

Deux approches centrées sur le personnage

Adrien Guignard

Abstract: *The present article complacently falls into the trap of more or less bombastic show-offish quoting – in particular when it comes to the conceptualizing of narrative. The only noteworthy quote really is not one; with its open quotation marks, it is both faulty and open. That misquote forms the title of the conclusion: «Neither the sun, nor... , nor... The argument of the article might be of interest for three different reasons. «First, it draws attention to facile (neostucturoliberoneurobehaviorist) practices of «the therapeutic function of narrative» (Eco). Second, the article draws on two good examples. Thirdly, the article takes its cue from a (reliable) commentary on Guibert’s Aids Trilogy, on the one hand, and a (more personal) commentary on Mars on the other. It proposes, possibly, that if mimesis III is to make its way toward the horizon of the humanities, one needs to be able to think death through. Such «thinking» is of the order of «impossible necessity» (Derrida). Anger (Zorn) and immediacy Guibert are approximations to such thinking.*

Keywords: *Guibert, Zorn, illness, narrative*

La préparation à la mort n’est peut-être qu’une simple galéjade. A quoi en effet l’apprenti pourrait-il bien s’exercer ? [...] Le héros triche s’il sait d’avance qu’une main secourable le sauvera du néant à la dernière minute, ou plutôt à l’avant-dernière, autrement dit à la cinquante-neuvième minute de la onzième heure : alors le héros n’est pas un héros, mais un farceur ; et l’héroïsme de ce héros est une figure de rhétorique, ou mieux une galéjade. La mort, à cet égard, est aussi peu pensable que Dieu, le temps, la liberté ou le mystère musical.

V. Jankélévitch¹

1. Introduction : «la prescription de son aventure...»

Le donquichottisme (foucauldien) du titre de cet article interpellera (il ne doit en aucun cas laisser entendre quelque malveillante allusion aux travaux de M. Balint). Tant il vrai que la distinction entre une personne et un personnage noue le centre d’un complexe dont la virulence pathologique et diagnostique – voire romantique – varie (les

fines et anciennes analyses de Girard² parlent de «complexe» du *Quichotte* là où certains auraient peut-être mis en évidence une psychose mégalomane, à moins qu'il ne s'agisse des restes éclatés de notre «condition postmoderne³»). L'avancée positiviste et néo-structuraliste des sciences (marketing) de la communication (échangiste) ainsi que leurs corollaires pédagogiques compétents imprégnés de systémiques cognitivistes fait que, dans une discutable mesure, nos théories de la communication sont rompues à une sorte d'identification donquichottesque entre les deux termes essentiels précédemment engagés. On ne sait pas si l'identification ou les accointances épistémologiques de la personne et du personnage doivent être bannies des sciences de la communication lorsque celles-ci ont pour valeur (pour visée, en tout cas) l'élaboration efficiente d'un dialogisme (évidemment aussi constructif qu'informé) duquel naîtra une heureuse (ici synonyme d'efficace) élaboration d'échanges thérapeutiques replets de significations partagées. Après tout, un des paradoxes du *Quichotte* reste de mettre en évidence la nécessité (un peu aporétique) de la fiction parce que c'est à elle et à ses personnages qu'il échoit d'énoncer ses propres méfaits (c'est encore par le biais d'une fiction et de personnages que Cervantes montre les dangers de la fiction et d'une confusion entre personnes et personnages). Le littéraire que je crois être refusera de trancher (la balistique de la communication⁴ n'est pour lui pas une science exacte). Il ne sait pas précisément si la confusion questionnée doit être proscrite et/ou pratiquée. Pire, romantique, il ne sait pas si celle-ci peut être maîtrisée parce que la fiction serait un outil cognitif (outil breveté exclusivement dans le cortex de l'animal mimétique ou dans le secret behavioriste de sa boîte noire) et dont une épistémologie pourrait décrire la nécessité à la manière de celle du glucose pour le fonctionnement du cerveau humain. La fiction, si elle ne crée par l'organe, serait pourtant un besoin «organique», pour ainsi dire. Il me paraît pourtant clair que la description du personnage en tant que «dispositif sémiotique⁵» procède d'une réduction modèle qui, pour n'être assurément pas fausse, favorise outrancièrement une pensée de la personne humaine comme le résultat discursif d'un schématisme réducteur. C'est dire que l'enjeu central de ma réflexion ne vise pas la clarté du modèle, il cherche prioritairement à inquiéter la légitimité scientifique d'une réduction sémiologique (voire sémiologique) de la personne pour en faire quelque chose comme un personnage (la doxa cognitivo-constructiviste parle plus volontiers de «partenaires de la

communication», de «rôles discursifs», quand la tragédie du siècle ne lui fait pas conjuguer le terme «acteur» dans un présent résolument apollinien). Michel Foucault, qui annonçait la mort de l'homme (ce dernier n'étant que le résultat momentané d'un état – engagé humaniste ? – de formations discursives identifiées) pour célébrer ironiquement la naissance de l'individu (1975 : 227, au sens actuel d'un produit⁶ des discours disciplinaires) nous rappellera ce qui suit.

Long graphisme maigre comme une lettre, il vient d'échapper tout droit du bâillement des livres. Tout son être n'est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés; c'est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses. Pas tout à fait cependant : car en sa réalité de pauvre hidalgo, il ne peut devenir le chevalier qu'en écoutant de loin l'épopée séculaire qui formule la Loi. Le livre est moins son existence que son devoir. Sans cesse il doit le consulter afin de savoir que faire et que dire, et quels signes donner à lui-même et aux autres pour montrer qu'il est bien de même nature que le texte dont il est issu. Les romans de chevalerie ont écrit une fois pour toutes la prescription de son aventure.

