérobe tour à tour » (p. 97). Ainsi, la civilisation minoenne est le lieu d'interprétations tant mythiques que scientifiques. Mais elle est aussi le lieu du silence, parce que ses vestiges renferment encore plusieurs secrets.

Le parallèle avec le sida se trace facilement. Parce qu'il est à la fois l'emblème de la décadence de cette fin de XX<sup>e</sup> siècle, un signe de la fin du monde, une punition divine, mais aussi une nouvelle maladie sans précédent, la plus grande préoccupation de la santé publique à l'échelle mondiale, ou encore juste une autre maladie transmissible sexuellement<sup>9</sup>, parce que le sida est tout ça à la fois, il ne cesse de stimuler l'imagination de tout un chacun. Quand Valiquette dit que la trace ne livre pas tout, elle rappelle que la civilisation minoenne est en partie incomprise, et que le sida est encore très méconnu. Lorsqu'elle souligne que les ruines minoennes stimulent l'imagination des écrivains et des scientifiques, elle suggère qu'il en est de même pour le sida.

La présentation du peuple minoen se termine par un long mouvement de la caméra, qui passe d'une pièce à l'autre dans les ruines, s'attarde sur ce qui semble avoir été des objets du quotidien. La bande sonore rappelle que ces ruines ont été autrefois le lieu de la vie de tous les jours : on entend des rires d'enfants, des bruits de pas, de l'eau qui coule, des animaux, etc. Valiquette demande « où sont les témoins

intimes de ces vies des autres siècles » (p. 99). Témoins intimes parce que ni les archéologues ni les historiens ne peuvent nous révéler ce qu'ont été les pensées et les sentiments de ces gens, qui « n'avaient pas prévu leur fin » (p. 99). Tout comme le meilleur tableau clinique du sida ne dira jamais ce que c'est que d'être sidéen au jour le jour.

La vidéo revient ensuite à la sidéenne, à l'accident qui a surgi dans sa vie, qui désorganise ses plans et ses projets. Ici se déploie, pour une deuxième fois, la métaphore militaire : « Un virus qui t'envahit, se multiplie; squatter infatigable, colonisateur du système immunitaire, opportuniste, assassin de la cellule originelle, sacrilège de la mémoire biologique ancestrale. » (p. 99) Des images du virus dans l'organisme seront suivies de celles d'une éruption volcanique; le jaillissement de lave dans les secondes rappellent la curieuse substance rouge des premières; des percussions ponctuent la séquence entière. S'inscrit entre la narration et les images, un passage de la métaphore militaire à celle de la catastrophe naturelle; du combat potentiel à la faillibilité devant l'inévitable. L'ennemi devient le temps qui passe, irrémédiablement; le combat, celui de la mémoire, de la trace.

La métaphore fait ensuite place à l'analogie. Des vies sont interrompues par la maladie; des civilisations sont interrompues par accident. La violence n'est pas absente de cette analogie, puisque l'éruption volcanique de Santorin, si elle n'est qu'« un souffle, un frisson, un éternuement de volcan », demeure tout de même « la plus grande catastrophe géologique que les humains aient connue. » (p. 99) La métaphore militaire laissait place à une violence dirigée, territorialisée; celle de la catastrophe naturelle disait le hasard, le contingent, l'accidentel, mais parlait toujours de victimes. L'analogie entre le sida et l'éruption volcanique de Santorin, entre sidéens et Minoens, court-circuite l'idée des groupes à risques sous-entendue par ces deux métaphores en introduisant l'image idyllique et innocente de la civilisation minoenne.

Des nombreuses traces laissées par les Minoens de leur passage sur terre, deux éléments retiennent l'attention : le disque de Phaistos et le singe bleu. Ils permettent, chacun à leur façon, de mettre l'emphase sur certains traits de la condition de sidéen.

### *Le disque de Phaistos*

Le disque de Phaistos a été découvert en 1908. Il est en terre cuite et, des deux côtés, des signes imprimés dans l'argile au moyen de poinçons demeurent, encore aujourd'hui, indéchiffrables. Si de nombreuses interprétations ont été avancées, aucune ne fait l'unanimité. Certains prétendent y voir des thèmes asianiques ou hittites, mélangés à des représentations clairement minoennes. D'autres remettent en question son appartenance au monde minoen. Récemment, deux linguistes américains ont proposé un rapprochement avec certains objets de Byblos, au Liban, et d'autres trouvés en Turquie<sup>10</sup>.

Dans *Le singe bleu*, Valiquette présente le disque ainsi :

L'énigme du disque de Phaistos ne sera peut-être jamais résolue. À la fois étranges et familières, des figures empruntées au quotidien circulent dans une spirale rythmée, suggèrent un refrain ou un calendrier, rappellent le retour des événements et leur brève apparition dans le temps (p. 97).

La description du disque l'entoure de dynamisme, de mouvement : les figures circulent dans une spirale rythmée, refrain et calendrier suggèrent le passage du temps.

Le sida, écrit Sontag<sup>11</sup>, est perçu à travers une séquence temporelle, une série de stades menant inéluctablement à la mort. Le sida, ou du moins le tableau clinique qu'on a pu en dresser jusqu'à maintenant, stigmatise la mort dans un avenir rapproché. Le temps, alors, devient un enjeu majeur.

La vidéo est explicite à ce sujet : « Le facteur temps joue désormais contre toi... le seuil de l'irréversible était franchi, le taux des T4 avait chuté en dessous de 400, le compte à rebours s'amorçait. » (p. 95) En gros plan, une image du tableau d'immunologie cellulaire, où s'inscrivent l'un après l'autre les chiffres du verdict fatal : « 0,399 ». Par deux fois, ces mêmes images reviendront, mais avec un constat de plus en plus alarmant. Ainsi, juste avant les images de l'éruption volcanique, les T4 sont à 0,0178. Puis, vers la fin de la vidéo, entre les images de la porte de l'unité d'isolement et celle de la chambre d'hôpital dans la pénombre : « 0,062 ». Valiquette dit compter les jours « comme autant de petites victoires » (p. 101).

Parallèlement à cette représentation littérale du temps, Valiquette propose le disque de Phaistos, ce paradoxal objet qui « parle de la pérennité des choses et de l'évanescence de leur contenu » (p. 99). Le dynamisme et le mouvement que suggère le disque est mis de l'avant par les mouvements de la caméra; par la musique, dont le rythme est très rapide; mais surtout, par la rotation de l'image du disque. Une séquence de quelques plans fait le lien entre le disque, le sida, et l'éruption volcanique de Santorin : le disque en rotation est fondu dans une représentation en traits illuminés; des images du virus sont entrecoupées de l'état de l'immunologie cellulaire, puis suivies des images d'un volcan. Si le disque suggère le temps qui passe inlassablement, le virus et le volcan rappellent que l'accident est imminent.

Si on soutient toujours l'analogie entre Minoens et sidéens, on y lit la non-conscience du danger qui guette au détour d'une vie, la vulnérabilité, la faillibilité devant l'incontournable, le hasard du destin. L'analogie marque aussi l'incompréhension : le disque n'est pas déchiffré, le sida est encore largement inexpliqué. Les deux, d'ailleurs, sont le lieu de nombreuses constructions imaginaires, constructions qui, paradoxalement, peuvent mener à de nouvelles découvertes à leur sujet, ou encore à des culs-de-sac, des impasses, des mésinterprétations. Si, dans le cas du disque de Phaistos, les hypothèses erronées sont sans grandes conséquences, celles qui concernent le sida ont une tout autre portée : « *AIDS [...] brings to many a social death that precedes the physical one*<sup>12</sup>. »

La mort sociale est énoncée dans la vidéo : « Toi, c'est l'autre que je suis devenue, celle qu'on a isolée, retranchée, celle qu'on met en quarantaine, qu'on ne touche plus. » (p. 101) Cette phrase est accompagnée d'une image de la porte de l'unité d'isolement, à l'hôpital; porte qui est fermée et que la caméra ne franchit pas. C'est par le truchement du montage qu'on pénètre dans la chambre : le plan de la porte de l'unité d'isolement est suivi d'un plan noir, d'un plan du tableau d'immunologie cellulaire, d'un nouveau plan noir, et finalement d'un plan de la chambre d'hôpital. Cette chambre est dans la pénombre. Sur le mur du fond, on voit passer l'ombre de quelqu'un, seule trace d'une présence humaine à l'hôpital<sup>13</sup>. Mais cette chambre est surtout vide. « Celle qui compte les jours comme autant de petites victoires, qui voudrait conjurer le temps » (p. 101), et dont le taux de T4 est

maintenant à un niveau incroyablement bas, la malade, la sidéenne, n'est pas dans son lit d'hôpital. Si elle n'a pas réussi à conjurer le temps, elle aura conjuré l'isolement, l'effacement.

Le disque de Phaistos revient une dernière fois dans la vidéo, peu avant la fin. Un fondu le fait passer de sa version illuminée à sa version originale, en terre cuite. On passe de l'imaginaire au concret. Mais le disque est toujours en rotation : le temps ne cesse jamais sa marche en avant. Une de ses sections est remplacée, grâce à un encart vidéo, par la figure d'un singe bleu.

### *Le singe bleu*

L'art minoen jouit d'une réputation tout aussi idyllique que la civilisation qui l'a fait : « L'art était régi par une esthétique de la sensation et de la grâce : de là cette tendance au mouvement et au dynamisme, ce goût marqué pour le pittoresque, le précieux et le somptueux<sup>14</sup>. » Valiquette abonde dans le même sens :

Un amour des formes mouvantes, courbes et obliques, qui sont celles-là mêmes de l'être vivant. Un tracé hardi et sans retouche, alliant la souplesse des lignes à l'audace du geste. Un art affranchi de la représentation symbolique, s'attachant plutôt à la vie elle-même.  
(p. 101)

Le singe bleu, dans ce « roman d'images à la grâce exquise » (p. 101), est posé comme une présence incongrue. Mi-humain, mi-animal, il personnifie l'inusité, le mystérieux, la présence dérangement, l'autre. Il serait la version minoenne du singe soudanais gris-vert qu'on trouve dans la peinture égyptienne<sup>15</sup>. Chez les Égyptiens, le singe est le maître du temps, ce que Valiquette souligne dans sa narration. Doit-on y voir un désir de conjurer le temps? Cette lecture est plausible, mais elle est précarisée par ce qui suit dans la vidéo : le disque de Phaistos, en rotation. Précarisée aussi, parce qu'on sait bien maintenant que ces singes bleus seront engloutis, comme le reste de la civilisation minoenne, avec l'île de Santorin.

Le singe bleu habite l'univers imaginaire des Minois, il semble faire partie de la vie de tous les jours : dans une des fresques, on le voit

servir une déesse; dans une autre, il participe au rituel de la cueillette du safran. Si sa présence est pleinement affirmée dans les peintures murales, sa réalité historique est niée : il n'y avait pas de singe en Crète. D'autres animaux, inexistantes dans l'île, s'ajoutent au bestiaire des fresques : lions, crocodiles, antilopes; sphinx et griffons en forment le versant imaginaire. C'est autour du singe bleu que se déploie le caractère paradoxal de cette faune pour le moins hétéroclite. Le singe bleu, à chacune de ses apparitions, évoque l'écart, le mystère, l'ambigu, l'incongru, le dérangent, l'autre, le malaise et l'inconfort devant la mort, l'étrange et l'étranger.

Chantal Nadeau, dans « Esthétique scientifique et autobiographique »<sup>16</sup>, rappelle que la représentation du corps sidéen passe, chez Valiquette, par la technologie : « Les images d'elle-même que nous abandonne la cinéaste, c'est celles que lui renvoie le discours médical. [...] [L]es images d'ordinateur certifiant la chute implacable des cellules T4 confrontent le regard à une représentation clinique du corps positif<sup>17</sup>. » Par le relais du singe bleu, ce n'est pas le corps sidéen qui est représenté, mais la condition de sidéen.

L'importance de la figure du singe bleu est déjà marquée par le titre de la vidéo. Point d'ancrage pour l'analogie entre sidéens et Minoens, le singe bleu permet aussi à Valiquette de projeter sa propre histoire et de la confronter à celle de la civilisation minoenne, à travers une figure hautement imaginaire.

La narration présente d'abord un dédoublement pronominal : « Je suis partie en quête, et je t'ai arrachée, toi, à ton hôpital aseptisé, à ton histoire à toi [...] L'Histoire est vaste et, de toutes les histoires, c'est la tienne qui m'intéresse. Je serai ton témoin. » (p. 95, 97) Les images laissent place à l'interprétation : on passe d'une chambre d'hôpital vide à la mer, à une plage. Suivront des images d'archives sur les fouilles des ruines minoennes.

Ce n'est que plus loin dans la vidéo que l'identité du « tu » sera dévoilée, alors que la caméra s'arrête pendant un moment sur le visage d'un singe bleu :

Tu me regardes... Toi l'insulaire, l'étranger, toi l'autre. C'est ma propre image que tu me renvoies dans ce regard. C'est ma détresse que je lis au fond de tes yeux. Toi, c'est l'autre que je suis devenue, celle qu'on a isolée, retranchée, celle qu'on met en quarantaine, qu'on ne touche plus (p. 101).

Le détour pronominal est expliqué dans la conclusion : « La fatigue c'est avoir sa grande solitude et la regarder une fois pour toutes et commencer à dire "je" calmement. » (p. 103) Au terme d'un long parcours métaphorique, Valiquette avoue son animosité, l'emportement devant la fatalité : « La fatigue, c'est la passion qui se dérobe et fait place à la curiosité tranquille. » (p. 103)

Un même parcours se lit dans la présentation des singes bleus. Ils sont d'abord « un clan à part ». La caméra promène son regard sur une fresque qui les représente, s'attarde un peu sur chacun, mais revient vite au plan d'ensemble : « ce sont les autres » (p. 101). Une deuxième séquence de plans les présente cette fois comme des « êtres menacés par la mort ». C'est ici qu'intervient l'adresse à l'autre, alors que le cadre se ressert sur le visage d'un des singes : « Tu me regardes... Toi l'insulaire, l'étranger, toi l'autre. » C'est ici aussi que Valiquette avoue sa détresse, détresse qui jusque-là était celle de l'autre, du « tu », et qui devient la sienne propre, au moment d'assumer l'énonciation : « C'est ma propre image que tu me renvoies dans ce regard [...] Toi, c'est l'autre que je suis devenue [...] » La dernière image du singe bleu se passe de narration : le visage du singe, inséré comme une section du disque de Phaistos, viendra peu à peu envahir le cadre.

À travers la figure du singe bleu, on passe du documentaire-essai sur les Minoens au témoignage de la sidéenne. À travers la figure du singe bleu, on comprend aussi la fragile situation de cette autre qui se cache derrière le « tu » de la narration<sup>16</sup>. Un « tu » qui est non pas isolé ou mis en quarantaine (le lit d'hôpital vide dit assez bien que l'isolement et la quarantaine ont été brisés), mais solitaire. Un « tu », à la limite, tout aussi imaginaire et improbable que le singe bleu, et pourtant là. Un « tu » qui disparaîtra avec la dernière image du singe pour laisser le « je » dire la fatigue. La chambre d'hôpital est ici chargée d'objets intimes : livres, robe de chambre, fruits, fleurs. L'acceptation, « le pardon du hasard, la reconnaissance de l'accident » (p. 103) s'énoncent dans cet environnement concret.

Loin de mettre un terme à la longue sémantisation opérée par les métaphores et l'analogie, cette dernière séquence les affirme encore : le travelling à travers la chambre se termine sur un pot de fleurs; l'image suivante nous ramène en Crète, une jarre occupe l'espace qui était celui du pot.

Dans *Le singe bleu*, la métaphore militaire dit que le virus du sida est coriace. Elle dit aussi le désespoir, en regard d'une maladie aussi peu « maîtrisable ». La métaphore de la catastrophe naturelle dit les ravages de cette infection : « À l'aube de l'an 2000, le XX<sup>e</sup> siècle laisse un goût amer. Un orage passe. » (p. 101) L'analogie avec les Minoens contrecarre la stigmatisation des sidéens sous-entendue par ces deux métaphores, parce qu'elle compare les sidéens à un peuple dont l'image est hautement idyllique et, surtout, très innocente. De plus, les deux objets sur lesquels Valiquette s'attarde plus longuement permettent de commenter la réalité du sida : à travers le disque de Phaistos est énoncé l'enjeu que représente le temps qui passe quand on est sidéen; à travers le singe bleu, la position d'altérité à laquelle on est condamné. Le commentaire sur le singe bleu dit l'inconfort devant ce qui est autre; l'identification avec le singe, le désespoir d'avoir à occuper la position de cet autre.

La singularité du discours de Valiquette sur le sida tient à l'analogie proposée entre sidéens et Minoens. L'image reluisante des seconds peut paraître exagérée en regard des premiers. Mais l'argument dépasse le simple commentaire sur le sida, il met en place un questionnement sur la mémoire, sur la trace, sur le sens de notre « bref passage » sur cette planète. Les Minoens, dans cette perspective, sont un objet de choix : rien, dans leur histoire, ne semble les prédestiner à l'extinction.

