

« Susan Sontag, le sida et l'image absente »

Stéphane Inkel

**Pour citer cet article :**

Inkel, Stéphane. 1998. «Susan Sontag, le sida et l'image absente», *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/inkel-2>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Inkel, Stéphane. 1998. «Susan Sontag, le sida et l'image absente», *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2, p. 93-106.

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)

# 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.