Les pages qu'on a en mains ne prétendent par résoudre le complexe du *Quichotte*. Mon propos avait pour objectif sa publication dans la revue balintienne *Approche centrée sur la personne* (d'où son intitulé cabot). Visée si ce n'est échouée, du moins suspendue. Son point de départ est un colloque consacré à l'approche narrative en médecine ainsi que deux journées⁷ d'études autour du même sujet. Ces occasions d'échanges académiques ont stimulé mes interrogations intempestives concernant «l'épopée séculaire qui formule la Loi» ou encore tout aussi immodestement de lourdes questions quant au statut du récit d'un malade ainsi que du couple personne/personnage installé dans le fonctionnement d'une relation thérapeutique. Ma conclusion principale est qu'un personnage est peut-être bien un dispositif sémiotique, mais que pareille description risque de nuire à la bonne interprétation (ou compréhension) de ce qu'est une personne. Autrement dit mon propos est engagé et, bien qu'il comporte son lot d'explications, il entendrait – idéalement – faire la part belle à la compréhension (pour rappeler la distinction ricoeurienne entre expliquer et comprendre, cf. note 14). Sa tonalité pourra surprendre. De l'ordre de l'essai, il ne se prétend centré sur le personnage que pour comprendre les compréhensions de personnes (interprètes, lecteurs ou malades écrivains). Il voudrait simplement dire combien la

relation entre personne et personnage est délicate, complexe, mais constitutive de mon identité personnelle. On nous trouvera bien ricoeurien. A quoi bon le nier. Il demeure que pour nous – et les citations d'exergue doivent ici trouver un écho – le pouvoir de la troisième mimésis, la re-figuration, sera un horizon (au sens non descriptif et phénoménologiquement impossible) «aussi peu pensable que Dieu, le temps, la liberté ou le mystère musical». C'est dire que nous souscrivons de manière problématique aux mots souvent cités (1983 : 12) de l'œuvre de Paul Ricœur qui mettent en évidence une essentielle articulation entre le récit et les modes d'appropriation de l'expérience temporelle.

Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette. [...] C'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue⁸.

2. Enjeux du récit «hostobiographique»⁹

Dans notre tradition juridique européenne, un témoignage devrait rester étranger à la littérature et surtout, dans la littérature, à ce qui se donne comme fiction, simulation ou simulacre, et qui n'est pas toute la littérature. Un témoin témoignant, explicitement ou non sous serment, là où sans pouvoir ni devoir prouver, il fait appel à la foi de l'autre en s'engageant à dire la vérité, aucun juge n'acceptera qu'il se décharge ironiquement de sa responsabilité en déclarant ou en insinuant : ce que je vous dis là garde le statut d'une fiction littéraire. Et pourtant, si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure — c'est-à-dire aussi de la littérature, de l'innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions. Si cette possibilité qu'il semble interdire était effectivement exclue, si le témoignage, dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut de son for intérieur, la possibilité, au moins, de la littérature.

J. Derrida¹⁰

C'est bien à l'héritage ricœurien que l'idée selon laquelle le «soi», dont nous nous prévalons (ou dont nous construisons diverses dépréciations) en tant que sujet, admet une part de récit fictionnel. Le «soi» est le produit de l'histoire que nous nous racontons à nous-mêmes sur nous-mêmes et puise à la mémoire de ce que nous avons été. Ricœur est sans doute un des philosophes qui a le plus explicitement mis en relation la mémoire, la narration et la construction du «soi». Grosso modo, Ricœur postule que l'intrigue des récits littéraires et fictionnels correspondrait à la création poétique d'une forme inédite par laquelle une expérience autrement indicible pourrait être portée au langage. Selon ce point de vue, dont Aristote est une cheville essentielle, ma personne ne peut amorcer un processus d'unité (*holos*) qu'en recourant à un personnage (ou identité narrative), je ne peux dire et vivre mon expérience temporelle d'homme, de personne que par le biais poétique d'une histoire (*muthos*), d'un raconter qui, pour ainsi dire, me récite personnellement dans le temps. C'est que le travail sur le nécessaire, sur le lien, sur la causalité, verse la fiction (aristotélicienne) du côté de la philosophie. Si la fiction est, selon la célèbre formule de la *Poétique*, plus «philosophique» que l'Histoire, c'est que, contrairement au texte référentiel (un manuel d'histologie, un traité d'oncologie, par exemple), la fiction met au jour les mécanismes inapparents et l'articulation nécessaire des actions. La fiction ou le récit doté d'une identité narrative me font ainsi connaître la causalité. Ce «miracle» de l'articulation nécessaire des actions tiendrait au pouvoir de l'intrigue d'un récit (fictionnel ou pourvu d'une identité narrative) qui, pour citer Ricœur, «prend ensemble» et intègre dans une histoire entière et complète les événements multiples et dispersés. L'histoire schématise la signification intelligible qui s'attache au récit pris comme un tout. Selon le philosophe, on devrait admettre cette phrase rebattue : le récit «répond au besoin d'imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur le non-sens, de la concordance sur la discordance¹¹.»