D'ailleurs, l'analogie, figure tant stylistique qu'argumentative, se fonde sur l'accident qui a précipité « le rendez-vous avec le temps » (p. 95), et non sur le sida en tant que tel. Une distinction entre Minoens et sidéens est établie : eux, ils « vauquaient, si occupés à vivre pendant que se tramaient les mouvements de la terre » (p. 101); tandis que Valiquette, qui est sidéenne, sait que le temps lui est compté. L'identification, elle, passe par la figure du singe bleu. Ici encore, la condition de sidéen est mise en sourdine pour dire le malaise qu'on ressent devant et dans l'altérité.

Ainsi, l'argumentation se construit à travers les métaphores et l'analogie. L'identification passera par le singe bleu, mais précairement. Figure au statut imaginaire, le singe bleu ne pouvait être qu'un détour.

Sans renier le long parcours sémantique effectué, Valiquette assume, au terme de son trajet, « la tragédie humaine : vivre et mourir » (p. 103).

## NOTES

- 1 Paula TREICHLER, « *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse. An Epidemic of Signification* », in CRIMP, Douglas, *AIDS : Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge, MIT Press, « *An October Book* », 1993, p. 42.
- 2 Esther VALIQUETTE, *Le singe bleu*, prod. Josée Beaudet, Studio-F - Regards de femmes, Montréal, ONF, vidéo, 1992, 30 min.
- 3 Chantal Nadeau le décrit ainsi : « Testament, poème sur la mort et l'espoir perdu, essai esthétique sur la science, *Le Singe bleu* est une immense empreinte autobiographique que la cinéaste s'est plu à mouler à un présent "hanté" par un futur qui n'aura pas lieu. », in « Esthétique scientifique et autobiographique dans l'oeuvre d'Esther Valiquette », *Protée*, vol. 24, 1996, p. 36.
- 4 Esther VALIQUETTE, « Le singe bleu », *Trois*, vol. 8, no 3, 1993, p. 95. Les prochaines références à ce texte se feront dans le corps de l'article, entre parenthèses.
- 5 Susan SONTAG, *Illness as Metaphore and Aids and Its Metaphors*, New York, Double Day, 1990, p. 99.
- 6 La vidéo effleure ces réalités à travers quelques images : la figurine de *L'acrobate* et la fresque du *Pugilat* (ou *Les enfants boxeurs*).
- 7 La question des sacrifices humains est délicate. Même si on a découvert des traces qui suggèrent un tel rituel, spécialistes et amateurs de la Crète minoenne sont réticents à admettre une telle pratique, notamment à cause de la réputation du peuple minoen : « Pareil drame aurait été découvert hors de Crète qu'il eût soulevé moins d'étonnement. Passe encore en effet qu'Abraham au pays de Moriyya ou Agamemnon sur la plage d'Aulis aient eu à sacrifier ce qu'ils avaient de plus cher. Mais des Minoens! », Keith A. J. MASSEY et Kevin MASSEY-GILLESPIE, *The Phaistos Disc Cracked?!*, [http:// : www.ourworld.compuserve.com/homepages/phaistos/](http://www.ourworld.compuserve.com/homepages/phaistos/), 1997, p. 75.
- 8 La non-mention du mythe du Minotaure me semble significative puisque, contrairement aux deux autres, ce mythe donne des Minoens une image peu reluisante (voir note précédente).
- 9 TREICHLER, *Op. cit.*, p. 33
- 10 Keith A. J. MASSEY et Kevin MASSEY-GILLESPIE, *Op. cit.*
- 11 Susan SONTAG, *Op. cit.*
- 12 *Ibid.*, p. 122.
- 13 Bien sûr, dans les premières images, il y a ces mains qui se débarrassent de l'aiguille d'une seringue. Mais ces mains sont gantées, et on ne voit qu'elles

puisque'il s'agit d'un gros plan. De plus, l'inclusion de ce plan au sein d'une série qui présente différents objets reliés à l'hôpital (seringue, tableau des précautions, chaise roulante, écran d'immunologie cellulaire) les place au même niveau que ceux-ci, rappelant le caractère très aseptisé du milieu hospitalier.

14 Nicolas PLATON, *Crète*, Genève, Nagel, 1996, p. 160.

15 Sara A. IMMERWAHR, *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park et London, Pennsylvania State University Press, 1990, p. 41. On pourrait lire ici l'idée reçue qui veut que le sida nous vienne du « continent noir », l'Afrique, où des hommes l'auraient contracté par le biais de relations sexuelles avec des singes. Il me semble que le contexte laisse peu de place, sinon aucune, à une telle interprétation.

16 Chantal NADEAU, *Op. cit.*

17 Effet qui est aussi soutenu par les images du virus dans l'organisme.

18 Dans sa version écrite (Valiquette, 1993), le texte est dédié « à l'autre ». Ce qui n'est pas sans rappeler les intertitres du *Récit d'A.* : « C'est le récit d'Andrew. Le récit de l'Autre. Le mien. », Esther VALIQUETTE, *Le récit d'A.*, prod. Vidéographe inc., Charles Street Vidéo/Valiquette-vidéographe, Montréal, vidéo, 1990, 20 min. Comme c'est le cas dans *Le singe bleu*, Valiquette passe par le récit d'un autre (Andrew) pour dire le sida, et ne revient à sa propre condition qu'à la toute fin : « Un an plus tard, j'ai rappelé Andrew. Il va bien, moi aussi. »

## BIBLIOGRAPHIE

IMMERWAHR, Sara A., *Aegean Painting in the Bronze Age*, University Park et London, Pennsylvania State University Press, 1990, 240 p.

MASTORAKIS, Michel et Micheline van Effenterre, *Les Minoens : L'âge d'or de la Crète*, Paris, Armand Collin, 1991, 213 p.

MASSEY, Keith A. J. et Kevin Massey-Gillespie, *The Phaistos Disk Cracked?!*, <http://www.ourworld.compuserve.com/homepages/phaistos/>, 1997.

NADEAU, Chantal « Esthétique scientifique et autobiographique dans l'œuvre d'Esther Valiquette », *Protée*, vol. 24, no 2, 1996, pp. 35-43.

PLATON, Nicolas, *Crète*, Genève, Nagel, 1966, 235 p.

SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor and Aids and Its Metaphors*, New York, Double Day, 1990, 183 p.

STIERLIN, Henri, *Le monde de la Grèce*, Paris, Éditions Princesse, 1980, 95 p.

TREICHLER, Paula A., « AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse : An Epidemic of Signification », in Douglas Crimp, éd., *AIDS : Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge, MIT Press (An October Book), 1993, pp. 31-70.

VALIQUETTE, Esther , « Le singe bleu », *Trois*, vol. 8, no 3, 1993, pp. 99-103.

VALIQUETTE, Esther , *Le singe bleu*, prod. Josée Beaudet, Studio-F - Regards de femmes, Montréal, ONF, vidéo, 1992, 30 min.

VALIQUETTE, Esther, *Le récit d'A.*, prod. Vidéographe inc., Charles Street Video/Valiquette-vidéographe, Montréal, vidéo, 1990, 20 min.



# Photographie et vie dans *Silverlake Life*

Isabelle D'Amours

L'appareil photo est un moyen fluide d'aller à la rencontre de cette autre réalité.

Jerry N. Velsmann cité par Susan Sontag, *Sur la photographie*

Dans son livre, *Qu'est-ce que le cinéma?*, André Bazin nous décrit le rituel mortuaire des Égyptiens : « La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps<sup>1</sup>. » Comme le mort ne pouvait être simplement placé sous terre (car cela aurait signifié sa destruction), les Égyptiens avaient recours à l'embaumement. Traçant un parallèle entre ce rituel et le cinéma, Bazin en arrive à la conclusion suivante : « la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption<sup>2</sup> ». L'acte d'embaumer, qui consiste à remplir le cadavre de certains produits, n'est pas sans impliquer une certaine part de violence. Cette lutte contre le passage du temps, nous amène à nous interroger sur notre conception de la mort et souligne cette angoisse commune que représente la « perte de l'individualité<sup>3</sup> ».

Ce parallèle entre l'acte photographique et la mort est mis en lumière dans l'essai de Susan Sontag, *Sur la photographie*. En parlant de l'appareil photographique, celle-ci attire notre attention sur le vocabulaire particulier auquel nous avons recours pour décrire les différentes techniques qui lui sont reliées : « nous parlons de “charger” l'appareil, de “l'armer”, de “viser”<sup>4</sup>. » Ce vocabulaire n'est pas sans nous rappeler celui que l'on associerait à une arme à feu. La photographie peut-elle tuer? Pointant son téléobjectif vers le sujet, l'appareil photographique peut-il réussir à saisir cette parcelle de vie, à lui dérober son âme? Plus loin, Sontag répond :

L'arme photographique ne tue pas. [...] Cependant, il reste quelque chose de prédateur dans l'acte de prendre une photo. Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique<sup>5</sup>.

Notre vie est préservée mais le geste de photographier conserve une part d'agressivité, d'envahissement. Cette pratique est dérangeante et le pouvoir de l'image reste troublant.

C'est ce questionnement (sur la vie, la mort et la mémoire à travers la photographie) que soulève le film *Silverlake Life*<sup>6</sup> réalisé par Tom Joslin et Peter Friedman. Ce film, qui est en fait un journal-vidéo, nous propose de suivre la vie de deux amants séropositifs, Tom Joslin et Mark Massi. Tourné en vidéo (8 mm)<sup>7</sup>, le journal nous présente la vie quotidienne du couple qui consiste essentiellement à faire les courses, à prendre des médicaments et, surtout, à s'occuper de la préparation du film.

L'idée de ce projet est avant tout celle de Joslin<sup>8</sup> et, puisqu'il est le plus malade des deux, celui-ci fait promettre à Massi de terminer le document s'il n'en est pas capable. Suite au décès de son amant, Massi prendra la relève, mais seulement pour une brève période de onze mois, puisqu'il mourra à son tour. Une troisième personne doit alors intervenir et ce sera Peter Friedman, un ami proche et un ancien élève de Joslin, qui terminera le film. Ce transfert de réalisateur à réalisateur présente une image intéressante du passage de témoin à témoin. Avec toutes les possibilités que peut offrir le montage, le film suggère une transmission à l'infini : « *Knowing that there are still thirty-eight hours of tape, one begins to understand that the encounter with the other is always one that is limited by the temporal frame of its occurrence*<sup>9</sup>. » À l'image du virus, qui a tué les deux auteurs initiaux, le matériel filmique se propage, prenant à chaque fois un peu plus d'expansion (passant d'une idée de film à un tournage, d'un tournage aux plans, des plans au montage, etc.). Et contrairement à certains films<sup>10</sup> ou encore certains textes qui créent une mise à distance, *Silverlake Life* poursuit son expansion jusqu'à venir nous contaminer. Selon Peggy Phelan<sup>11</sup>, ce processus a lieu lors d'un moment à la fois

difficile et particulier. Un mois avant le décès de Joslin, Massi nous présente l'œil de son amant qui est affecté par le sarcome de Kaposi et qui est entièrement fermé par le pus. Massi soulève la paupière avec beaucoup de délicatesse et nous explique que cela est très douloureux pour Joslin. Il nous montre, en comparaison, l'œil en santé. Et comme l'indique Phelan :

*The camera can record him seeing, but not what he sees. The isolation the spectator feels at this moment is intense - indeed, it is the "moment of danger" that flashes up and leads the spectator's eye off the screen itself into the intimate cinema of her own dead/th.*<sup>12</sup>

De cette projection intérieure, le film nous confronte au spectre de la mort. Une fois visionné, il nous habite, permettant à la contamination de suivre son cours : les images circulent en nous, à travers nous.

Cette particularité du film participe d'un désir de représenter la vie, la mort et la mémoire. La pratique photographique semble alors être le moyen idéal pour arrêter le temps, immortaliser les moments précis<sup>13</sup> que représentent ces trois entités. À la fois omniprésents et imperceptibles, ces instants ne peuvent être perçus qu'à travers leur immédiateté : « Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement<sup>14</sup>. » Ce moment unique est capté par l'appareil photographique et, à partir de cette captation, un mouvement se dégage. Sontag écrit : « comme le disait Hart Crane à propos de Steiglitz en 1923, "le centième d'une seconde saisi avec tant de précision que le mouvement n'en finit pas de continuer à émaner de l'image : l'instant éternisé"<sup>15</sup> ».

Ainsi, Massi et Joslin filment avec précaution chaque instant de la vie. Une affiche d'un restaurant de *fast food* (*Tom's Burger*), un jardin de cactus, la visite chez le médecin, l'arrêt à la pizzeria... Tout devient important, dans la mesure où il s'agit d'être attentif à cette parcelle de vie qui pourrait surgir à n'importe quel moment. Et malgré ce spectre omniprésent de la mort, cette vie réussit à émerger. Vers le milieu du film, Joslin nous raconte « qu'être homosexuel vous sépare un peu du reste du monde<sup>16</sup> ». L'image qu'il nous présente alors est celle de son ombre. Il poursuit son commentaire : « Et soudainement il y a le sida. Être un mort qui marche vous sépare du monde de tous les

jours<sup>17</sup>. » La caméra s'attarde quelques instants sur cette ombre. Puis, sans aucun avertissement, Joslin change complètement de sujet et se met à parler du temps, nous indiquant à quel point il s'agit d'une belle journée, d'une journée parfaite. L'image change, nous apercevons un chat qui se prélassé, et Joslin ajoute : « Je ne sais pas ce que quiconque pourrait demander de plus<sup>18</sup>. » La vie domine alors ce fantôme et immortaliser cette vie sur du ruban devient la quête de *Silverlake Life*.

Mais cette pratique n'est pas le propre de ce journal-vidéo. Depuis son invention, la photographie s'attache à capter ces précieux moments de vie. Sontag souligne le lien entre cette pratique et l'importance qu'elle prend, notamment pour la vie familiale :

Pérenniser les hauts faits des individus, pris dans le cadre d'une famille, ou de tout autre groupe, est la première fonction populaire de la photographie. Depuis un siècle au moins, la photographie de mariage est partie intégrante de la cérémonie, au même titre que les formules prescrites par la loi. L'appareil photo accompagne la vie familiale<sup>19</sup>.

Ce lien entre mariage et photographie peut facilement nous conduire au baptême ou encore au voyage. Ne pas photographier ces événements devient l'acte étrange, pratiquement impensable. On peut se demander comment un couple gai, qui ne se marie pas et qui n'a habituellement pas d'enfant, peut intégrer cette pratique sociale.

### *La représentation de l'homosexualité.*

Dans le discours social, l'économie homosexuelle est souvent située du côté de la mort. Judith Butler décrit comment, socialement, on stigmatise les homosexuels jusqu'à les considérer comme des « porteurs de mort » : « [...] *insofar as "sex" as a category was supposed to secure reproduction and life, those instances of "sex" that are not directly reproductive might then take on the valence of death*<sup>20</sup>. » Cette idée de productivité est, dans le film, entièrement remise en question puisqu'il s'agit d'abord d'y montrer la maladie. D'autres éléments abondent aussi dans ce sens. Par exemple, Massi demande à Joslin, alors que celui-ci est de plus en plus faible, de décrire ce qu'il

fait de ses journées. Et celui-ci répond : « Je mange, je dors... Je me retourne sur moi-même. L'habituel<sup>21</sup>. »

De plus, le positionnement de l'économie homosexuelle du côté de la mort rejoint la tendance qui consiste à associer le sida au mode de vie des homosexuels : « *Here death is understood as a necessary compensation for homosexual desire, as the telos of male homosexuality, its genesis and its demise, the principle of its intelligibility*<sup>22</sup>. » Comme une faute liée à cette improductivité, le sidéen doit accepter la mort, non pas comme une partie de la vie, mais plutôt comme une partie intégrante de lui.

Cette stigmatisation sociale se retrouve aussi dans la représentation iconographique de cette maladie. Sander L. Gilman, dans *Disease and Representation*, explique comment les enfants sidéens sont représentés par les médias : ceux-ci sont presque toujours entourés de leur famille. Ceci a pour effet de bien démontrer leur normalité et, surtout, les risques très faibles de transmission. En opposition, Gilman souligne que l'homosexuel sera fréquemment représenté seul. Cela vient nous rassurer, renforcer la représentation de l'homosexuel en tant qu'Autre, et participer d'une certaine mise à distance :

*It is in the world of representation that we manage our fear of disease, isolating it as surely as if we had placed it in quarantine. But within such isolation, these icons remain visible to all of us, proof that we are still whole, healthy, and sane; that we are not different, diseased, or mad*<sup>23</sup>.

Mais *Silverlake Life* vient briser cette image rassurante et sécurisante que provoque la mise à distance par la représentation iconographique. Le film brise cette conception de la productivité et tente de sortir l'homosexualité d'une économie de la mort.