Eco (1996 : 117) parle même de «fonction thérapeutique de la narrativité», une formule que notre opportunisme et les circonstances (précisément «thérapeutiques») de notre causerie ne peuvent s'empêcher d'épingler. La voici : «en lisant des romans, nous fuyons l'angoisse qui nous saisit lorsque nous essayons de dire quelque chose de vrai sur le monde réel. Telle est la fonction thérapeutique de la narrativité et la raison pour laquelle les hommes, depuis l'aube de

l'humanité, racontent des histoires. Ce qui est d'ailleurs la fonction des mythes¹² : donner forme au désordre de l'expérience¹³.»

En simplifiant les difficultés de la pensée ricoeurienne, on aurait donc deux grandes catégories de dispositifs sémiotiques qui formeraient des médiations susceptibles d'organiser la donation d'un sens personnel et d'une signification générale, lorsque mon «je» prend corps par un biais «hostobiographique» et/ou «hostobiographié». La première catégorie comporte peu ou prou une part fictionnelle (*muthos*) et permet de comprendre. Donnons deux exemples. Un récit autobiographique, nanti qu'il est d'une identité narrative ou, pour la généricité introduite ici, un récit «hostobiographique», sont de cette trempe catégorielle. A l'inverse, une recette de cuisine (par exemple, celle de l'œuf au plat, avec des adjuvants comme le beurre, la spatule, puis, le faire transformateur impliqué par la chaleur conduisant la quête culinaire au résultat euphorique comestible final) appartient à une généricité factuelle. Le récit d'une chimiothérapie est du même ordre (mais le «faire transformateur» aboutit parfois à une issue plus canoniquement dysphorique». Il s'agit, dans ce cas, d'expliquer, non pas de comprendre. La distinction connue¹⁴ entre «expliquer» et «comprendre» tient à ceci que l'explication ramène les phénomènes à la structure formelle d'une théorie et considère les objets en tant qu'événements qui sont des cas anonymes d'une loi universelle (c'est le cas de la recette de cuisine, ou des divers stades du développement d'un mélanome). Par contre, la compréhension vise à la spécificité de l'objet, considéré comme structure de signification. En ce sens, la compréhension permet d'arriver à comprendre l'*idion*, ce qui est le propre des sujets, à travers le sens qu'ils produisent. C'est conférer un pouvoir hautement significatif au récit, ainsi pensé il rejoindrait les analyses de Kleinmann (la narrativité donnerait un accès à l'expérience de la maladie telle qu'elle est vécue par le malade, non pas telle qu'elle est expliquée par l'état du savoir médical théorique). On serait également fort proche de ce que l'anthropologue C. Geertz (1996 : 94) nomme «un slogan que Rabinow, premier de la série, emprunte à Paul Ricœur [souvent reformulé comme suit :] "la compréhension de soi grâce au détour par les autres"¹⁵».

Ce fastidieux détour dont on voudra bien excuser la rugosité théorique et citationnelle devrait avoir pour mérite une forme de clarification des enjeux du récit dit ici hostobiographique. Celui-ci «met en ordre» et organise l'expérience temporelle de la maladie, il n'explique pas grand-chose (à moins que l'on réduise le personnage à

un dispositif aussi explicable que dissécable). Son principal atout relève d'une anthropologie littéraire : il permet de «comprendre les compréhensions» (Geertz). Plus précisément, je prends la liberté de poser qu'un récit dit historiographique relève de ce que C. Reichler, dans un bel article (1989 : 111), pose comme esquisse d'une anthropologie littéraire. Ainsi:

Les textes qu'on appelle littéraires sont des interprétations symboliques non collectives, dont la fonction absolument spécifique consiste à permettre à un sujet d'interpréter par le langage les modélisations elles-mêmes.

Et :

En tant qu'interprétation, le discours littéraire [et le discours hystobio-graphique en fait partie] possède une valeur représentative au second degré : il articule une dimension cognitive et une dimension substitutive, et emporte une perspective subjective, par le fait qu'à travers lui les hommes confèrent un sens actuel au monde et à leur propre situation. Interprétant des modélisations, le discours littéraire donne à connaître comme tel un univers de représentations configurantes¹⁶.

Il y a donc – et toujours déjà – un «second degré» de l'interprétation, l'interprète n'a pas le pouvoir d'asseoir son activité sur l'originalité d'un premier. Les récits historiographiques justiciables d'être nantis d'un composant esthétique (même infime) sont en effet toujours déjà gros d'interprétations et représentent des interprétations (ils ont une «valeur représentative au second degré»). Le sens y est donc bien toujours déjà une construction qui requiert ma participation et il n'est littéralement pas lieu de poser la question de l'origine du sens, mais bien, sans cesse, d'admettre la spécificité irréductiblement littéraire de sa transmission (le fait d'engager la lecture d'un texte littéraire). Aussi, même si l'on doit sans cesse faire fi de la question de l'origine du sens - celle-ci étant différante ("emportée") -, le fait de lire les textes dits hystobiographiques permet un accès unique à une compréhension plus ou moins informée des «représentations configurantes».

3. A la limite : Angst et Zorn

*Je vous construirai une ville avec des loques, moi !
Je vous construirai sans plan et sans ciment*

*Un édifice que vous ne détruirez pas,
 Et qu'une espèce d'évidence écumante
 Soutiendra et gonflera, qui viendra vous braire au nez, [...]
 Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard
 Et du son de peau de tambour, [...]
 Glas ! Glas ! Glas sur vous tous, néant sur les vivants ! [...]
 Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,
 Je contre et te gave de chiens crevés, [...]*

Michaux, *Contre !*

Deux récits hostobiographiques seront brièvement commentés ici aux fins de montrer la pertinence du «slogan» (Geertz), sorte de tautologie humaniste (voire «méta» humaniste), «slogan» selon lequel une relation d'ordre esthétique (comprenant de fait personnage et identité narrative) permet de comprendre les compréhensions (les manières avec lesquelles une personne s'approprie son corps malade ainsi que l'histoire qui s'y développe dans le temps). Je ne sais pas dans quelle mesure mon propos est de l'ordre de l'explication, mais «la prescription de don aventure» devrait le faire comprendre comme tel. Sur un autre plan, ces deux exemples entendent montrer que la «fonction thérapeutique de la narrativité» ne trouve sa vérité «organisatrice» (Eco) que lorsque rôde une configuration dont on ne fait pas l'expérience dicible et qui engage l'approximation vécue d'une limite (la mort).

En 1977 paraît *Mars*¹⁷. Le livre est dû à la plume de Fritz Angst qui prend alors – et à dessein – le pseudonyme de Fritz Zorn. Ce dernier est l'homme d'une œuvre unique, tragique dont la superbe, la violence ont rarement été égalées. Il est un écrivain suisse de langue allemande, né en 1944 et mort en 1976 des suites d'un cancer. A l'évidence, la pseudonymie est ici un programme narratif. Le lecteur comprendra immédiatement la terrible ironie qui organise la compréhension des origines du cancer. L'incipit¹⁸ installe un contexte social qui, «naturellement», se transforme en contexte pathologique. La bourgeoisie – elle est endémique sur la rive droite d'un célèbre lac suisse – a des conséquences malignes.

Je suis jeune, riche et cultivé; et je suis malheureux, névrosé et seul. Je descends d'une des meilleures familles de la rive droite du lac de Zürich, qu'on appelle aussi la Rive dorée. J'ai eu une éducation bourgeoise et j'ai été sage toute ma vie. [...]. Naturellement, j'ai aussi le cancer, ce qui va de soi si l'on en juge d'après ce que je viens de dire.

L'écriture de Zorn ressasse. Elle ressasse, certes (beaucoup de jeunes lecteurs en témoignent). Mais elle creuse avec une beauté qu'on peut dire mortelle et impitoyable pour fouiller et libérer la pureté d'une colère immaculée. Recourant tantôt à la blancheur inéluctable de l'ironie assassine, tantôt aux abîmes tournoyants d'une angoisse follement agressive; ce que d'aucuns appelleraient une écriture du ressassement est dirigée : «contre» (cf. l'exergue de ce point : le poème de Michaux relève de la même virulence).

Comprendre la compréhension de Zorn engage le lecteur à éprouver le chant de la guerre¹⁹. En voici un moment paroxystique (1979 : 232).

Mais le résultat de cette histoire familiale, ce qui, en tant que produit, est sorti de cette famille qui est la mienne, cette épave humaine à laquelle je dis Je, là-dessus il me faut revenir encore et toujours, car la connaissance de mon état de destruction me perfore sans arrêt comme une mitrailleuse. Le sentiment de l'échec me calcine l'âme et le corps. Plus je me connais moi-même, plus je me ressens comme je suis : détruit, castré, brisé, déshonoré, bafoué. [...]. Car ce sont eux qui ont fait de moi ce que je suis aujourd'hui. Mon indulgence ne peut pas aller à ceux-là, uniquement ma haine. Le lecteur sait bien qui j'entends par là : la société bourgeoise, le Moloch qui dévore ses propres enfants, qui justement s'apprête à me dévorer aussi et qui, d'ici peu, m'aura complètement dévoré. De tous les vices, il y en a *un* qu'il ne faut pas avoir : la patience. Je pense ici à l'un des représentants les plus exemplaires de ce trait de caractère, le Job de l'Ancien Testament. Dans toute sa misère, il ne vient pas à l'idée de Job de prendre position, au contraire il se tient coi ou, comme il est dit dans la Bible : «Job ne pécha point et n'attribua rien d'injuste à Dieu.» La femme de Job, qui a manifestement le caractère le plus fort des deux, lui conseille : «Maudis Dieu et meurs !»

Deux remarques (je les crois pourtant secondaires) s'imposeront. La première est simple. Zorn rappelle souvent que Angst (l'auteur empirique) a été éduqué «à mort». Le mécanisme logique et causal du texte est sans appel : «le résultat de cette histoire familiale, ce qui, en tant que produit, est sorti de cette famille» est une «épave humaine». L'origine sociale, et l'éducation qui lui fait pendant, celle qui a formé le «bon garçon²⁰» sont (à) l'origine du cancer. C'est évidemment manquer de comprendre les compréhensions de Zorn – manquer de respect, aussi – que de reléguer à un psychosomatisme funambulesque les «larmes rentrées» et le pucelage handicapant qui sont deux corollaires d'une éducation «dorée» et surtout deux éléments

responsables du mélanome malin cutané. La deuxième remarque doit aussi rappeler que le livre que Wilhelm Reich consacré à *La fonction de l'orgasme* était un best-seller en ces temps d'après 68 ! Ajoutons que *La Révolution sexuelle. Pour une autonomie caractérielle*, jouissait encore de quelques crédits (ils n'étaient pas ECTS). *Mars* cite ponctuellement Reich, il y associe volontiers Groddeck. Par exemple (1979 : 189).