#### *La pratique photographique familiale : un album revu et corrigé.*

Dans le film, il se dessine une très grande volonté d'inscrire le couple homosexuel comme une véritable famille. Joslin et Massi ne sont presque jamais représentés seuls. Bien au contraire, l'un est constamment en présence de l'autre. Les deux amants sont aussi

fréquemment entourés par une partie de la famille (de sang ou de cœur). À un certain moment du film, Joslin reçoit tellement de visiteurs que Massi suggère d'installer un grand tableau pour y inscrire toutes les visites prévues. Ainsi, il ne pourra en oublier aucune. Un autre élément important est, sans doute, la volonté de légitimer leur couple. Ce travail s'opère lentement par l'intégration de plusieurs éléments en apparence disparates. Ainsi, à travers un autre film, *Blackstar*<sup>24</sup>, que Joslin a fait environ vingt ans auparavant, nous voyons sa mère, Mary, qui explique sa plus grande déception : son fils n'aura jamais de famille. Par la suite, Joslin met en scène son amant (Massi) : celui-ci explique sa frustration concernant ce refus à les percevoir comme un véritable couple. Cette situation, opposant sa mère et son amant, n'est remise en contexte qu'à la fin de *Silverlake Life* alors que Mary retourne auprès de son fils et aide Massi dans les soins quotidiens que requiert Joslin jusqu'à sa mort. Massi souligne que cet événement, « cette expérience<sup>25</sup> », les aura réconciliés et que Mary l'aura même adopté. Il a alors l'impression qu'elle reconnaît l'amour que celui-ci a eu pour Joslin. Toujours à la fin du document, Massi raconte un autre événement important. Il nous parle alors d'une lettre qu'il a reçue de son père (dont il n'avait pas été question jusqu'à ce moment du film). Cette lettre, qu'il qualifie « d'étrange » et de « bizarre », vient confirmer que son père les « reconnaît comme un véritable couple, une famille<sup>26</sup> ». Cette formulation relie les mots « couple » et « famille » en tant que synonymes et élargit clairement la définition de la famille hétérosexuelle. Un dernier élément ironique intervient un peu plus loin alors que Friedman interview Massi et souligne combien il est aberrant de ne pas considérer leur couple comme une véritable famille. Friedman demande à Massi depuis combien de temps Joslin et lui étaient ensemble. Massi répond alors : « depuis presque vingt-deux ans<sup>27</sup> ». Simultanément, l'image nous montre les papiers officiels de l'état civil et la caméra s'attarde sur la case où il est inscrit *never married* (jamais marié).

Par l'insertion du film *Blackstar* dans *Silverlake Life*, et par l'intégration d'extraits de films montrant Joslin enfant dans *Blackstar*, Joslin et Massi démontrent l'importance que la pratique photographique a eue dans leur vie. À leur manière, ils filment les événements importants qui viennent ponctuer leur existence tout comme le ferait une famille hétérosexuelle. Cette fois-ci, il s'agit de filmer la longue

agonie d'un corps et ce, jusqu'à sa mort. Car c'est ce vers quoi le récit nous amène : cette dépouille que nous présente Massi tremblant. Le corps est décharné, nous rappelant certaines images vues à la suite de l'ouverture des camps de concentration à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Confrontés à la mort, à cette mort, nous détournons les yeux :

Si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte<sup>28</sup>.

Le regard photographique insiste. Nous voyons la dépouille être rangée dans un sac de plastique blanc pour disparaître dans un corbillard. Dans la présentation respectueuse des cendres, nous pouvons voir la fin de ce long processus : le corps n'est plus.

Par cette approche audacieuse, la mort devient un rituel aussi digne que celui de la naissance. Le regard photographique/filmique justifie la beauté de son sujet. Comme le fait remarquer Sontag : « Personne ne s'écrie : "Mon dieu, comme c'est laid! Il faut absolument que j'en prenne une photo." Et même si la phrase venait à être prononcée, elle signifierait simplement : " Cette chose laide... moi, je la trouve belle"<sup>29</sup>. » De fait, dans *Silverlake Life*, toute l'entreprise filmique se trouve justifiée alors que Massi demande à Joslin si celui-ci aime qu'il le filme. La question surgit à un moment où Joslin commence à véritablement décliner et celui-ci répond, malgré tout, par l'affirmative. Sur quoi Massi réplique : « Parce que moi j'aime te filmer<sup>30</sup>. » Tout cet amour qui traverse la caméra contribue à démontrer combien la mort n'est pas une chose exclusive mais qu'elle est bien partie intégrante de la vie et que la montrer, c'est tout simplement la réinscrire dans ce parcours. Comme le font remarquer les deux amants, avant de mourir du sida, les personnes atteintes vivent avec lui.

*L'image : source de vie.*

La caméra filme avec beaucoup de patience et de compréhension ce trajet vers la mort. « *It is impossible to look away from Joslin's body as it lives its dying. Silverlake Life renders Joslin and his death conscious, palpable, factual, and formal*<sup>31</sup>. » Cet instant

passé, que reste-t-il? Une image reposant à la fois sur la vie et la mort : « Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence<sup>32</sup>. » Le souvenir de Joslin, alors qu'il vient à peine de mourir, nous hante. Le corps est à la fois absent et présent.

Dans toute la démarche de Joslin, le journal-vidéo et la vie deviennent intimement associés. Phelan attire notre attention sur l'extrait du journal-vidéo où nous apercevons Joslin et Massi lors d'une séance chez le thérapeute, au cours de laquelle Massi se plaint du fait que Joslin ne prend pas régulièrement ses médicaments : « *All of his desperation, he says, is reserved for making Silverlake Life. The making of the film, rather than the taking of his pills, is the way to enhance, if not prolong, his life*<sup>33</sup>. » Le matériel filmique, davantage que les médicaments, semble promettre à Joslin la possibilité de prolonger sa vie ou, du moins, de l'aider à traverser l'épreuve de cette maladie :

*Joslin comes to believe that making Silverlake Life will not only "capture" his life on film but, more fundamentally, give him a way to leave his life. Making the film will generate a formal liberation from being touched and prodded and sick. In transferring his life to film, Joslin renders his own body a filmic one*<sup>34</sup>.

La caméra doit être très attentive, car elle doit être en mesure de percevoir ce passage du corps réel au « corps filmique ». À partir du moment où Massi insiste sur la représentation de la dépouille, notre œil est invité à percevoir le nouveau corps qui surgit de cet espace :

*Perhaps death is the point at which the subject encounters the immobility of time, rather than the immobility of the body. And maybe cinema, a temporal art form, allows us to imagine the mobility of the body projected endlessly in a time that has nowhere to go and so stops moving*<sup>35</sup>.

Cette idée est soutenue par Massi qui nous raconte qu'il a été visité, à quelques reprises, par Joslin depuis sa mort. Comme Phelan l'indique : « [...] perhaps Massi's own intimate cinema began after Joslin's stopped and what he saw was Joslin in their house in a pose he hadn't noticed before<sup>36</sup>. » Le corps de ce dernier flotte, ici et là, dans cet « instant immortalisé ».

L'essence de ce nouveau corps se constitue dans un univers qui n'échappe pas à la loi de la finitude. On peut facilement imaginer la fin de la projection ou encore la destruction éventuelle par l'usure du matériel. Dans cet espace unidimensionnel, Joslin met toutefois en place certains éléments qui contribuent à créer une certaine profondeur de champ à l'intérieur même de l'image, prolongeant ainsi sa mémoire. Pour préserver l'immortalité de ce « corps filmique », Joslin reproduit ce que Bazin décrit au sujet des momies égyptiennes : « Aussi plaçait-on près du sarcophage, avec le froment destiné à la nourriture du mort, des statuette de terre cuite, sortes de momies de rechange, capables de substituer au corps si celui-ci venait à être détruit<sup>37</sup>. »

De la même manière, Joslin, dans son sarcophage modernisé, entoure son « corps filmique » de plusieurs caméras et, par cette présence, le multiplie. Phelan souligne que cette technique, consistant à montrer le dispositif même du tournage, contribue à sortir Joslin de cet univers unidimensionnel : « *In creating architectural depth for the screen, Vertov<sup>38</sup> and Joslin map the interiority of what seems to be a flat surface. As we shall see, Joslin's map takes him inside his body<sup>39</sup>.* » Ce travail sur ce corps cinématographique le propulse hors du temps logique de la maladie : « *Biological narrative operates in a noncinematic temporality, one that only moves forward<sup>40</sup>.* » Joslin nous invite à voyager à travers cette nouvelle temporalité que seule la manipulation de la caméra rend possible. Il devient le « magicien » qui réalise et orchestre ce monde de l'illusion où apparaissent caméras après caméras.

Mais Joslin ne s'enferme pas dans ce monde magique. Bien au contraire, il invite le spectateur à pénétrer avec lui ces frontières indéfinissables et, si cela est possible, de le suivre pendant un instant. Ce moment a lieu lors d'une séquence que l'on pourrait peut-être appeler « la croisière imaginaire » et qui débute par un plan de Joslin assis sur son balcon. Celui-ci porte une casquette et des lunettes de soleil et a un lait frappé au chocolat à la main. Massi, qu'on ne voit pas à l'image, commente la situation de la façon suivante : « Et nous voilà pour notre merveilleuse croisière sur les mers européennes. » Puis la caméra se dirige vers la vue du balcon. Nous apercevons au loin et à travers les arbres une ville quelconque (Hollywood). Massi poursuit : « Voilà où nous allons. Quelque part sur la Méditerranée. » La caméra revient sur Joslin qui nous annonce « qu'il nous tiendra au courant de leur aventure. Que ce n'est sûrement pas comme ils l'avaient prévu mais... qu'après

tout c'est la vie<sup>41</sup> ». Joslin sourit à la caméra alors qu'il ne lui reste que quelques mois à vivre. Nous sommes invités à voir cet au-delà de la mort avec un regard nouveau et cet instant suggère qu'il n'en tient qu'à nous d'en faire une merveilleuse croisière. À la toute fin du film, la caméra retourne sur ce balcon maintenant vide mais le souvenir de la croisière imaginaire persiste. Joslin a réussi à créer une image durable de la vie.

Au moment de la mort de Joslin, Massi lui promet qu'il terminera *Silverlake Life* et qu'ainsi il respectera ses volontés. À l'intérieur du film, nous retrouvons des marques de cette promesse. Ainsi, Massi participe à cette idée de sauvegarder le corps pour perpétuer la survie de son amant. Sur l'autel qu'il érige, nous retrouvons, à côté des cendres, une photo les représentant tous les deux. Cette image, que nous avons déjà aperçue, est celle que Massi avait déposée à côté de Joslin encore vivant. Comme un talisman, celui-ci garde, lors de cette séquence, l'image à côté de lui, comme si elle pouvait le protéger de quelque chose. Ainsi, au milieu de toutes ces représentations de Joslin, autant réelles qu'imaginaires, nous pouvons penser que l'image le fait vivre du début à la fin, voire après la fin du film.

## NOTES

1 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 14.

3 Edgar MORIN, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, 351 p.

4 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 28.

6 Peter FRIEDMAN et Tom Joslin, *Silverlake Life*, 35 mm., coul., 99 min., Los Angeles, 1993.

7 Au cours de la projection, nous apprenons que Joslin avait prévu de transférer le matériel vidéo sur pellicule dans le but d'une distribution.

8 On apprend aussi, au cours de la projection, que Joslin avait écrit un scénario pour son projet.

9 Peggy PHELAN, *Dying Man with a movie camera*, GLQ, vol. 2, no 4, 1995, p. 397.

10 Pour obtenir un bref portrait critique de la production audiovisuelle qui s'est faite autour du sujet du sida, voir Paula A. Treichler, « *Aids Narrative on Television : Whose Story?* » ou encore Kevin Harty, « *All the Elements of*

*a Good Movie : Cinematic Response to the Aids Pandemic* ».

11 Voir son article « *Dying Man with a Movie Camera* », *GLQ*, vol. 2, no 4, p. 379-398.

12 *Ibid.*, p. 394.

13 Voir Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 192 p. ; BAZIN, *Op. cit.* ; SONTAG, *Op. cit.*

14 Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 15.

15 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 86.

16 Peter Friedman, *Op. cit.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 21.

20 Judith BUTLER, « *Sexual inversions* », *Discourses of sexuality. From Aristotle to AIDS*, édité par Donna C. Stanton, Michigan, Michigan University Press, p. 360.

21 Peter Friedman, *Op. cit.*, Je traduis de l'anglais, ainsi que pour toutes les autres citations tirées du film.

22 Judith Butler, *Op. cit.*, p. 359.

23 Sander GILMAN, *Disease and representation. Images of illness from madness to AIDS*, Ithaca & London, Cornell University Press, p. 107.

24 Joslin avait fait ce film pour annoncer, publiquement, son homosexualité.

25 Peter Friedman, *Op. cit.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 123.

29 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 109.

30 Peter Friedman, *Op. cit.*

31 Peggy Phelan, *Op. cit.*, p. 381.

32 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 30.

33 Peggy Phelan, *Op. cit.*, p. 382.

34 *Ibid.*, p. 381.

35 *Ibid.*, p. 382.

36 *Ibid.*, p. 396.

37 André Bazin, *Op. cit.*, p. 9.

38 L'auteure de cet article appuie son idée en se servant de Vertov et de son film *L'homme à la caméra* qui démontre aussi le dispositif du tournage mais, à son avis, dans un tout autre but.

39 Peggy Phelan, *Op. cit.*, p. 384.

40 *Ibid.*, p. 395.

41 Peter Friedman, *Op. cit.*

**BIBLIOGRAPHIE**

- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard Seuil, 1980, 192 p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 372 p.
- BUTLER, Judith, « *Sexual inversions* » in *Discourses of Sexuality. From Aristotle to AIDS*, édité par Donna C. Stanton, Michigan, Michigan University Press, 1992, p. 344-361.
- FRIEDMAN, Peter et Tom Joslin, *Silverlake Life*, 35mm., coul., 99 min., Los Angeles, Peter Friedman, 1993.
- GILMAN, Sander L., *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1988, 320 p.
- HARTY, Kevin, « "All the Elements of a Good Movie" : Cinematic Responses to the AIDS Pandemic » in *AIDS : The Literary Response*, édité par Emmanuel S. Nelson, Boston, Twayne Publishers, 1992, p. 114-130.
- MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 351 p.
- PHELAN, Peggy, « *Dying Man with a Movie Camera* », *GLQ*, vol. 2, no 4, 1995, p. 379-398.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993, 239 p.
- TREICHLER, Paula A., « *AIDS Narratives on Television : Whose Story?* » in *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*, édité par Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier, New York, Columbia University Press, 1993, p. 161-199.

# Susan Sontag, le sida et l'image absente

Stéphane Inkel

Car à mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours.

Platon, *Phèdre*

*Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by making works of art whose surface is so unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be... just what it is.*

Susan Sontag, *Against Interpretation*

Plusieurs auront du mal à contenir un petit sourire à la lecture de ces phrases si caractéristiques du formalisme des années soixante<sup>1</sup>. Pourtant, peut-être devraient-ils se méfier devant ce qui semble être un pamphlet contre la polysémie dans les œuvres d'art. Pensons au commentaire de Susan Sontag sur la photographie<sup>2</sup> où elle réfléchit sur les conséquences d'une vision trop restreinte par l'unique point de vue d'un objectif. Pensons surtout à sa nouvelle « *The Way We Live Now*<sup>3</sup> » qui, en plus de mettre en pratique ce « momentum si rapide », illustre bien les dangers d'une lecture sans interprétation. Le lecteur s'y trouverait confondu avec la voix énonciative, pris, lui aussi, dans une logique de la fuite et du déni. Pensons, enfin, à ce commentaire sur le *Phèdre* qui est à même de nous donner la pleine mesure de la nouvelle de Sontag : « L'écriture est un moyen permettant la transmission et surtout la conservation de l'information. Elle n'assure

d'aucune façon la connaissance effective de cette information<sup>4</sup>. »

Précisément, c'est à une masse d'informations que nous convie la nouvelle. Informations qui nécessitent une vingtaine de voix se relayant sans cesse, souvent dans une même phrase, et qui marquent par leur abondance les grands absents du texte : le sida et celui qui en est atteint. Il faudra donc réfléchir sur deux choses. Sur cette absence et sur ce qui lui permet de l'être, c'est-à-dire sur l'énonciation indéterminée du texte. Car par la prolifération de voix narratives, on se retrouve devant un dilemme. À la question « qui parle? », nous ne pouvons répondre qu'avec Heidegger : « Le on qui n'est rien de déterminé et que tous sont [...] »<sup>5</sup>. Mais au-delà de ces deux traits caractéristiques, logique du « on » et absence du corps et du nom, que nous dit « *The Way We Live Now* » sinon que parler du sida, c'est risquer de tomber dans une nouvelle cueillette d'informations qui ne veut plus rien dire. En fait, comment parler du sida, cette maladie de l'*amor*, pour reprendre un jeu de mots de Pascal de Duve<sup>6</sup>. Peut-être, justement, qu'on ne peut jamais qu'en rire, mais avec un « rire dédaigneux [où] la gamme ironique s'entrelace à l'éthos méprisant de la satire<sup>7</sup> ». Ce que je veux m'attacher à montrer, c'est que « *The Way We Live Now* », malgré son apparente unité signifiante conduite par la logique énonciative du « on », est en fait une charge satirique contre les discours entourant le sida.