C'est pourquoi je crois aussi que le cancer est, en premier lieu, une maladie de l'âme et qu'il ne faut considérer les diverses tumeurs cancéreuses que comme des manifestations corporelles secondaires de la souffrance, car le cancer présente bien toutes les caractéristiques d'une maladie morale²¹.

Ce bref cadrage bibliographique et historique opéré, il importe de clore cette illustration et de lui rendre une justice esthétique. L'identité narrative «Zorn» est une machine de guerre, elle est héroïque (le lecteur a encore en mémoire l'exergue général du propos : «le héros triche s'il sait d'avance qu'une main secourable le sauvera du néant à la dernière minute [...] alors le héros n'est pas un héros, mais un farceur ; et l'héroïsme de ce héros est une figure de rhétorique (Jankélévitch)». Zorn écrit pour détruire ce qu'il est : Angst. Cette narration porte bien son titre : *Mars*. La production narrative, essentiellement colérique (Zorn), de cette nouvelle identité s'achève bien par la liquidation physique de la peur (Angst). En ce sens, l'écriture belliqueuse du cancer («*Je me déclare en état de guerre totale*») a pour mortel bénéfique de faire disparaître l'identité angoissée. Cette compréhension pour n'être pas fautive me paraît un peu lourde (la fonction thérapeutique – radicale ! – de la narrativité, le pouvoir configurant des «mots pour le dire», pour faire une allusion au livre connu de Marie Cardinal...). C'est que, si le triomphe de Zorn se paie en effet de mots, devant la mort, il n'y a pas de figure de rhétorique qui tienne la plume ; l'écriture se paie de mort. C'est pourquoi *Mars* propose une approximation de ce qu'est la colère quand elle se situe aux portes de l'absolu (et de l'origine de la littérature) :

Déesse, chante-nous la colère d'Achille, de ce fils de Pelée, colère détestable, qui valut aux Argiens d'innombrables malheurs et jeta dans l'Hadès tant d'âmes de héros, livrant leurs corps en proie aux oiseaux comme aux chiens²².

Un autre exemple pourrait faire admettre que la mise en ordre temporel et logique qu'implique le processus mimétique relève d'une illusion phénoménologique efficace. Nous voudrions maintenant convoquer un autre «cas limite», celui de Guibert. En une étrangère, vilaine et redondante formule on dirait volontiers que la «vraie» mimésis trois se dit comme suit : «la mort en direct live». En termes moins footballistiques ou journalistiques, on aurait que la structure d'horizon qu'il s'agit d'habiter n'est «re-constructive» que parce qu'il s'agit de la mort. C'est à Guibert qu'il appartient de s'être, au plus près, approché de la nécessité impossible de cette vérité configurante. On doit à Vincent Kaufmann (2007 : 211) une très pertinente analyse des textes dits romanesques de Guibert sidéen. Mon propos lui est en très redevable. Si je parle maladroitement de «direct live» (Kaufmann fait une allusion cinématographique), il s'agit d'une forme de tautologie destinée à montrer que le prix d'un vrai récit de vie tient d'une représentation de la mort doublement immédiate. Il n'y a que de l'immédiation pour dire la mort, de même pour la lire, la voir et la comprendre en face. En ce sens, la mise en ordre par la médiation du récit (la fonction thérapeutique de la narrativité) implique une expérience impossible, mais doublement unique, qu'il s'agisse du même ou de l'autre, il y aura, de part et d'autre, de l'idiotie²³. «Bête comme la vie», elle est aussi un des noms de la stupeur ou de la mort.

Kaufmann l'écrit avec une pertinence alerte, l'écriture sidéenne de Guibert révèle le :

destin de l'autobiographie, que l'expérience de Guibert entraîne vers une sorte de limite. Avec ses livres²⁴ et son film, il est au plus près de ce comble de l'autobiographie que constituerait la possibilité de raconter sinon sa propre naissance – pour cela il faudra attendre l'invention de quelque chose comme l'autoéchographie –, mais du moins sa propre mort, ce qui ne serait déjà pas mal. Guibert, c'est la mort en direct, comme on le dit d'un reportage télévisuel, ou presque, c'est l'approche au plus près d'une limite, d'un «tout est dit» qui, s'il pouvait avoir véritablement lieu, achèverait l'autobiographie en lui permettant de ne plus être un genre essentiellement inachevé, un genre où toujours la fin manque, comme le début d'ailleurs.

Il ne peut être question d'entrer dans le détail d'une analyse de l'œuvre «hostobiographique» de Guibert. Celle-ci est souvent torve et son ironie retorse, la beauté de cette écriture relève d'une virtuosité pédérastique, d'une sorte de sincérité délicieusement fourbe. Les

livres de Guibert ont, pour moi, quelque chose de magnifiquement «faux jeton», leur qualité littéraire ne saurait être mise en doute. La trilogie relève pourtant indiscutablement d'une forme de tragédie romanesque. Limitons-nous ici à interroger la généricité romanesque qui ferait des textes considérés ce qu'on nomme à tour de bras de l'autofiction (au passage, structurellement, *La Divine comédie* relève de ce genre ; S. Doubrovsky excelle différemment en cette généricité moderne, certes).

Contrairement à ce que suggèrent les sous-titres de ses récits (qui décrivent ceux-ci comme des «romans²⁵»), la mort de Guibert : n'est pas un roman. Ses livres sont de l'autobiographie à l'état pur. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est un récit dont on connaît d'avance la fin, inéluctable, sans coup de théâtre ou «coup» de roman possibles. La simple lecture du titre *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (catégorisé comme roman) au regard des premiers mots nous engage sur la compréhension particulière que Guibert fait du genre romanesque. Guibert (se) maquille, mais n'avance pas masqué.