### *Qui dit la vérité?*

Michel Foucault, lorsqu'il parle du discours comme événement, avance le paradoxe du « matérialisme incorporel<sup>8</sup> ». C'est ce paradoxe qui décrit au mieux « *The Way We live Now* ». Voilà une nouvelle dont l'essence est précisément cette absence du corps malade. Centré sur lui, le fixant sans cesse, le lecteur n'a d'autre choix que de constater le caractère incorporel de ce spectre suspendu à chaque ligne. Pourtant, on ne saurait remettre en cause la matérialité du texte. Pour le constater, ouvrons le livre et commençons la lecture d'une des nombreuses phrases sans fin :

*At first he was just losing weight, he felt only a little ill, Max said to Ellen, and he didn't call for an appointment with his doctor, according*

*to Greg, because he was managing to keep on working at more or less the same rhythm, but he did stop smoking, Tanya pointed out, [...]»<sup>9</sup>*

On peut lire une certaine matérialité dans l'accumulation d'informations qui, en quelque sorte, fait corps. Pourtant, on se rend compte qu'il s'agit toujours d'informations ultra-médiatisées, quelque chose de l'ordre de la rumeur ou, pour suivre Heidegger, du « on-dit ». En jouant ce jeu, l'auteur ajoute à la disparition du corps une dégradation de la substance textuelle. Mais n'est-ce pas là une façon de contourner les modes d'exclusion du discours, repérés par Foucault, et qui semblent bien à l'œuvre dans les discours sur le sida? Suivant ce dernier, ces modes sont au nombre de trois et convergent vers le troisième, la « volonté de vérité », qui, nous dit-il, est « appuyée sur un support et une distribution institutionnelle [et] tend à exercer sur les autres discours – je parle toujours de notre société – une sorte de pression et comme un pouvoir de contrainte<sup>10</sup> ». La manière de contourner ce mode d'exclusion, et peut-être de le déconstruire, sera de le parodier. Et la meilleure parodie possible n'est-elle pas d'adopter le discours autoritaire, bien qu'inauthentique, du « on »? Un discours capable d'affirmer : « Il en est ainsi parce qu'on le dit<sup>11</sup> » semble, en effet, une manifestation précise de cette volonté de vérité.

Ce « on », oublions pour l'instant son statut « ontique » pour le *Dasein*, tient d'abord en une fonction narrative. Il est ce groupe d'amis s'échangeant la parole comme les dernières nouvelles, au point de ne pouvoir cesser de parler :

*I've never spent so many hours at a time on the phone, Stephen said to Kate, and when I'm exhausted after the two or three calls made to me, giving me the latest, instead of switching off the phone to give myself a respite I tap out the number of another friend or acquaintance, to pass on the news<sup>12</sup>.*

La succession de noms met ainsi en place la structure même du « on », qui est toujours un « camouflage » dans la foule d'un quelconque sujet parlant :

« Les autres », comme on les appelle pour camoufler l'essentielle appartenance à eux qui nous est propre, sont ceux qui, dans l'être-en-

compagnie quotidien, d'abord et le plus souvent « sont là ». Le qui, ce n'est ni celui-ci, ni celui-là, ni nous autres, ni quelques-uns, ni la somme de tous. Le « qui » est le neutre, le on<sup>13</sup>.

Par cette fuite, le discours fait non seulement circuler l'information, il s'exclut de son objet. En d'autres mots, les amis du malade, en focalisant leur regard sur cet objet qu'ils ne nomment jamais, et surtout en ne lui permettant pas la parole, s'excluent du danger de contamination. « *Because becoming seriously ill was something that happened to other people, a normal delusion [...]*<sup>14</sup> » En fait, cette logique du « on » implique toujours un rapport de fuite face à une quelconque menace. Il peut s'agir d'une distanciation face à celle-ci, comme le démontre cette dénégation : « *people still do get ordinary illnesses, awful ones, why are you assuming it has to be that*<sup>15</sup> », ou encore d'une banalisation où la maladie devient « *such a common destiny*<sup>16</sup> ».

Cette fuite n'est possible que si la menace est bien identifiée, si elle se tient, en quelque sorte, sous nos yeux. Tentons un bref tableau de la nouvelle. Nous avons une foule de personnes dûment présentées, c'est-à-dire nommées, dont le regard converge vers un point invisible pour le spectateur. Ce point qui nous est caché, le corps sidéen, est cette menace que ne quittent pas des yeux les personnages. Ils le regardent, tournent autour, mais en élargissant sans cesse la ronde par un discret pas en arrière. Nous pouvons même supposer – n'oublions pas que le sidéen nous est invisible – qu'à la place du corps se tient une photographie. La distance ainsi acquise ne ferait qu'accroître l'intensité de leur regard, car « *the feeling of being exempt from calamity stimulates interest in looking at painful pictures, and looking at them suggests and strengthens the feeling that one is exempt*<sup>17</sup> ». Enfin, même cette distance est niée dans la mesure où « *one is so much better prepared to help him*<sup>18</sup> ». Si nous traduisons ce développement au texte, nous comprenons mieux de quelle façon s'opère le déni du sida :

*But don't you think, Quentin observed to Max, that being as close to him as we are, making time to drop by the hospital every day, is a way of our trying to define ourselves more firmly and irrevocably as the well, those who aren't ill, who aren't going to fall ill, as if what's happened to him couldn't happen to us [...]*<sup>19</sup>

Mais, on le voit bien, un tel déni implique un rapport à la mort. Se définir comme « bien-portants » face à un homme atteint d'une maladie conduisant irrémédiablement à la mort consiste en une position radicalement inauthentique. Et pourtant cette phrase : « *We're learning how to die, said Hilda, [...]*<sup>20</sup> »

Il faut assurément éclairer ce paradoxe. Pour y arriver, je ferai de nouveau appel à une métaphore de la vision. Mais cette fois, déjà inscrite dans le texte :

*But he did agree to see Victor's visualization therapist, although what could one possibly visualize, said Hilda, when the point of visualizing disease was to see it as an entity with contours, borders, here rather than there, something limited, something you were the host of, in the sense that you could disinvite the disease, while this was so total<sup>21</sup>[...]*

Cette tentative de visualiser le sida s'avère rapidement impossible. Et dans cette impossibilité se glisse insidieusement un refus de voir la mort comme horizon. Afin de bien saisir l'enjeu, il sera nécessaire d'effectuer un petit détour avec Heidegger pour cerner son « être vers la mort ». La structure essentielle du Dasein est, pour ce dernier, le « souci ». Comme le propre du souci est un constant va-et-vient entre présent et futur, le Dasein trouvera son possible « être-entier » dans le dernier horizon concevable, la mort. Mais avant d'arriver à un « être vers la mort » authentique, le Dasein doit traverser un « dévalement » dans la « quotidienneté », c'est-à-dire dans le « on » : « Le "on meurt" répand l'opinion que la mort frappe, si l'on peut dire, le on. [...] ce n'est chaque fois justement pas moi; car ce on n'est Personne<sup>22</sup>. » En refusant de faire de la mort une possibilité, le Dasein se prive de son horizon le plus propre. C'est à cette étape que s'arrête la nouvelle. Aussi le meilleur exemple est-il cet épisode où Franck raconte sa désapprobation envers un autre malade qui se plaignait du peu d'attention des médecins. Franck, rappelons-le, est bénévole dans un « *Crisis Center* », ce qui suppose une certaine cohabitation avec la mort et ses aléas. Pourtant, ce dialogue s'empresse de souligner son appartenance au « on dit » : « *but Franck, he has every reason to be upset, he's dying, and Franck said, according to Quentin, oh, I don't like to think about it that way<sup>23</sup>.* » C'est dire qu'il a sa propre vision des choses, une vision qui n'est pas obscurcie par l'horizon de la mort.

Si nous retournons à l'exemple précédent, nous constatons qu'il y était question de circonscrire le sida à l'intérieur d'une figure « *with contours [and] borders* ». Est-ce un hasard si une allusion rhétorique au « *big fight* » apparaît quelques lignes plus haut? La réponse importe peu. Mais cela nous conduit tout de même à s'interroger sur le rôle du rhétorique. Si le sida n'est pas nommé dans la nouvelle, on pourrait s'attendre à ce qu'il soit présent sous de nombreuses figures. Cela n'est pourtant pas le cas. À peine deux métaphores clairement identifiables. La première, cela ne surprendra guère, est celle de la peste. Il s'agit de la statue de Saint Sébastien, offerte au malade à la fin de la nouvelle, et qui est percée de flèches symbolisant la peste. La seconde est plus sournoise. Elle apparaît pourtant dès la première page du texte : « *it was only in the last six months that he had the metallic taste of panic in his mouth, [...]*<sup>24</sup> » Il ne s'agit évidemment pas ici d'une métaphore du sida, mais peut-être de la mort. En effet, ce goût de métal n'est-il pas celui d'un pistolet que l'on s'enfoncerait dans la bouche? On peut le penser. Dans ce cas, la mort serait à nouveau masquée, sans compter que l'on introduit alors un élément de violence qui était absent de l'analyse jusqu'à présent. Mais cette violence sert toujours la logique du « on » puisqu'elle conduit, par son côté spectaculaire, à la curiosité; c'est-à-dire à une « envie de voir<sup>25</sup> » :

*A society which makes it normative to aspire never to experience privation, failure, misery, pain, dread disease, and in which death itself is regarded not as natural and inevitable but as a cruel, unmerited disaster, creates a tremendous curiosity about these events – a curiosity that is partly satisfied through picture-taking<sup>26</sup>.*

Cela nous ramène à mon exemple du tableau. Encore une fois la mort est regardée, mais en instaurant une distance.

Puisque nous revenons à celle-ci, j'aborderai sa représentation la plus frappante, l'absence du mot même de sida. En lieu et place, les mots « *ill* », « *illness* », « *disease* », et quelques fois les pronoms « *this* » et « *that* ». Ce qui était déjà surprenant en soi se trouve valorisé par l'ironie de Sontag :

*And it was encouraging, Stephen insisted, that from the start [...] he was willing to say the name of the disease, pronounce it often and*

*easily, as if it were just another word, [...] because, as Stephen continued, to utter the name is a sign of health, a sign that one has accepted being who one is, mortal, vulnerable [...]*<sup>27</sup>

Ce qu'il réussit à faire, eux, n'y arrivent pas. S'ils se savent « mortel[s] et vulnérable[s] », c'est parce que « on le dit », sans plus. Nommer le sida serait accepter son statut de « quasi-possibilité », partant, la mort comme horizon propre. Non seulement cela leur est interdit mais encore faussent-ils le réel état du malade : « *And one Thursday Ellen, meeting Lewis at the door of the building, said, as they rode up together in the elevator, how is he really? But you see how he is, Lewis said tartly, he's fine, he's perfectly healthy, [...]*<sup>28</sup> »

Un dernier passage d'*Être et Temps* nous permet de voir le véritable bénéficiaire d'une telle dénégation :

Les « proches » font souvent croire au « mourant » qu'il va échapper à la mort et retrouver sans tarder la tranquille quotidienneté de son monde [...] C'est ainsi que le on se préoccupe d'une *constante tranquillisation au sujet de la mort*. Mais au fond elle ne concerne pas le seul « mourant » elle vaut bien davantage encore pour ceux qui le « réconfortent »<sup>29</sup>.

Le rapport à la vérité s'en trouve faussé, non par une quelconque volonté de préserver le moral du malade mais par une impossibilité d'apercevoir la mort. Mais à cette première exclusion, impossibilité conduisant à se détourner du réel, s'ajoute une deuxième, cette fois bien consciente, qui visera à protéger le malade des événements extérieurs. Ainsi, lorsque arrive la nouvelle de la mort de deux « connaissances », on préfère la lui cacher sous prétexte « *that it could only depress him*<sup>30</sup> ». Le même phénomène se répète lorsqu'on apprend que Max, un des personnages, est lui aussi « malade ». Ce qui étonne, c'est le sort que l'on réserve à ce dernier. Comme si d'avoir participé au circuit du « on » le condamnerait à l'oubli, une fois qu'il en est sorti.

Si nous avons suivi la logique énonciative du texte pas à pas, c'était pour montrer toute sa portée subversive. En m'inspirant de la définition de Linda Hutcheon, je qualifierai volontier « *The Way We Live Now* » de satire, si celle-ci « se distingue de l'invective pure par le fait de son intention de corriger [...] Cette notion de dérision ridiculisante à des fins réformatrices est indispensable à la définition

du genre satirique<sup>31</sup>. » Le but de la satire étant ici de confronter un public recourant trop facilement au « on dit » face à une quelconque menace. Ainsi, la portée polémique du texte est indéniable. Les conséquences d'un tel dénouement conduisent en fait à un détournement de la vérité, sans parler, nous y viendrons, de ses impacts sur le traitement de l'information.

Mais avant de quitter le « on », j'aimerais m'attarder un court instant sur une autre manifestation possible. Celle où le « on » devient un respect de l'intimité, un interdit d'attenter à l'instant sacré de la mort. Je pense au roman *Ce sont amis que vent emporte* de Yves Navarre. Le chapitre de la mort de David, mort à laquelle nous n'assistons pas, s'intitule justement « On ». Le narrateur, sentant approcher la mort de son amant, ira se promener dans les rues de Montréal. Il écrit : « on n'est plus je mais on [...] »<sup>32</sup> Au moment du retour, « l'oreiller est tombé par terre, [...] À la hauteur de sa bouche une flaque de sang. Septentrion est mort. On. Il y a des felouques sur le Saint-Laurent<sup>33</sup>. » Et sur le mot écrit avant de mourir, ces phrases de reconnaissance : « Tu es allé faire un tour? Tant mieux. Je peux, grâce à toi, partir la vie dans l'âme<sup>34</sup>. » Je crois, malgré les différences, que ces deux textes disent la même chose. L'un prêche par l'exemple et l'autre, beaucoup plus radical, expose en détail la position à éviter. Il dit : voilà ce qui arrive lorsque vous fuyez, voilà ce qu'il advient de votre volonté de vérité.

### *Le corps dispersé*

Si nous avons vu comment fonctionnait cette volonté de vérité, nous n'avons encore qu'une simple idée de ses conséquences. Le véritable « matérialisme incorporel » de la nouvelle, pour poursuivre l'analogie, pourrait bien être son tissu d'informations. En fait, tout le réseau que nous avons pu observer à l'œuvre est conduit par cet impératif : transmettre de nouvelles informations. L'exemple du téléphone<sup>35</sup> traduit bien la force agie par l'impératif. Mais que faut-il entendre par information? J'en fais, pour ma part, le contraire de la réflexion et voit en la rapidité son véritable attribut. Le rythme de la nouvelle – accéléré, on l'a vu, par les nombreux relais des personnages – prend ici sa pleine signification. Mais en accumulant ainsi les

informations, la vérité ne risque-t-elle pas de se retrouver de nouveau prise à partie? C'est précisément le risque, ou plutôt, l'arme aperçue par Isabelle Rieusset-Lemarié dans « Les années sida », où elle commente les premiers mécanismes d'exclusion contre la maladie : « Si le démenti, face à la diffusion de certains faits établis, n'est plus possible, la meilleure façon de les étouffer n'est pas de les passer sous silence mais au contraire de les noyer dans un torrent d'informations contradictoires<sup>36</sup>. » Dans « *The Way We Live Now* », ce n'est pas une quelconque information qui est combattue mais le sida lui-même. Évidemment, cela est fait avec ironie, en atténuant les effets de la maladie, en niant sa conséquence ultime qu'est la mort.

Il est intéressant de constater qu'en 1977, dans ses textes sur la photographie, Sontag avait déjà conçu les dangers de l'accumulation. Mais ce qui concerne, ici, les informations, a trait à l'image :

*The final reason for the need to photograph everything lies in the very logic of consumption itself. To consume means to burn, to use up – and, therefore, to need to be replenished. As we make images and consume them, we need still more images; and still more<sup>37</sup>.*

Nous voyons le même mécanisme à l'œuvre dans « *The Way We Live Now* ». Le fait que l'information y remplace l'image ne fait qu'accentuer ce qu'elle voyait déjà au sujet de celle-ci c'est-à-dire son statut d'information latente : « *Through being photographed, something becomes part of a system of information, fitted into schemes of classification [...] there is nothing that should not be recorded<sup>38</sup>.* » Ainsi, chaque nouvelle vient remplacer la précédente, ce qui importe n'étant pas ce qu'elle véhicule mais la rapidité avec laquelle elle arrive et la somme ainsi accumulée. Pensons, à cet égard, à ce que Quentin dit du journal du malade : « *the point was that by the very keeping of the diary he was accumulating something[...]* »<sup>39</sup> Ce qui ne correspond d'ailleurs pas avec le projet avoué, par ouï-dire, du malade. L'accumulation, en plus d'être une caractéristique structurante de la nouvelle, habite chaque personnage :

*Stephen was the one who asked the most informed questions, who'd been keeping up not just with stories that appeared several times a week in the Times [...] but with articles in the medical journals published here and in England and France [...]*<sup>40</sup>

En fait, la pratique en elle-même n'a rien de répréhensible, au contraire. Mais elle se retrouve elle aussi noyée dans le flux continu des informations contradictoires.

Aux dangers de l'accumulation d'informations, il faut ajouter ce qu'il en advient du corps. Il est nécessairement réifié, ne devenant qu'un simple objet de l'expérience. Première conséquence : il perd son nom. Et qu'est-ce qu'un corps qui en est privé si « la seule unité d'un corps est le nom qui le nomme : [...] Le nom propre est le blason d'un corps<sup>41</sup> »? Suivant le nom, le corps disparaît. Cette disparition devient alors une réaction face à la surabondance de l'information; c'est-à-dire, une équivoque introduisant le doute. Car qu'est-ce qu'un discours dont l'objet serait absent? La question de sa pertinence est immanquablement posée.

Cette absence du corps devient évidemment incontournable lorsqu'il s'agit du sida. Elle amène une réflexion sur l'usage polémique du corps sidéen. Avec une stratégie inverse, un film comme *Silverlake Life* de Tom Joslin et Peter Friedman semble soulever les mêmes questions. Rappelons qu'il s'agit d'un film montrant les derniers moments de la vie de Joslin, atteint du sida, et que son cadavre y est longuement exposé. Comment parler de ce corps complètement réifié? Car un cadavre les yeux vitreux que l'on met dans un sac avant de l'emporter à la morgue tient davantage de l'objet que d'un individu. Un objet qui dérange, et que l'on voudrait voir disparaître au plus vite. Que ce soit par son absence ou par une présence excessive, le corps sidéen dérange. Il nous force à nous interroger sur la place et le traitement, tant scientifique que médiatique, qu'on lui accorde. Si la stratégie employée par Joslin a l'avantage de provoquer une réflexion immédiate, l'absence choisie par Sontag me semble ouvrir une perspective de plus grande envergure.

Que reste-t-il, en effet, si on enlève le corps malade? Un espace s'en trouve créé pour l'imaginaire. Un imaginaire, à entendre Tanya, qui aurait quelque chose d'effrayant : « *Because the imagined disease is so much worse than the reality of him [...]*<sup>42</sup> ». On peut penser que la réalité construite par la nouvelle est plus proche d'un imaginaire que la réalité quotidienne du sidéen. Faire disparaître son corps central confronte ainsi le lecteur à imaginer ce qui peut en prendre la place. C'est surtout affirmer que le statut du sidéen n'est guère satisfaisant et

qu'il reste encore à être pensé. L'imaginaire implique aussi une déconstruction de l'objet, donc de l'information qui l'accompagne. Cette opposition de l'imaginaire et de l'information n'est pas sans rappeler l'opposition nietzschéenne de l'imitation et de la connaissance :

L'imitation suppose une réception, puis une transposition continue de l'image perçue en mille métaphores, toutes efficaces. [...] Le fait d'imiter est le contraire du fait de connaître en ce sens que précisément le fait de connaître ne veut faire valoir aucune transposition mais veut maintenir l'impression sans métaphore et sans conséquences. À cet usage, l'impression est pétrifiée : elle est prise et marquée par les concepts, puis tuée, dépouillée et momifiée [...]<sup>43</sup>

Tenter de « connaître » le sida serait, suivant Nietzsche, le « momifier » sous forme de concept; le livrer au discours du « on dit » et en faire un objet déjà su parce « qu'on le dit ». Le livrer à l'imaginaire serait, au contraire, lui ouvrir le champ de « mille métaphores », guerrières ou artistiques, dans lequel le lecteur a tout à faire, parce que, finalement, rien n'est encore dit.

### *Le sourire de Tom Joslin*

Si nous devons trouver deux constantes à travers les quelques œuvres que j'ai, au passage, mentionnées, nous ne pourrions éviter la polémique qui se dégage de chacune, ainsi que l'ironie qui la sous-tend. C'est par ce trope que « *The Way We Live Now* » échappe à son apparente opacité. L'énonciation est si rapide qu'elle ne donne aucune prise au lecteur quant à ce qu'elle véhicule. Celui-ci doit chercher une perspective d'ensemble afin d'accéder à un paradigme opposé. Car, « l'on ne saurait ignorer l'importance décisive de l'intentionnalité et de la réception du texte quand il s'agit d'un trope comme l'ironie, lequel implique une distanciation obligatoire entre lecteur et texte [...]»<sup>44</sup>. C'est avec la distance acquise que nous avons pu constater le détournement d'une réalité illusoire, sa dévaluation, ainsi que la portée d'une absence saisissante. Faire un point aveugle de l'objet central de la nouvelle, en plus d'ouvrir la porte à l'imaginaire, c'est avouer que nous sommes sur le pied de guerre. Parce qu'il était absent, le corps s'est avéré l'enjeu fondamental de la nouvelle.

J'aimerais revenir sur le cadavre de Tom Joslin. On sait que le film, malgré le fait qu'il soit constitué de scènes de la vie quotidienne du créateur, comportait un scénario. À sa mort, le cadavre devait être montré. La réaction de Mark Massi, son conjoint et co-réalisateur, s'écriant « *I promised* » en filmant l'image, est assez éloquente sur cet impératif. Joslin, par celle-ci, voulait faire réagir. Mais l'image n'est pas exempte d'ironie. Un rire, encore une fois, teinté du sarcasme de la maladie. Mais un rire tout de même. Un rire à la pensée de la réaction du spectateur, un rire en appréhendant la polémique créée par cette dernière image de soi. C'est pourquoi, cette image, je la regarderai à nouveau, et que je tenterai de déceler sur le cadavre... un sourire.

## NOTES

1 Formalisme cher à Susan Sontag et dont le meilleur exemple demeure sans doute *Against Interpretation* où on y lit : « *The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content into those of form.* » Voir « *Against Interpretation* », *A Susan Sontag Reader*, New York, Vintage Books, 1983, p. 103.

2 Voir Susan SONTAG, *On Photography*, New York, Farrar, Strauss, Giroux, 1977, et plus particulièrement son chapitre « *The Image-World* » reproduit dans *A Susan Sontag Reader*, p. 349-368.

3 *Id.*, « *The Way We Live Now* », *The Way We Live Now. American Plays and The AIDS Crisis*, Ed. by Elizabeth Osborn, New York, Theatre communications group, 1993. Il s'agit de la transcription d'une lecture radiophonique intégrale de la nouvelle de Sontag. Celle-ci a été publiée pour la première fois dans *The New Yorker* du 24 novembre 1986 avant d'être reprise dans *The Best American Short Stories* en 1987.

4 Luc BRISSON, « introduction » in Platon, *Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 60.

5 Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 127 (Il s'agit de la pagination en marge correspondant à l'édition originale de 1927).

6 Voir Pascal De DUVE, *Cargo Vie*, Paris, J.-C. Lattès, 1993.

7 Linda HUTCHEON, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, 46, 1981, p. 148.

8 Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 60.

9 Susan Sontag, « *The Way We Live Now* », *op. cit.*, p. 103.

10 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 20.

11 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 168.

- 12 Susan Sontag, « *The Way We Live Now* », *op. cit.*, p. 104.
- 13 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 126. Heidegger souligne.
- 14 Susan Sontag, « *The Way We Live Now* », *op. cit.*, p. 103-104.
- 15 *Ibid.*, p. 104. Je reviendrai sur ce « *that* » souligné par l'auteur.
- 16 *Ibid.*, p. 120.
- 17 *Id.*, « *The Image-World* », *op. cit.*, p. 359.
- 18 *Id.*, « *The Way We Live Now* », *op. cit.*, p. 115.
- 19 *Ibid.*, p. 112.
- 20 *Ibid.*, p. 126.
- 21 *Ibid.*, p. 113.
- 22 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 253.
- 23 Susan Sontag, « *The Way We live Now* », *op. cit.*, p. 119.
- 24 *Ibid.*, p. 103. La même métaphore revient aux pages 107 et 124.
- 25 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 170.»
- 26 Susan Sontag, « *The Image-World* », *op. cit.*, p. 359.
- 27 *Id.*, « *The Way We Live Now* », *op. cit.*, p. 114-115.
- 28 *Ibid.*, p. 118-119. Sontag souligne.
- 29 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 253-254. Heidegger souligne.
- 30 Susan Sontag, « *The Way We Live Now* », *op. cit.*, p. 119.
- 31 Linda Hutcheon, *loc. cit.*, p. 146.
- 32 Yves NAVARRE, *Ce sont amis que vent emporte*, Paris, Flammarion, 1991, p. 132.
- 33 *Ibid.*, p. 138.
- 34 *Ibid.*, p. 144-145.
- 35 Voir p. 4.
- 36 Isabelle RIEUSSET-LEMARIÉ, « Les années sida », *Une fin de siècle épidémique*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 117.
- 37 Susan Sontag, « *The Image-World* », *op. cit.*, p. 366.
- 38 *Ibid.*, p. 351-364.
- 39 *Id.*, « *The Way We Live Now* », *op. cit.*, p. 111.
- 40 *Ibid.* p. 107.
- 41 Pascal QUIGNARD, « XLVe Traité. Femmes fragmentées en 1535 », *Petits traités II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 420.
- 42 Susan Sontag, « *The Way We Live Now* », *op. cit.*, p. 115.
- 43 Friedrich NIETZSCHE, *Le Livre du philosophe*, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 94-95. Nietzsche souligne.
- 44 Linda Hutcheon, *loc. cit.*, p. 142.

## BIBLIOGRAPHIE

## a) autour du sida

SONTAG, Susan, « *The Way We Live Now* », *The Way We Live Now. American Plays and The AIDS Crisis*, Ed. by Elizabeth Osborne, New York, Theatre communications group, 1993, p. 99-128.

FRIES, Kenny, « *AIDS and Its Metaphors : A Conversation with Susan Sontag* », *Conversations with Susan Sontag*, Ed. by Leland Poague, Jackson, University Press of Mississippi, 1995, p. 255-260.

DE DUVE, Pascal, *Cargo vie*, Paris, J.-C. Lattès, « Le livre de poche », 1993, 117 p.

JOSLIN, Tom et Peter Friedman, *Silverlake Life*, (film).

NAVARRÉ, Yves, *Ce sont amis que vent emporte*, Paris, Flammarion, 1991, 160 p.

## b) textes critiques

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, 590 p.

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, 46, 1981, p. 140-155.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Livre du philosophe*, Paris, GF-Flammarion, 1991, 178 p.

QUIGNARD, Pascal, « XLVe Traité. Femmes fragmentées en 1535 », *Petits traités II*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1997, p. 395-420.

RIEUSSET-LEMARIÉ, Isabelle, « Les années sida », *Une fin de siècle épidémique*, Paris, Actes Sud, 1992, p. 97-142.

SONTAG, Susan, « *The Image-World* », *A Susan Sontag Reader*, New York, Vintage Books, 1983, p. 349-369.

SONTAG, Susan, « *Against Interpretation* », *A Susan Sontag Reader*, New York, Vintage Books, 1983, p. 95-104.

## Études



# ÉCHOS fragmentés : en réponse à *La Douleur* de Marguerite Duras

Julie Lachance

Cet article se veut en quelque sorte une réponse au texte de Marguerite Duras intitulé : *La Douleur*. Tout comme lui, il emprunte la forme du fragment, ce qui est fréquent dans les témoignages où l'on traite de la douleur. L'écriture fragmentaire : forme qui tente d'exprimer ce qui ne peut être totalisé, maîtrisé, mais que l'on désire dire, donner à entendre, crier, tout cela dans un souffle, rythmé par l'urgence. Il s'agit donc de l'espace où « l'écriture du désastre<sup>1</sup> » est en mesure d'avoir lieu, là où le vocabulaire tente d'aller à l'essentiel et où la ponctuation respire à la mesure de l'intolérable.

\* \* \*

## *Douleur*

Duras et son obsessionnel désir d'accompagner Robert L., Duras qui n'est pas un véritable témoin parce qu'absente de la réalité de celui-ci, mais qui persiste à accompagner son mari au sein de ses souffrances, au centre de sa douleur qui se fond en elle. Elle qui le prend en son corps, en son être profond, là où elle se trouve contaminée jusqu'à s'oublier soi-même. Par la suite, elle devient un témoin réel, parce que présente lors du retour à la vie de celui qu'elle ne faisait qu'attendre. C'est à ce moment précis qu'elle commencera à retrouver son individualité, à revenir à la vie au même rythme que lui, comme lui.

Duras, comme malade d'empathie, comme possédée par un désir incommensurable, tente de ressentir la douleur de celui qui souffre là-bas, dans un camp de concentration. Elle souffre de ne pas y parvenir, de ne pas être en mesure d'accéder à la douleur de Robert L. Elle est celle qui meurt de ne pas arriver à ressentir l'impossible, et cela constitue

sa propre douleur. Maurice Blanchot écrit dans *La Communauté inavouable* :

Cette outrance est celle du mal. Le mal (moral ou physique) est toujours excessif. Il est l'insupportable qui ne se laisse pas interroger. Le mal, dans l'excès, le mal comme « la maladie de la mort », ne saurait être circonscrit à un « je » conscient ou inconscient, il concerne d'abord l'autre, et l'autre-autrui est l'inconscient, l'enfant, le malade dont la plainte retentit comme le scandale « inouï », parce qu'il dépasse l'entente, tout en me vouant à y répondre sans que j'en aie le pouvoir<sup>2</sup>.

Duras y répond. Elle y répond en prenant en elle la douleur de l'autre. C'est ainsi que sa douleur s'exprime par l'entremise d'un second corps, celui de Robert L. Cela a pour effet d'opérer un déplacement de son identité à l'intérieur d'une attente démesurée. Cela fait aussi que ce qu'elle vit, elle ne le vit pas vraiment, mais elle le « sur-vit », quelque part entre la folie et l'hyperlucidité.

\* \* \*

### *Attente*

Face à l'attente, Marguerite n'existe plus. Elle dira : « Mon nom me fait horreur<sup>3</sup>. » Elle n'est plus elle-même, elle rejette celle qu'elle était avant l'attente, elle est devenue l'attente. Elle s'y consacre totalement, entièrement, elle est celle qui attend jusqu'à en mourir. Sa respiration est rythmée par l'attente, son existence, tout ce qui fait d'elle ce qu'elle est, s'y est déplacée : « [...] le moment où je meurs m'indiffère. En mourant je ne le rejoins pas, je cesse de l'attendre<sup>4</sup>. »

Celui qu'elle attend est à l'intérieur de ses organes, il est le sang qui circule dans ses veines, c'est le cœur qui bat à ses tempes. Lorsqu'elle le croit mort, le battement aux tempes cesse de se faire entendre, et par le fait même, elle se sent tendre vers la mort : « Mon visage se défait, il change. Je me défais, je me déplie, je change. Il n'y a personne dans la chambre où je suis. Je ne sens plus mon cœur<sup>5</sup>. »

Il y a aussi la nourriture, la nourriture qui incarne, pour Marguerite, ce qui fait mourir Robert, ce qui le torture sans cesse puisque toujours manquante : « Aussitôt l'envie de vomir revient. Le pain est celui qu'il n'a mangé, celui dont le manque l'a fait mourir<sup>6</sup>. » Et plus

loin dans le journal : « Rien ne peut diminuer la brulûre que fait sa faim [...]7. » Marguerite meurt de la faim de Robert L., elle en est malade et cela l'empêche d'ingurgiter quoi que ce soit puisque sa faim à lui a pris toute la place en elle. Il ne demeure pas même un petit espace pour sa propre faim. Elle dira: « Un autre enchaînement nous tient : celui qui relie leur corps à notre vie8. » À cela il faut ajouter : « leur mort à notre corps » puisque il y a de plus en plus de la mort de Robert qui prend place au sein du corps de Marguerite, corps maigre et sec qui semble se rapprocher de plus en plus de l'aspect de celui du prisonnier.

Tout est relié à lui, à son corps, à son être ou plutôt à l'absence de cet être, à l'absence de ce corps, à sa potentielle annulation, à sa possible disparition. Cet autre enchaînement dont elle parle est de l'ordre de la seule nécessité qui soit, celle de la non-absence de Robert L. De nouveau, Blanchot écrit : « Qu'est-ce donc qui me met le plus radicalement en cause? Non pas mon rapport à moi-même comme fini ou comme conscience d'être à la mort ou pour la mort, mais ma présence à autrui en tant que celui-ci s'absente en mourant9. » Le manque de Robert L. au sein de son quotidien emplit Marguerite d'une tristesse suffocante, mais ce qui lui transmet cette souffrance inimaginable, c'est la possibilité qu'il disparaisse à jamais, que son être n'existe plus dans sa réalité au moment où elle-même *est* encore.