Posons un peu oralement les éléments suivants :

- Non, ce n'est pas un roman. Le titre dit, simplement, vrai.
- Mais l'incipit:

J'ai eu le Sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru que j'avais [...] ²⁶

essaie avec une exactitude «plus» désespérée de faire comme si un coup de théâtre (d'ordre romanesque) était possible. C'est dire que, Guibert, en jouant l'inéluctable vérité du titre contre le sous-titre (roman), essaie de faire comme si son Sida eût pu n'être qu'un simulacre de mort, comme si un coup de théâtre eût été possible. Comme si un roman possible du Sida, avec une fin non prévisible, existait... Tel serait «plus exactement» le type de croyance impossible (même en régime fictionnel), une des compréhensions de la compréhension guibertienne des premières lignes du récit (elles mériteraient une analyse plus aboutie, la place manque pour l'opérer, la difficulté de ce bel incipit invite à la sobriété).

Sans entrer dans le vif des textes, nous avons toutefois pu suggérer que cette compréhension ruinée du roman inquiète profondément la mise en ordre existentielle dont la médiation de la fiction serait la clef de voûte herméneutique. L'écriture sidéenne de Guibert ne parvient-elle pas à dire ce qui n'est pas de l'ordre de la médiation (la mort) ? Avec son film (*La Pudeur ou l'impudeur*) et ses livres Guibert ne va-

t-il pas pousser l'autobiographie à sa perfection structurelle (l'auto-thanatographie) ? L'œuvre dirait alors la mort sur le mode aporétique d'une «nécessité impossible²⁷». Elle donnerait à voir son immédiate. *La Pudeur ou l'impudeur* contient cependant une scène qui pourrait nuancer mon propos. En termes sauvagement genettiens cette scène est «proleptique». On voudrait intituler cette scène en jouant avec la terminologie du test «en double aveugle». C'est le faux qui l'emportera. Guibert filme son suicide. Deux verres. L'un contenant de la digitaline est marqué. Le film aveugle ce signe, le spectateur y est également aveugle. Guibert fait tourner les verres et la moustiquaire destine ce «tournage». Je n'ai pas envie de décrire plus avant l'intensité du moment représenté. On le sait, quelques jours plus tard, ce suicide ne sera plus «tourné» mais accomplira «la prescription de la fin de l'aventure» annoncée dans cette belle scène²⁸.

Nos brèves considérations sur la médiation du récit (elle est d'ordre performatif chez Guibert, puisque la médiation produit de l'immédiat) ont permis de suggérer en quoi la distance critique s'organise aux limites de l'indicible. On peut rejoindre Kaufmann, lorsqu'il affirme de l'œuvre guibertienne qu'elle «n'est pas faite pour être consommée avec cette fameuse distance qui sied à la contemplation esthétique». Il y a pourtant dans la scène évoquée précédemment un symbolisme patent qui met à distance. Les indices d'une mise en scène sont exhibés. Face à Guibert, Pinocchio, symbole aussi bien du mensonge que de la fiction (on ne sait pas si son nez pointe «un vrai petit garçon» !). Si pour certains le symbolisme est en effet patent, il a pourtant une beauté complexe qui diffuse et tresse l'aura esthétique de ce moment. Regardons l'auréole ! N'est-elle pas pudique et, pourtant, grotesque ?



4. Conclusion : «Ni le soleil, ni..., ni....»

Ne chantez pas la mort.

Léo Ferré

Malgré la généralité affichée par Gallimard, Guibert n'a pas écrit de «romans» (ou d'autofictions) du sida : il en est mort. Le personnage de Zorn n'a tenu la plume que parce que le cancer a brisé celle d'Angst.

«Ni le soleil, ni la mort, ni soi-même...» (Citation approximative des *Mémoires intérieures* de Mauriac.)

A moins, peut-être, que les romans du Sida, et le personnage de Zorn aient permis à la personne d'Angst et à l'autobiographie de Guibert de (faire) voir la mort en face. Ce n'est qu'à ce prix (inestimable, parce qu'il engage une approximation d'une expérience impossible) qu'on donnera raison à Ricœur : *Soi-même comme un autre*.

Bibliographie

- Aristote, *La Poétique*, traduction et notes de Dupont-Roc, R. et Lallot, J., Seuil, Paris, 1980 [-335].
- Baroni, R., *L'œuvre du temps, Poétique de la discordance*, Seuil, Paris, 2009.
- Boudard, A., *L'Hôpital. Une hostobiographie*, La Table Ronde, Paris, 1972.
- Boulé, J.-P., *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- Cardinal, M., *Les Mots pour le dire*, Le Livre de Poche, Paris, 1997 [1976]..
- Danthe, M., « Le sida et les lettres : un bilan francophone », *Equinoxe*, 5, 1991.
- Derrida, J., *Positions*, Minuit, Paris, 1972.
- *Demeure. Maurice Blanchot*, Galilée, Paris, 1998.
- D'Ivernois, J.-F. et Gagnayre, R., *Eduquer le patient*, Maloine, Paris, 2011.
- Eco, U., *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Grasset, Paris, 1996.
- Foucault, M., *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.
- Geertz, C., *Ici et là-bas. L'Anthropologue comme auteur*, Métailié, Paris, 1996. La traduction française est de D. Lemoine.