\* \* \*

### *Distance*

De retour à la maison, Robert L., affamé, revient peu à peu à la vie. Il comble cette faim et par le fait même, Marguerite recommence à manger. « Nous allons vivre10 », dit-elle. Elle va vivre puisqu'il va vivre, et c'est un « comme lui » qui va venir caractériser le tout, et non un « avec lui ». Lorsque la présence de Robert L. est garantie par la vie qui reprend en lui le dessus, une distance entre ce que Duras ressent pour lui et ce qu'elle ressent pour elle s'installe : « Dans cette lumière qui accompagne le vent, l'idée de sa mort s'arrête [...]. À la base de mes côtes, dans un creux, sur ma peau, je vois battre mon cœur. J'ai faim11. » C'est ainsi que son cœur bat en solo, en cadence avec sa vie, tout comme elle a faim de sa faim à elle. Le cœur de Robert a cessé de battre à ses tempes, il s'est tu. Plus il revenait à lui, plus il reprenait

son corps, plus elle retrouvait sa propre individualité et se dissociait d'une obsession, d'une nécessité, d'un impératif, et ce, sans toutefois être en mesure de pouvoir parler d'une fin. « Les forces sont revenues encore davantage. Un autre jour je lui ai dit qu'il nous fallait divorcer, que je voulais un enfant de D<sup>12</sup>. » Elle désire enfin autre chose que la survie de Robert L. puisque celle-ci est maintenant assurée, Marguerite reprend son nom et son corps, elle désire un enfant d'un autre homme, une vie ailleurs, une existence individuelle.

\* \* \*

### *Le fossé noir*

Marguerite, au sein de son attente, ne se trouve ni jamais ici ni jamais là-bas, elle évolue dans un non-lieu, dans un endroit où elle le rejoint, le seul où elle puisse l'approcher : « Je m'endors près de lui tous les soirs, dans le fossé noir, près de lui mort<sup>13</sup>. » Le fossé noir, c'est sa solitude, sa lutte, son objet de désir, ses espoirs et désespoirs : « Je n'ai de place nulle part ici, je ne suis pas ici, mais là-bas avec lui, dans cette zone inaccessible aux autres, inconnaisable aux autres, là où ça brûle et où on tue<sup>14</sup>. » Il s'agit d'un espace qui leur est commun : « J'ai hâte de rentrer, de m'enfermer avec le téléphone, de retrouver le fossé noir<sup>15</sup>. » Le fossé noir est l'endroit où ils se retrouvent dans la mort, là où elle n'attend plus puisque leur rencontre est ponctuée par la mort, rythmée par celle-ci. À l'opposé du fossé noir, il y a la mer. Lorsque Duras songe à la mer, elle imagine toujours Robert vivant et heureux, et c'est d'ailleurs un lieu où ils se retrouvent, en vie. Le fossé noir est aussi l'écriture, le lieu où l'acte d'écrire se conçoit, là où une poussée cherche à se manifester, là où l'étrangeté doit parler et où le lien avec l'autre est rompu. Il s'agit de l'espace où elle trace les lignes qui constituent *La Douleur*, le seul espace où il lui est possible de l'écrire, de s'écrire, de parler de ce qui est impossible à dire.

\* \* \*

### *Temps*

Dans *La Douleur*, il existe une disjonction entre le temps de la

personne qui souffre et qui attend et celui des gens qui évoluent autour, le temps de la réalité des autres. Duras, au milieu de l'intolérable incertitude, au sein du non-savoir, dans l'attente interminable, vit au rythme d'un non-temps : « Tous les livres sont en retard sur Mme Bordes et moi. Nous sommes à la pointe d'un combat sans nom, sans armes, sans sang versé, sans gloire, à la pointe de l'attente<sup>16</sup>. » Il s'agit d'un autre temps, d'un présent qui n'est déjà plus et d'un futur qui est toujours trop loin : « Mme Bordes et moi, nous en sommes au présent. Nous pouvons prévoir un jour de plus à vivre<sup>17</sup>. » Mais il ne peut être question du présent au sein de la prévoyance, puisque prévoir se situe déjà dans un présent qui est au-delà, qui n'existe plus. Le futur pour sa part est beaucoup trop loin, il s'agit d'un temps où la rencontre avec la certitude est impossible. Comme l'attente exigeait un non-lieu afin de respirer, elle exige de même un non-temps pour reprendre son souffle.

Le journal intime est un espace où l'on garde habituellement un rapport au temps et à soi, là où l'on parle dans une linéarité commune à l'autre. Chez Duras, les quelques dates incomplètes (un mois ou un jour de la semaine) et éparées qui ponctuent son journal, apportent cette linéarité, en ce que l'auteur y raconte des moments de l'Histoire. Pourtant, le temps n'est pas celui que l'on connaît. À la toute fin du journal, elle écrit ceci : « Le Libeccio était tombé. Ou bien c'était un autre jour sans vent. Ou bien c'était une autre année. Un autre été. Un autre jour sans vent<sup>18</sup>. » Cela en fait un journal ouvert, certainement pas figé dans le temps, un journal qui évoque un « toujours ».

\* \* \*

### *Amour*

Julia Kristeva, dans *Soleil noir*, écrit à propos de *La Douleur* : « La narratrice-témoin et combattante de cette aventure entre vie et mort l'expose comme de dedans, du dedans de son amour pour le mourant renaissant<sup>19</sup>. » L'amour tient une place considérable dans ce journal. C'est bien l'amour qui la fixe à l'attente, qui la marie à elle. Il s'agit de l'amour aussi lorsqu'elle souffre de la douleur du mourant, lorsque sa vie à lui importe plus que la sienne : « Chacune de ses mains plus chère que ma vie. Connues de moi. Connues de cette façon-là que de moi<sup>20</sup>. » L'amour se retrouve donc à l'intérieur de cette

connaissance de l'autre qui lui est propre, de ce savoir inconnu des autres, ignoré de tous. « Des milliers, des dizaines de milliers, et lui. Lui qui est à la fois contenu dans les milliers des autres, et détaché pour moi seule des milliers des autres, complètement distinct, seul<sup>21</sup>. » Blanchot complète le tout en écrivant :

Et ne faut-il pas au moins ajouter qu'aimer, c'est assurément avoir en vue l'autre seul, non pas en tant que tel, mais comme l'unique qui éclipse tous les autres et les annule? De là que la démesure soit sa seule mesure et que la violence et la mort nocturne ne puissent être exclues de l'exigence d'aimer<sup>22</sup>.

La mort éveille l'amour en Duras. L'amour pour cet homme, ce survivant-là, celui qu'elle nomme Robert L. De là la question de Kristeva : « La douleur éprise de la mort serait-elle l'individuation suprême?<sup>23</sup> » Serait-elle ce qui soude l'amour à la mort chez Duras? « Dès ce nom, Robert L., je pleure. Je pleure encore. Je pleurerai toute ma vie [...]»<sup>24</sup>. C'est donc de la mémoire de la douleur dont il est question ici, de cela même qui se trouve indissociable de la maladie d'aimer. De nouveau Blanchot :

Ce qui revient à pressentir que la passion échappe à la possibilité, échappant, pour ceux qui en sont saisis, à leurs propres pouvoirs, à leur décision et même à leur « désir » [...] dans une intimité qui les rend, aussi, étrangers l'un à l'autre. Ainsi, donc, éternellement séparés, comme si la mort était en eux, entre eux? Non pas séparés, ni divisés : inaccessibles et, dans l'inaccessible, sous un rapport infini<sup>25</sup>.

\* \* \*

### *Douleur*

Marguerite Duras présente son texte en le niant presque au départ : « Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit [...] Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison? Je ne sais plus rien<sup>26</sup>. » Ce texte se place hors de la mémoire, hors de ses souvenirs, mais bien ancré dans son existence puisqu'elle dira plus loin : « *La Douleur* est une des choses les plus importantes de ma vie<sup>27</sup>. » Il s'agit d'un texte central en tant qu'il est révélateur de son

œuvre ainsi que des principaux enjeux qui la jalonnent. Pourtant, ce texte existe sans exister, il est là sans y être, puisqu'il prend place dans un non-lieu, au sein de l'oubli, hors du temps. Cela fait de ce texte à caractère spectral un écrit tout à fait représentatif de ce qu'a vécu Marguerite Duras à l'époque où il fut conçu. C'était au moment précis où elle vivait dans un non-temps et où le « je » se noyait au centre d'une attente sans nom, au point d'en perdre son identité. Tout cela en fait un témoignage fascinant, un témoignage qui fait toujours naître son amour pour Robert L., qui le rend survivant à jamais puisque toujours dans un autre temps, dans un autre lieu, dans une autre existence.

## NOTES

- 1 Telle que Maurice Blanchot la développe dans son ouvrage *L'Écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, 219 p.
- 2 Maurice BLANCHOT, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 59.
- 3 Marguerite DURAS, *La Douleur*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 42.
- 4 *Ibid.*, p. 17.
- 5 *Ibid.*, p. 49.
- 6 *Ibid.*, p. 19.
- 7 *Ibid.*, p. 46.
- 8 *Ibid.*, p. 47.
- 9 *La Communauté inavouable*, p. 21.
- 10 Marguerite Duras, *Op. cit.*, p. 78.
- 11 *Ibid.*, p. 82.
- 12 *Ibid.*, p. 80.
- 13 *Ibid.*, p. 20.
- 14 *Ibid.*, p. 62.
- 15 *Ibid.*, p. 32.
- 16 *Ibid.*, p. 48.
- 17 *Ibid.*, p. 47.
- 18 *Ibid.*, p. 85.
- 19 Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 244.
- 20 Marguerite Duras, *Op. cit.*, p. 19.
- 21 *Ibid.*, p. 16.
- 22 *La Communauté inavouable*, p. 76.
- 23 Julia Kristeva, *Op. cit.*, p. 245.

- 24 Marguerite Duras, *Op. cit.*, p. 84.  
25 *La Communauté inavouable*, p. 72.  
26 *Ibid.*, p. 12.  
27 *Ibid.*, p. 12.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, « Tel », 1957, 306 p.  
BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 93 p.  
BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.  
BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 294 p.  
BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio/ Essais », 1959, 340 p.  
BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 345 p.  
BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Belgique, Éditions Universitaires, 1989, 198 p.  
DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, 218 p.  
DURAS, Marguerite, *La Maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 60 p.  
DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, 140 p.  
DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, 146 p.  
KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.  
SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York/ Oxford, Oxford University Press, 1985, 385 p.

# Le soleil noir du levant

## *Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution*

Sylvie Plante

Nul n'a si bien poétisé l'intime rapport entre le corps et l'écriture que Peter Greenaway, notamment dans *The Pillow Book*<sup>1</sup>. « *If God approved of His creation, He brought the painted clay model into life by signing his own name* », dit-on à l'ouverture du film. En effet, il s'agira, ici, d'une signature. Celle d'une écriture singulière qui signe et scelle un témoignage de son sang propre. D'ailleurs, à l'instar de l'archétype du « témoin-écrivain » qui *fait corps* avec son témoignage, on peut dire de la plume de Ma Bo : « *the words he inscribed on a page seemed to be living traces of his life at that moment : his eyes, his engraving hand, and the ink on the paper all appeared to be materially linked in the writing act itself.* »

Dès lors, il nous est permis de croire que le témoignage, au delà de sa fonction simplement *testimoniale*, c'est-à-dire qui rend compte d'une situation selon le point de vue d'un *témoin*, est aussi le symbole d'un corps. En effet, l'écriture est ici l'emblème du corps en tant qu'elle en porte les stigmates et la parole. Il s'agira donc de démontrer, à partir de la figure du sang, comment opèrent les rouages rhétoriques nous permettant de soutenir une telle conception de l'écriture et, plus particulièrement, de voir comment elle est mise en discours dans le témoignage *Blood Red Sunset, a Memoir of the Chinese Cultural Revolution* grâce au travail simultané du glissement de sens, de la répétition et de la symbolisation.

Issu de la révolution culturelle chinoise, ce témoignage fut écrit par un certain Ma Bo, emprisonné durant huit ans dans un camp de travail pour activité contre-révolutionnaire. D'ailleurs, ce phénomène concentrationnaire fut admirablement dépeint dans *Chine, ma douleur*<sup>3</sup>,

un long-métrage où se fait sentir également la fonction politique du discours testimonial : « *The next day, I was sent to Niu-Peng detention center for the enemies of the people, to be re-educated. Apparently, I was lucky, for at this Niu-Peng, high in the eternal mountains, there was no red guards, no walls, no barbed wire<sup>4</sup>* », dit le jeune protagoniste, envoyé dans un camp de travail pour avoir adressé une chanson d'amour à sa jeune amie. Ma Bo, pour sa part, n'aura pas cette chance.

### *TRANSFUSION : la question de l'adresse*

À tout témoin incombe la responsabilité de dire la vérité, toute la vérité. En fait, existe-t-il une autre posture au témoin sinon le régime du vrai? Ma Bo n'aura de cesse durant quatre cent pages de clamer son innocence : « Je dis la vérité. J'ai été faussement accusé d'être contre révolutionnaire. » À cet effet, son entreprise de disculpation est dotée d'une rhétorique particulière.

On reconnaît aisément dans son écriture la marque du *mémorialiste* : un style travaillé par le temps, le temps du retour. Dix ans se sont écoulés depuis la révolution culturelle lorsqu'il entreprend l'écriture du témoignage. Mais il est aussi question d'un autre temps, plus impératif celui-là : le temps du jugement. Il se laisse deviner par un mouvement général, dans le texte, s'articulant autour du leitmotiv suivant : « J'appelle à la barre la pièce à conviction numéro un. » Je fais référence, particulièrement, à ces documents qui ponctuent son texte<sup>5</sup> et viennent corroborer son récit comme autant de preuves de son innocence. En effet, il s'agit bien dans *Blood Red Sunset* d'une sorte de *mea culpa* public et plus précisément d'un *self-criticism* exigé par le régime maoïste comme auto-dénonciation<sup>6</sup>, expiation publique offerte à la dictature prolétarienne pour s'assurer de sa pureté, purger les tentations réactionnaires, éloigner la maladie en pratiquant une saignée.

Ce témoignage a paru pour la première fois en Chine en 1988. La dédicace « *To the victims of the Cultural Revolution* » apparaît comme un authentique hommage aux laissés-pour-compte du *meat grinder* maoïste, comme le souligne Ma Bo, mais, par ailleurs, il se passe autre chose en filigrane : un changement de destinataire. Ce glissement de sens, véritable clé de voûte de la fonction testimoniale à l'oeuvre dans ce texte, participe à en faire évoluer graduellement le sens pour

finalément *l'amener à témoigner*. Ainsi, le texte opère, depuis l'hommage au peuple chinois, le premier déplacement qui fait en sorte qu'une seconde adresse, implicite et insidieuse, se construit au fil des pages. Le lecteur comprend qu'elle est formulée essentiellement à l'endroit du monde occidental et constitue, par le fait même, une forme de pied-de-nez au régime<sup>7</sup> maoïste ou, du moins, une critique acerbe de cette politique révolutionnaire<sup>8</sup>.

Ainsi, ce témoignage chinois est truffé de références occidentales. Que signifie un tel choix intertextuel et interculturel alors que *Blood Red Sunset* est d'abord publié en mandarin pour un lectorat chinois? Cela ne participerait-il pas d'une tactique rhétorique qui recèle un contenu subversif, une autre façon, en somme, de déguiser l'adresse qui serait plutôt dirigée vers l'Occident. Il s'agit de faire d'une pierre deux coups : détourner l'adresse de la communauté culturelle à laquelle appartient le témoin, et contourner la censure par le fait même.

Plusieurs références textuelles concourent à faire comprendre que le texte aménage une place spéciale à son destinataire final qui, à notre grande surprise, s'avère être, à force d'insinuations, l'Occident. En effet, l'Ouest anti-communiste est perçu comme la seule oreille apte à recevoir l'étendue de sa critique. Voici, par exemple, comment le texte met en scène son lecteur-cible en faisant passer sournoisement son adresse d'un registre à un autre : « *I alone was manacled morning, noon and night, even in the toilet [...] I bet nothing like that ever happens in capitalist prisons*<sup>9</sup>. » Le pied-de-nez est à peine dissimulé<sup>10</sup>. Mais il y a aussi les multiples références politiques et littéraires, emblématiques de l'Ouest, qui reviennent à la charge du reniement. « *He once told me he revered Napoléon*<sup>11</sup> », ou encore, il dira : « *Napoléon said that society was driven by two levers : personal interests and fear*<sup>12</sup>. » Enfin, que viennent faire les innombrables références littéraires sinon, encore une fois, semer le doute quant à l'adresse : Robison Crusoé, Zola, Romain Rolland, Shakespeare, etc.<sup>13</sup> Le texte fait également appel à ces autres monuments occidentaux que sont le Louvre, la Bastille et le prix Nobel<sup>14</sup>. Bref, l'adresse pourrait peut-être se résumer par cette phrase où l'on entend poindre une certaine anémie politique et culturelle : « *All that back-breaking labor to smash rocks that were spread across the steppes [...] A huge international joke. The depletion of natural resources was staggering; the waste of manpower, minging-boggling; the financial losses, incalculable.*<sup>15</sup> »

*FILIATION : l'écriture et la mère*

En fait, il serait plus juste de parler d'*adresses* puisque son témoignage interpelle plusieurs personnes, s'excuse auprès d'elles, les remercie, leur déclare son amour. Il suffira de dire que la mère de Ma Bo ne fut pas épargnée. En effet, elle fut traitée de réactionnaire parce qu'elle écrivit un roman bourgeois et patriotique, *Song of Youth*, dénoncé par le régime. Il y a donc une double filiation qui s'opère par le biais de l'écriture. La mère, après tout, passe à son fils à la fois le sang et l'écriture. Pourtant, il est vrai que Ma Bo n'a pas toujours tenu sa mère dans le plus grand respect. En fait, durant une manifestation anti-bourgeoise, il ira même jusqu'à renier les liens de sang en participant à une dénonciation publique qui mènera jusqu'au saccage de la maison maternelle. Par contre, il arrivera aussi à la mère de tourner le dos à son fils; il semble que le régime de dénonciation et de peur installé par Mao encourage le délaissement de la famille naturelle au profit d'une nouvelle formation : la Grande Famille Révolutionnaire.

À mon sens, il y a donc un désir de retourner aux origines par le biais de l'écriture. À la fin du témoignage, Ma Bo récupérera le titre du roman de sa mère, comme s'il désirait renouer avec sa filiation littéraire et familiale : « *The skin on our hands, on our backs, on our arms, even on our bellies was rubbed raw. Those stones exacted a terrible human toll. The song of youth of our generation*<sup>16</sup>. » C'est ainsi que par glissement *Song of Youth* acquiert un nouveau sens selon le contexte où l'utilise Ma Bo, qui n'est pas sans savoir que si on lui a passé le flambeau, inévitablement, il doit le transmettre à son tour.

*CONTAMINATION: l'écriture, le corps et le lecteur*

Partant du sang comme figure centrale, il m'est possible de démontrer l'entrelacs qui est formé par la rhétorique particulière de Ma Bo. Le point d'ancrage, certes, se retrouve dès le titre, mais la figure se fraye rapidement un chemin qui mène invariablement à la mère, à l'écriture et au corps selon le modèle de la ramification pour engendrer moult métaphores à partir du sang. La couleur rouge en est un excellent exemple. Rouge, donc, comme dans « the Red-Red-Red

faction<sup>17</sup> », les gardes-rouges du communisme, le vin rouge, le rouge valentin, le coucher de soleil rougeoyant, le rouge-sang, ou simplement l'utilisation d'expressions telles que *suer sang et eau* et *l'oeil injecté de sang* qui sont des figures qu'il utilise à répétition. Ces leitmotive qui ne sont que diverses formes du même signe — ici le « sang » — n'ont de sens que par le procédé du glissement ou du déplacement, procédé qui multiplie les significations. Et c'est là, précisément, où le texte *témoigne*.

La structure du texte est telle qu'on peut parler d'enchaînement ou d'intrication de signifiants. En fait, la dissémination du signe (le vin, le drapeau rouge du communisme, le rouge du bain de sang, etc.), à force de répétitions et sous l'effet du glissement, acquiert une polysémie qui *dit autrement* ce que le témoin répugne à dire tout haut. L'insinuation contribue d'ailleurs grandement à parfaire la force testimoniale du récit. Toujours est-il que le sang entendu comme signe polysémique, pris dans les filets du texte, n'est pas sans tomber sous le sens de cette définition que donne Julia Kristeva de la chaîne signifiante : « ...on peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*, mais qu'aucun de ses éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même<sup>18</sup>. » Dès lors, il nous est possible d'affirmer que l'utilisation du glissement de sens est le principal procédé formel utilisé par Ma Bo pour faire passer son témoignage du simple récit d'événements à une expérience personnelle où le corps fait intimement partie de l'énonciation. Le choix rhétorique du glissement permet, par exemple, de passer du drapeau rouge communiste, porte-étendard de vie, au rouge sang du témoignage. Le texte dit alors autrement que le vin tourne au vinaigre et acquiert, du coup, une coloration mortifère. Donc, le glissement s'opère à plusieurs niveaux : on passe d'un sens à un autre, mais toujours en filant la métaphore du rouge employée comme véhicule polysémique.

D'autre part, le sème « sang » se manifeste une centaine de fois dans le texte, au bas mot, participant ainsi à sa structure et venant aussi prendre la place du corps. On peut dire que Ma Bo éclabousse son texte, y laisse sa peau, en quelque sorte pour faire peau neuve. L'apparition du signe se produit de plusieurs façons, aussi bien dans des phrases anodines du genre : « *His eyes were constantly bloodshot...*<sup>19</sup> », que dans ce passage culminant de la fin, le plus explicite d'ailleurs, où se joue mon hypothèse de départ : l'écriture comme

carrefour où insistent aussi bien les signifiants corps, lettre et sang, véhiculés par le glissement de sens et la répétition :

*We were drunk, yet we kept drinking, as if each swig meant one less wolf out on the steppes or one more sack of grain for the nation. The blood red wine was everywhere, the table, the rug, the floor the air. A red mist, red waves of light, red silhouettes, red everywhere, red red red, emitting a strong fermented odor. Tons of fresh red blood surged towards me, engulfing me. Rivers of fresh red blood flowed to the mountains, flowed through the ravines, covered the fields, inundated the steppes. Where had it come from? Where was it going? The blood of youth, was it worth nothing in the end<sup>20</sup> ?*

Ou encore, dans l'incipit : « *In 1968, a raging tide of youth, a raging tide of hot blood, a raging tide of innocence surged toward the countryside, the mountains, and the vast wilderness<sup>21</sup>.* » Voilà donc quelques passages qui font écho, au fond, à cette phrase qui est à mon sens un des piliers de la chaîne hémophile ou, du moins, une idée structurante : « *Just thinking of how I'd been oppressed made me see red<sup>22</sup>.* » C'est ce flambeau qu'on essaie de transmettre au lecteur par la figure de la contamination : un récit taché de sang. Toutefois, notons que l'événement central et fort de symbolisme demeure l'incident suivant, dans lequel, toujours par le truchement de l'écriture, Ma Bo exigera qu'on révise son dossier, réactivant du coup la problématique de l'intrication de l'écriture et du corps :

*It was letter writing time again [...] A sliver of brittle (letter writing) paper was stuck in the widow opening. I tore it down and ripped it in half [...] Since they had taken my fountain pen, it would have to be a letter in blood; and since I didn't have a knife, I would have to use my teeth [...] Do it! I bit down hard, ripping off a chunk of flesh, and immediately tasted something salty. I began to write on the scrap of paper<sup>23</sup>.*

Il se tisse, tel que je le mentionnais au début, d'autres liens dans l'écriture, avec la figure du sang. Par exemple, la métaphore de la maladie, mal dont Ma Bo est contaminé mais dont il doit guérir s'il aspire un jour à la libération. Isolé là-haut dans sa montagne, il est réduit à casser des roches, activité ô combien absurde, et se trouve du

coup mis en quarantaine. À ce propos il dira : « *The forty-first regiment used ambulances to haul prisoners.* » En effet, le contre-révolutionnaire est malade, il y a donc risque de contamination : « *People had turned their backs on me when my need was greatest, and even when my own mother feared being contaminated by her son. Burning with hatred, I smashed rocks with a eighteen-pound sledge...*<sup>24</sup> »

En fait, tel que nous l'avons vu, c'est surtout la mère qui finira par contaminer le fils par le biais de l'écriture. Mais plus encore, après sa captivité de huit ans dans un camp de travail dans les steppes chinoises, Ma Bo, ayant fréquenté de près des Mongols avec qui il travaillait quotidiennement, sera à son tour contaminé par eux, transformé. En quittant les steppes, il refusera de se laver pour garder l'odeur, dira-t-il, comme les *herdsmens* mongols. Bref, la guérison de la maladie, c'est-à-dire la réintroduction dans la masse après avoir été réformé, rééduqué, Mao Tsé-toung étant, bien entendu, la figure du père<sup>25</sup>, laisse place à un étrange complexe familial, qui n'est pas sans receler un certain paternalisme. En effet, le discours maoïste prônera constamment la *grande famille révolutionnaire*, ayant pour enfants égarés des types comme Ma Bo. « *When the organisation criticizes you, it's for your own good. If you commit a youthful political indiscretion, what will you say to your parents? This cauldron is no playground*<sup>26</sup> », lui dira un jour un officier lors d'un interrogatoire. Le régime exige donc qu'on se détourne de la parenté biologique, pour être mieux assimilé à cette famille idéologique, artificielle. La situation est telle, que le sujet se retrouve, bien malgré lui, dans une réorganisation de la structure familiale, un peu à l'image de ce qui se passe dans le témoignage du sida<sup>27</sup>.

\* \* \*

*I read somewhere about a man who spent years in the Bastille alone in a dark, damp cell. Then one day he found a blade of grass and was ecstatic, for from then on, whenever he was lonely, he consoled himself by looking at his companion, the blade of grass. But one day, after he'd been there over a decade, the jailer spotted the blade of grass and uprooted it. The old prisoner cried and wailed until he went mad. Well, I had my own blade of grass while I was a target of the dictatorship of the proletariat; she was it [...] If Wei Xiaoli was*

*an illusory spirit off in the distance somewhere, her sister was my earthbound contact*<sup>28</sup>.

Les signifiants, disséminés à dessein dans le texte, participent d'un processus de symbolisation qui relève largement sinon uniquement de la signature de Ma Bo, de sa posture rhétorique, du choix qu'il opère au niveau de la transmission de son témoignage<sup>29</sup>. C'est d'ailleurs ce qui permet de parler d'intrication des signifiants. Il apparaît au fil de la lecture du témoignage, qu'un glissement de l'adresse se manifeste entre celle au départ qui représentait pour Ma Bo ce brin d'herbe, c'est-à-dire Wei Xiaoli, l'élue de son cœur, et nous, lecteurs du témoignage. Nous devenons son brin d'herbe, lectorat virtuel qui le soutient, à qui il pense durant les temps difficiles, auprès de qui il voudrait être excusé : «*During all my years of struggle down there I've thought of nothing but writing about my experiences*<sup>30</sup>. » Ou encore :

*I desperately wanted her to know what I was really like and hoped she would stop believing those bastards. So I decided to write her a letter [...] I decided to reveal everything I'd done since the beginning of the Cultural Revolution up to the time I came to the steppes so she could get a clear picture of my « problem »*<sup>31</sup>.

Nul besoin d'insister, cette confession s'adresse aussi aux lecteurs.

### SE FAIRE UN SANG D'ENCRE

Examinons un dernier élément avant de clore l'analyse. L'utilisation de métaphores animales est un procédé privilégié par l'auteur qui n'est pas sans participer à la symbolisation. Il s'agit pour Ma Bo de multiplier les figures animales afin de faire comprendre l'état de rabaissement auquel il est soumis. On comprend que, comme dans de nombreux témoignages d'internement et de violence, il est question d'*animaliser* le sujet, c'est-à-dire de le déshumaniser.

À la manière de La Fontaine, Ma Bo utilise la représentation animale pour qualifier les caractères humains mais aussi pour laisser entendre à quel point le régime maoïste *bêtifie*. L'animalisation se repère à maints niveaux, dans des phrases comme « *I wanted to howl*<sup>32</sup> », « *Then he barked at me...*<sup>33</sup> », « *He was determined to ferret out anti-*

*party activity...<sup>34</sup>* », ou encore dans la citation suivante : « *No longer would I have to claw my way through wind and snow from one authority to the next or cower among the animals to keep out of sight. Now I could sit with everyone as an equal<sup>35</sup>.* »

La fin de ce témoignage inscrit un retour à la culture. D'ailleurs, les dernières pages mettront en abîme l'écriture du témoignage lui-même. En référence à la lettre de Ma Bo écrite à l'aide de son propre sang, nous pouvons soutenir qu'en effet, *l'animal* redeviendra un homme, en passant, pour écrire, du sang à l'encre. À ce propos il écrira : « *Write! Write! Keep carving this marker in the wilderness<sup>36</sup>.* » Il est vrai que l'écriture, outre l'adresse qu'elle constitue à la mère ou le fait qu'elle soit une revendication de ses droits, est un processus symbolique intriqué dans le culturel, une repossession de l'humanité et de la dignité perdues dans les camps.

Ainsi, parce que les procédés rhétoriques tels que la répétition, le glissement de sens et la symbolisation fonctionnent ensemble pour mettre en scène la concaténation des signifiants, il est possible de dire que la récurrence de la figure du sang est une façon pour Ma Bo de mettre son corps dans l'écriture. C'est-à-dire qu'il nous laissera son sang, comme il l'a fait en partant de la steppe :

*From 1968 to 1976, eight long years, I endured unrelenting criticism and suffered miserably. Yet I loved the steppe, and I hated to leave her. I wondered if there was anything of worth I could leave behind. Reaching into my bag, I took out some wrestling gear, ripped and stained with my blood and sweat, held it by its wide green belt, and flung it into the snow by the side of the road, where it landed without a sound<sup>37</sup>.*

Enfin, au terme d'un récit taché de sang, en nous abandonnant, Ma Bo nous jette aussi un objet de lutte : un témoignage, un combat, un corps.

## NOTES

1 Peter GREENAWAY, *The Pillow Book*, USA, 1997, 122 minutes.

2 James E. YOUNG, « *Interpreting Literary Testimony : a Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs* », *New Literary History*, 18:2, 1987, p. 403-423.

3 Dai SIJIE, *China, my Sorrow*, Chine, 1989, 120 minutes.

4 *Ibid.*

5 Je pense surtout au fait qu'il ait incorporé à son témoignage des lettres officielles qui lui furent envoyées par le régiment traitant de son statut de contre-révolutionnaire, des fragments de procès-verbal, de la correspondance personnelle, des entrées de journal, etc.

6 Ma Bo écrira : « *I dredged up all the scruffy, vile thoughts I'd ever had and wrote a self-criticism, which I turned in to the authorities.* » Ma Bo, *Op. cit.* p. 24; ou encore : « *In short, we welcome your opinion. But put it in writing* », lui demanderont les autorités. *Ibid.*, p. 228.

7 Ma Bo écrira : « *My mother sealed my fate the day she became a writer. People from literary families were among the foulest outcasts.* » *Ibid.*, p. 63.

8 Notons au passage que Ma Bo, à partir 1989, siégera comme « écrivain en résidence » à Brown University.

9 Ma Bo, *Op. cit.*, p. 99.

10 Est-il nécessaire de souligner que *Blood Red Sunset* fut banni en Chine dès sa publication?

11 *Ibid.*, p. 150.

12 *Ibid.*, p. 296.

13 *Ibid.*, aux pages, respectivement, 281 et 291, 279, 280 et 348.

14 *Ibid.*, aux pages, respectivement, 299, 327, 315.

15 *Ibid.*, p. 352.

16 *Ibid.*, p. 368.

17 *Ibid.*, p. 1.

18 Julia KRISTEVA, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Points », 1974, p. 231.

19 Ma Bo, *Op. cit.* p. 96.

20 *Ibid.*, p. 365.

21 *Ibid.*, p. 1.

22 *Ibid.*, p. 315.

23 *Ibid.*, p. 90-91.

24 *Ibid.*, p. 282.

25 Et non plus du *paire*, comme il se doit dans un régime dit communiste.

26 *Ibid.*, p. 273.

27 Je pense particulièrement à « *the extended aids family* » qui prendra le pas sur la famille biologique, dans *Hospital Time* de Amy Hoffman, par exemple.

28 *Ibid.*, p. 328.

29 L'exemple le plus concret de l'utilisation de ce symbolisme réside dans le choix du titre : la métaphore du coucher de soleil signifie la dégénérescence du régime maoïste, mais aussi, dire de Wei Xiaoli qu'elle est « *a bright moon suspended above the dark void of my life* » n'est pas sans faire référence, en opposition, à tout ce qui connote, ici, le coucher de soleil. La lune, c'est

l'inverse du soleil, elle ne se couche pas, elle reste toujours là, au centre, blanche et brillante. Bref, même s'il est question d'antithèse, ces deux symboles demeurent, à mon sens, reliés dans un réseau de symbolisation.

30 Ma Bo, *Op. cit.*, p. 293.

31 *Ibid.*, p. 71.

32 *Ibid.*, p. 103.

33 *Ibid.*, p. 114.

34 *Ibid.*, p. 137.

35 *Ibid.*, p. 348.

36 *Ibid.*, p. 355.

37 *Ibid.*, p. 370-371.

## BIBLIOGRAPHIE

BO, Ma, *Blood red sunset*, Penguin Books, New York, 1995, 370 p.

KRISTEVA, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1974, 342 p.

TODOROV, Tzvetan et Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, 470 p.

YOUNG, James E., « *Interpreting Literary Testimony : a Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs* », *New Literary History*, 18:2, 1987, p. 403-423.

## VIDÉOGRAPHIE

SIJIE, Dai, *China, my sorrow*, Chine, 1989, coll. « Connoisseur », 120 minutes.

GREENAWAY, Peter, *The Pillow Book*, USA, 1997, CFP Video, 122 minutes.