- Girard, R., *Mensonges romantiques et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.
- Glaude, P., Reuter, Y., *Le Personnage*, PUF, Paris, 1998.
- Groddeck, G., *Le Livre du Ça*, Gallimard, Paris, 1963 [1923]. La traduction citée est celle de L. Jumel.
- Guibert, H., *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, Paris, 1990.
- *Le Protocole compassionnel*, Gallimard, Paris, 1991.
- 1992. Le film, intitulé *La Pudeur ou l'impudeur* a été diffusé pour la première fois le 30 janvier. Cette même année paraît *L'Homme au chapeau rouge*.
- Hamon, P., « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977 [1972].
- Jankélévitch, V., *La Mort*, Flammarion, Paris, 1977.
- Kaufmann, V., *Ménage à trois. Littérature, médecine, religion*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- Kleinman, A., *The illness narratives: suffering, healing, and the human condition*, [S.L.], Basic Books, 1988.
- Lebrun, A., *Du trop de réalité*, Stock, Paris, 2000.
- Liotard, J.-F., *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.
- Martin-Du-Pan, R., « Syndromes à caractère psychosocial de A à Z : de l'Andropause au syndrome de Fritz Zorn », *Revue médicale suisse*, 4, 2008.
- Montalbetti, C., *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, PUF, Paris, 1997.
- *Le Personnage*, GF Flammarion, Paris, coll. « coprus », 2003.
- Mink, L. O., « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History*, I, 3, 1970.
- Molino, J., « Maladie et littérature », *Equinoxe*, 5, 1991.
- Nouss, A., « Chronos et Thanatos : le récit du sida chez Hervé Guibert », in Danou G. et Zaffran M. (dir.) *Le corps souffrant entre médecine et littérature*, Colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 1994, no 34-35 de la revue *Agora*, 1995.
- Rabinow, P., *Un Ethnologue au Maroc. Réflexions sur une enquête de terrain*, Hachette, Paris, 1988 [1977].
- Reich, W., *La Fonction de l'orgasme*, L'Arche, Paris, 1970 [1927]. Traduction revue par l'auteur.
- Reichler, C., « La littérature comme interprétation symbolique », in *L'Interprétation des textes*, Minuit, Paris, 1989.
- Riceur, P., *Temps et récit I, II, III*, Seuil, Paris, 1983-1985.
- *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.
- Rosset, C., *Le réel. Traité de l'idiotie*, Minuit, Paris, 1997.
- Singer, C., *Derniers fragments d'un long voyage*, A. Michel, Paris, 2007.
- Solterdijk, P., *Colère et Temps. Essai politico-psychologique*, Maren Sell, Paris, 2007 [2006]. La traduction est d'O. Mannoni.

Sontag, S., *La Maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Bourgeois, Paris, 1979 [1978]. La traduction est de M.-F. de Paloméra.
 Verrey, M., *Lettre à Fritz Zorn*, L'Aire, Lausanne, 1980 [1975].
 Zorn, F. (pseudonyme de F. Angst), *Mars*, Gallimard, Paris, 1979 [1977]. La traduction que nous citons est de G. Lambrichs. L'édition allemande de référence est celle préfacée par A. Muschg.

Note

- ¹ Jankélévitch V. 1977. *La Mort*, Paris, Flammarion.
- ² Cf. Girard R. 1961. *Mensonges romantiques et vérité romanesque*, Paris, Grasset. La citation qui suit est extraite des belles pages que l'archéologue du savoir consacre au *Don Quichotte*. Cf. Foucault M. 1966 *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- ³ Je fais ici allusion au livre de Lyotard J.-F. 1979. *La Condition postmoderne*, lequel «caractérise» ladite condition par une incrédulité à l'égard des métarécits. L'incrédulité dont il est question engage une réflexion philosophique complexe et remarquablement menée. Celle-ci me paraît mettre à mal la sécurité configurante du récit en radicalisant son pouvoir. L'homme est toujours déjà le résultat d'un métarécit dont il a perdu la maîtrise. Il ne peut habiter l'écriture de son histoire que sur le mode de l'éclatement, de la méfiance, voire du «différend».
- ⁴ Afin de de mieux faire apparaître l'ironie des pétaradants attelages livrés ci-dessus, je citerai ce qui suit. Tout ce qui compose «la vie intérieure semble ne devoir être formulé que dans un langage pseudo-scientifique. N'importe quelle confiance sur la vie amoureuse ne peut se faire sans qu'y viennent se télescoper mots et expressions indifféremment empruntés aux sciences humaines et sociales. C'est pour la plus grande confusion que *motivation, gérer, fantasme, valoriser, relation, articuler, mobilisation, négocier, demande, entreprendre, fixation, projeter, communication...* », employés à tort et à travers, font entrer dans la sphère individuelle, en plus de la psychanalyse et de la psychologie, la sociologie, l'histoire, l'économie... Le gâchis qui en résulte a pour conséquence de dévaloriser systématiquement la moindre expression sensible, forcément dépourvue de l'objectivité tout en toc d'un langage dont la neutralité et la technicité affichées travaillent à l'effacement pur et simple de ce qu'un être peut encore avoir de singulier. Comment reconnaître les "jeunes amoureuses" de Rimbaud devenues "partenaires sexuelles" dans la multitude des "rapports à l'autre", dont chacun parle désormais comme un spécialiste ?» Lebrun A. 2000. *Du trop de réalité*, Paris, Stock.