# *Nova Express* de William S. Burroughs ou la disparition élocutoire du logos

Luc Brien

William S. Burroughs débute sa carrière d'écrivain en 1953 en publiant *Junkie*, une autobiographie aux allures de reportage ayant pour centre d'intérêt la sphère délirante de l'héroïne et de la morphine. Si son premier roman paraissait dans un langage sobre, voire même populaire, il en ira tout autrement pour les différentes œuvres qui allaient suivre. À partir de *Naked Lunch*<sup>1</sup>, Burroughs orientera beaucoup plus son travail sur l'aspect formel et théorique de ses productions. Dès lors, ses livres ne se contenteront plus de *parler* de la drogue, mais bien d'en exercer un certain exorcisme : les livres *post-junkie* ayant eux-mêmes le corps malade du drogué. Ces textes mettent alors en scène ce curieux espace-temps typique du camé *néanmoins lucide* qui possède la faculté de jongler — comme il le fait pour les *flashes* de l'ivresse — avec les structures interférentes de la diégèse textuelle et l'altérité des registres référentiels, travestissant ainsi l'incohérence illogique en cohérence illogique ou en incohérence logique. *Nova Express*<sup>2</sup> n'échappe pas à cette singulière *règle anarchique*.

Sous la loi du *cut-up* (découpage) et du *fold-in* (pliage), *Nova Express* pourrait facilement décourager le lecteur habitué à l'orthodoxie narrative; qui consiste à présenter une histoire comportant un début, un noyau central et une fin bien orchestrée avec l'ensemble final du récit. Qu'en est-il de ce troisième volet de la terrible trilogie burroughsienne<sup>3</sup>? Toute tentative d'analyse procédant dans une perspective raisonnée du territoire textuel est quasiment vouée à l'échec. Du point de vue de l'axe temporel, les données sont faussées : nous pouvons nous trouver en 1910 pour ensuite tomber, trois phrases plus loin, le 17 décembre 1961. On change allègrement d'époque, de 1890 à 1964 et ce, sans aucun préavis de la narration.

L'indice de lieu est tout aussi déroutant : l'action passe de la planète Vénus à la ville de Rome, de North Beach à Nagasaki, de Nottingham à la Grèce, etc. Il serait vain de chercher un sens ou quelque connotation que ce soit dans cet imbroglio d'endroits hétérogènes : comment expliquer rationnellement qu'une scène qui débute à Rome se poursuive, *comme par hasard*, à Nagasaki? *Nova Express* est impossible à situer dans un espace-temps qui nous est familier. Mais pouvons-nous quand même nous situer dans tout ce brouhaha de données? Que raconte ce livre? Il est clair que le roman fait état d'un complot visant à détruire la planète (cependant, est-ce bien cela?), mais entre tous les personnages et les différents narrateurs (y en a-t-il seulement plusieurs?), il est ardu de discerner, dans ce livre de combat (s'il en est un), quel est le camp ennemi et, qui plus est, s'il y a bien *deux* camps qui s'affrontent ici. Qui ou quoi appartient à la conspiration Nova, qui ou quoi s'y oppose? Où sommes-nous, à quelle époque? Qui est le narrateur, où se place-t-il? Tant de questions qui ne peuvent être dévoilées que si l'on se penche tout d'abord sur le projet théorique de Burroughs.

L'élément majeur qui distingue *Junkie* des romans de la trempe de *Nova Express* est l'apparition, dans les écrits de Burroughs, des méthodes dites de *cut-up* et de *fold-in*. Inventées par Brion Gysin, un proche collaborateur et ami de l'auteur, ces techniques littéraires sont, dans leur exécution, relativement simples. La forme la plus courante du *cut-up* est de prendre une page d'un texte quelconque, et de la découper en quatre parties : nous obtenons ainsi quatre blocs de texte, quatre nouvelles pages où les phrases, amputées de leur premier sens syntagmatique, s'en voient accorder un second, absurde ou non, de par leurs nouvelles dispositions énonciatives. Le *fold-in* procède d'une façon similaire, mais au lieu de découper le texte, on le plie verticalement et on le pose sur une autre page : lu de long en large, le texte, par cette cinétique inusitée, en ressort entièrement transformé. Ces méthodes, si elles brouillent les pistes et malmènent le langage, n'en répondent pas moins à une certaine stratégie qui est, d'abord, la disparition de l'écrivain comme manipulateur omniscient et, ensuite, d'une tentative de corruption du Logos qui, dans la Bible, est le Verbe éternel incarné. Les techniques littéraires de Gysin deviennent, entre les mains de Burroughs, les armes d'une guerre linguistique : une guerre menée par et contre le mot, le mot en tant que potentat du pouvoir.

Avec le *cut-up*, l'écrivain, d'une certaine manière, s'efface : il n'est plus responsable de ses personnages et de ses histoires qui prennent des positions qu'il n'avait pas prévues. Par ses routines, Burroughs renie son pouvoir de créateur pour le reléguer à celui d'organisateur de guérilla : une guérilla incontrôlable, formée de chaos et dirigée contre son propre pouvoir cosmogonique d'écrivain. D'une façon moins métaphorique, nous pourrions dire que les mots de Burroughs *échappent* à son propre contrôle.

L'auteur de *Nova Express* s'en prend à tous les pouvoirs, incluant le sien. Si ses techniques de subversion s'en prennent d'abord aux mots, c'est qu'il considère qu'ils sont, avec l'image, les « instruments les plus puissants du contrôle<sup>4</sup> ». Pour lui, l'écriture est elle-même une conspiration cherchant à enfermer l'homme à l'intérieur des normes grammaticales. Le langage est une prison. À l'intérieur de la mythologie burroughsienne, il est aussi une contagion, un virus qui divise l'homme. Dans la prison du mot, l'homme n'habite pas son corps, mais sa langue qui dresse un voile de Maya<sup>5</sup> entre l'être et les objets. Ici, Burroughs reprend un peu le vieil adage des moines taoïstes qui disait que le langage n'est qu'illusion et qu'il ne répond pas aux besoins des hommes, que le mot ne libère rien.

En se rebellant contre le mot, l'écrivain s'en prend métaphoriquement à Dieu, au Verbe du Dieu judéo-chrétien, ce Verbe qui au début des temps devint chair, ce Logos qui gouverne le monde avec sa parole qui assujettit l'homme dans son illusion de liberté. En utilisant le *fold-in* et le *cut-up*, on échappe de manière utopique à la souveraineté du Logos. C'est un acte terroriste de parasitage du système dicté par le pouvoir, la famille patriarcale et matriarcale, l'Église et le gouvernement.

Le premier paragraphe de *Nova Express* est la retranscription mot pour mot du premier paragraphe d'une lettre que Burroughs écrivit durant l'été 1960 en réponse à Allen Ginsberg qui, après avoir ingurgité une surdose d'ayahuasca au Pérou, avait sombré dans une forte fièvre paranoïaque. L'auteur de *Naked Lunch* lui répondit par un *cut-up* :

*LISTEN TO MY LAST WORDS ANY WORLD. LISTEN ALL YOU  
BOARDS SYNDICATES AND GOVERNMENTS OF THE EARTH.  
AND YOU POWER POWERS BEHIND WHAT FILTH DEALS  
CONSUMMATED IN WHAT LAVATORY TO TAKE WHAT IS NOT  
YOURS. TO SELL THE GROUND FROM UNBORN FEET<sup>6</sup>.*

Le texte de *Nova Express* qui suit n'est pas entièrement contenu dans la lettre, mais, avec quelques variantes, il reprend les mêmes isotopies : « Qui vous envoya dans le temps apeurés? Dans un corps? Dans la merde? Je vais vous le dire : *le mot*. Mot étranger *le*. « *Le* » mot de l'Ennemi Étranger « *l'* » emprisonne dans le Temps. Dans le Corps. Dans la Merde. Prisonnier, sortez [...] Moi Hassan i Sabbah<sup>7</sup> efface le mot pour toujours<sup>8</sup>. » À partir d'un échange épistolaire où il avait voulu effacer la peur et la paranoïa qu'avait un ami aux prises avec les conséquences du *yage*, Burroughs, quatre ans plus tard, écrira un roman où la source du mal est, dès les premières pages, clairement identifiée comme étant le mot. C'est avec le mot que la peur et toute forme ennemie manipule l'individu. Mais qui est « l'ennemi étranger » qui se sert du mot? Le langage? Chacun de nous? Les syndicats et les gouvernements? La « Canaille Nova »?

Le but de mon écriture, écrit Burroughs, est de révéler, de dénoncer et d'arrêter tous les Criminels Nova. *Naked Lunch*, *The Soft Machine*, et *Nova Express*, j'ai révélé leurs identités et ce qu'ils font et ce qu'ils feront s'ils ne sont pas arrêtés à temps [...]. Avec votre aide nous pourrions occuper le Studio de la Réalité et reconquérir leur univers de Peur Mort Monopole<sup>9</sup>.

Ce serait en se débarrassant du complot Nova que l'individu vaincrait la peur et la mort et pourrait enfin occuper la réalité qui serait voilée, comme nous l'avons mentionné antérieurement, par le mot-illusion. Mais qui sont les « criminels nova »?

Il est possible d'identifier « l'ennemi » dans quelques passages intelligibles du texte. Dans *Nova Express*, la planète serait envahie par un ennemi qui « n'est ni homme ni femme<sup>10</sup> » car « les criminels nova ne sont pas des organismes à trois dimensions [...] ils ont besoin d'agents humains en trois dimensions pour opérer<sup>11</sup> ». Tout comme le mot, le criminel nova serait un virus qui se servirait du corps humain pour exercer son contrôle, et comme « un seul contrôleur peut travailler par l'intermédiaire de milliers d'agents humains<sup>12</sup> », il est possible que toute l'humanité soit contaminée. Installé à l'intérieur de l'organisme, le criminel nova, comme tout bon virus, infecte l'hôte de son propre

organisme parasitaire. Ainsi, le corps affecté par le « corps-étranger-nova » devient porteur de la conspiration virale : « le corps humain est donc composé de deux organismes et là où vous avez deux vous avez la parole et la parole est chair et quand ils ont commencé à mêler de la parole c'était la fin<sup>13</sup> ». Cette allusion au Logos tel qu'il apparaît au premier verset de l'Évangile selon saint Jean — « Au commencement était le Verbe et le Verbe se fit chair<sup>14</sup> » — suggère peut-être que le virus-nova, qui se manifeste par la parole, fut transmis par Dieu lui-même et que tout était donc maudit depuis l'origine des temps. L'arme de Nova serait le Verbe, cette prison où l'homme n'habite pas son corps, mais son langage-microbe qui le coupe de la réalité : « l'image-viseur que nous acceptons comme "réalité" nous est imposée par la puissance-contrôle de cette planète [nous savons que selon Burroughs, le mot et l'image sont les principaux instruments de cette puissance], une puissance principalement orientée vers le contrôle total<sup>15</sup> ». Mais que vise ce contrôle de la parole-virus?

Le travail de la « Canaille Nova » serait de « cré[er] et d'aggrav[er] les conflits qui mènent à l'explosion d'une planète<sup>16</sup> ». Comme nous l'avons vu précédemment en suivant la mythologie de l'auteur, c'est par le mot qu'existe toute forme de mal : il est donc forcément le déclencheur de tout conflit. La division du monde est une division d'idéologies et toute idéologie ne s'exprime qu'en paroles, toute idéologie n'existe que par le mot. L'ennemi est démasqué : Le Verbe.

« Quand vous répondez à la machine, écrit l'auteur, vous lui donnez d'autres enregistrements qui seront entendus par vos "ennemis" mais la machine Nova reste en marche — Le caractère chinois qui représente " l'ennemi " signifie réponse ou semblable — Ne répondez pas à la machine — Débranchez-la<sup>17</sup>. » Voilà pourquoi Burroughs ne peut envisager son écriture qu'à partir des techniques qui brouillent le langage : « si nous désintégrons les unités verbales [...] alors l'explosion serait annulée et de fait n'aurait jamais existée<sup>18</sup>. » De par sa forme agrammaticale, *Nova Express* est en elle-même une arme qui désactive le processus qu'elle dénonce. Le *cut-up* et le *fold-in* sont, au sein de la fiction burroughsienne, des agents de désintoxication du virus-parole car ils désamorcent le pouvoir exercé par le Verbe. Le seul moyen d'enrayer le processus Nova est de corrompre la fonction élocutoire du Logos.

Ce qui est visé, dans *Nova Express*, c'est l'impossible humain : le silence. Bien entendu, sa situation reste fortement ambiguë car comment un livre et un écrivain peuvent-ils se réclamer du silence? Même si ce roman demeure dans sa grande partie inintelligible, n'est-il pas néanmoins construit de mots? La résistance au langage est-elle réelle? À ce sujet, la réponse appartient peut-être à Gérard-Georges Lemaire qui, en préfaçant *Le Job*, écrivait : « la théorie de cette résistance ne peut permettre son instauration. Elle n'existe que dans la belligérance<sup>19</sup>. » Pourrait-on ici parler d'une révolution permanente appelée à ne jamais renverser le pouvoir? Si Burroughs dénonce l'enfer dans lequel nous sommes déjà, son discours n'offre pourtant aucune alternative, le mal habite chaque individu. Toute chose que l'œil convoite par « l'image-visé-imposée » est infectée du virus de contrôle (« Le mot engendre l'image et l'image est virus<sup>20</sup> »). La seule manière de freiner l'intoxication demeure la désobéissance face à toute forme de pouvoir.

*Nova Express* est peut-être le roman où la cible première des investigations de Burroughs — la parole — apparaît de la façon la plus lisible. Les éléments soulevés au cours de cette étude ne sont peut-être repérables que sous un certain angle — puisqu'il faut d'abord réussir à se tailler un chemin au milieu de la jungle hostile de l'écriture anarchiste du *cut-up* — mais, comme l'écrit si bien l'auteur en conclusion de son ouvrage : « Eh bien, je crois que c'était encore la meilleure façon de vous le dire...<sup>21</sup> »

## NOTES

1 William BURROUGHS, *The Naked Lunch*, Paris, The Olympia Press, 1959, 255 p.

2 William, BURROUGHS, *Nova Express*, traduction française par Mary Beach et Claude Pélieu, Paris, Christian Bourgois Éditeur, « 10/18 », 1970, 189 p.

3 Les deux livres précédents sont *The Soft Machine* et *The Ticket That Exploded*.

4 *Le Job*, entretiens avec Daniel Odier, Paris, Pierre Belfont Éditeur, « Entretiens », 1979, p. 53.

5 Notion bouddhiste qui signifie, en sanskrit, l'illusion.

6 William BURROUGHS, *The Yage Letters*, San Francisco, City Lights Books, 1963, p. 60.

7 Personnage légendaire aussi connu sous le nom du Vieux de la Montagne.

Maître de la mythique secte des hashishins (XIII<sup>ème</sup> siècle env.), on raconte que ses derniers mots furent: « Rien n'est vrai, tout est permis ». Burroughs, dans plusieurs écrits, en fait un peu son alter ego.

8 *Op. cit.*, p. 8-9.

9 *Ibid.*, p. 11.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 61.

12 *Ibid.*, p. 62.

13 *Ibid.*, p. 82.

14 Jean 1, 1.

15 *Op. cit.*, p. 58.

16 *Ibid.*, p. 59.

17 *Ibid.*, p. 188.

18 *Ibid.*, p. 44.

19 *Op. cit.*, p. 14.

20 *Ibid.*, p. 52.

21 *Ibid.*, p. 189.

## BIBLIOGRAPHIE

BURROUGHS, William, *The Naked Lunch*, Paris, The Olympia Press, 1959, 255 p.

BURROUGHS, William, *Nova Express*, traduction française de Mary Beach et Claude Pélicu, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, « 10/18 », 1970, 189 p.

BURROUGHS, William, *Le Job : Entretiens avec Daniel Odier*, Paris, Pierre Belfont Éditeur, « Entretiens », 1979, 255 p.

BURROUGHS, William, *The Yage Letters*, San Francisco, City Lights Books, 1963, 68 p.

BURROUGHS, William, *The ticket that exploded*, New York, Grove Press, 1967, 217 p.

BURROUGHS, William, *The soft machine*, New York, Grove Press, 1966, 182 p.

Ce numéro n'a été possible qu'avec l'excellente réponse des étudiants. Si la qualité ne dépend pas uniquement de la quantité, il serait vain de nier son apport important. Nous comptons donc sur une récolte encore plus vaste, si possible, afin d'augmenter le critère premier de qualité de la revue.

Vous pouvez nous faire parvenir vos textes dès maintenant et à l'adresse suivante :

Postures  
Association des étudiant-es en études littéraires  
UQAM, Case postale 8888, Succ. Centre-Ville  
405, Ste-Catherine Est  
Montréal (Québec)  
Local J-1225

Nous vous prions de nous les expédier en trois exemplaires accompagnés d'une version sur disquette et d'y joindre vos adresse et numéro de téléphone.

Les normes de présentation employées seront les mêmes que pour ce numéro (notes en fin de document, etc.), il serait donc aimable de vous y conformer afin de nous éviter un surcroît de travail.

Nous espérons vous lire nombreux. Nous vous remercions d'avance,

le comité de rédaction.