- ⁵ La formule tient du poncif. Elle pourrait avoir comme origine une malheureuse simplification des excellents travaux de Philippe Hamon. Cf. 1977 [1972]. Pour un statut sémiologique du personnage, In *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil. Voir également Glaude P., Reuter Y. 1998. *Le Personnage*, Paris, PUF.
- ⁶ «Le pouvoir produit ; il produit du réel ; il produit des domaines d'objets et des rituels de vérité. L'individu et la connaissance qu'on peut en prendre relèvent de cette production.» Cf. 1975. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard. A titre personnel, je me permets de relever la haute intelligence du propos foucauldien annonciateur de la notion de «biopolitique» reprise dans ses cours et dont la valeur subversive est en passe de disparaître, parce que nous nous gardons bien de rappeler aux apprenant(e)s que Foucault voulait que ses livres («des fictions») fussent des «cocktails Molotov». Ce qu'on appelle le capitalisme cognitif, verrouillé de compétences dites «clefs» a pleinement réalisé la production dont parlait le généalogiste Foucault. A preuve cet extrait d'un manuel de 2011 intitulé *Eduquer le patient* (Paris, Maloine), dû aux soins de D'Ivernois J.-F. et Gagnayre, R. 2011 : 29. Je cite longuement et souligne grassement. «Aujourd'hui, on tend à considérer le patient, **au-delà de son rôle de consommateur de santé, comme un producteur de santé**. Cela veut dire qu'il **valorise** constamment par une action volontaire et réfléchie son propre **capital de santé**. Le processus par lequel le patient s'approprié son problème de santé est nommé «*empowerment*». Selon I. Aujoulat *et coll.* (2007), «*l'empowerment du patient ne signifie pas seulement gérer son traitement et participer aux décisions sur sa santé. Il s'agit d'une transformation personnelle, identitaire, au terme de laquelle le sentiment de sécurité, l'acceptation de son image, le sens du contrôle, les exigences de la maladie sont intégrées dans une réconciliation de soi.*» L'éducation thérapeutique contribue évidemment à cette transformation. Cela n'est possible que si les soignants acceptent de transférer une part importante de leur savoir et **favorisent chez le patient des compétences**. Celles-ci concernent l'intelligibilité de soi et de sa maladie, l'auto-observation, l'auto-soin, le raisonnement et la décision, ainsi que les relations à l'entourage et l'utilisation correcte du système de santé».
- ⁷ Une version antérieure de ce texte a été publiée. Nommons son origine : les 23 et 24 septembre 2011, dans le cadre du certificat d'études avancées : l'accompagnement thérapeutique (et non éducation thérapeutique, terme dressé haut par un manuel cité précédemment), sur l'invitation du Professeur V. Barras, directeur de l'IUHMSp. V. Milewski et F. Rinck ont bienveillamment accepté une mouture écrite de ce propos dans le cadre des actes issus de la journée d'étude du 3 décembre 2011, «Récit de vie, maladie, fin de vie», Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- ⁸ Ricœur P. 1983. *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Le Seuil. Cf. également les pénétrantes analyses Baroni R. 2009. *L'œuvre*

- du temps*, Paris, Le Seuil. Cette position consacrant le statut épistémologique de l'histoire, trouve une formulation radicale chez Mink L. O. (1970 : 557) : «Les histoires ne sont pas vécues mais racontées. La vie ne possède ni commencement, ni milieu, ni fin ; il y a des rencontres, mais le début d'une affaire appartient à l'histoire que nous nous racontons après coup.» Cf. 1970. *History and Fiction as Modes of Comprehension*, In *New Literary History*, vol. I, no 3. La traduction est de R. Baroni.
- ⁹ On doit ce néologisme à l'écriture argotique de Boudard qui fut un rescapé de la tuberculose et qui a connu bon nombre de sanatoriums. Cf. Boudard A. 1972. *L'Hôpital. Une hostobiographie*, Paris, La Table Ronde. Il s'agit aussi de l'intitulé officiel d'un séminaire de Medical Humanities du CHUV (en Suisse). Cet enseignement privilégie la spécificité (pour part esthétique) du matériau littéraire comme mode d'accès privilégié à «l'expérience de la maladie du point de vue du patient» (titre officiel).
- ¹⁰ 1998. *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée. Cette citation peut paraître incompatible avec l'anthropologie littéraire. Derrida ne nie pas l'existence d'une littérature de témoignage, mais signale (assez banalement) qu'elle ne peut pas être pure. Cet exergue met ainsi l'accent sur un élément constitutif de l'anthropologie littéraire : l'esthétique qui, selon Derrida, «hante» le témoignage, par définition.
- ¹¹ En ce sens, on admet que la fiction n'est aucunement séparée des processus de la connaissance, mais au contraire, impliquée rigoureusement dans un ensemble d'opérations d'ordre épistémologique.
- ¹² Il n'est pas sûr que le «mythe» évoqué ici par Eco ne soit envisagé à la manière de M. Eliade, à savoir une réponse aux grandes questions que se pose l'homme (son origine, sa mort...).
- ¹³ Eco U. 1996. *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris, Grasset. S'il fallait asseoir l'étayage citationnel de notre propos, on convoquerait Montalbetti C. 2003 et son recueil de textes intitulé *Le personnage*, Paris, GF Flammarion. On y lit : «le seul type de texte qui se livre à l'opération de reconfigurer le monde sans forme c'est précisément le texte de fiction.» Les passages 1459a et 1451a-b de la *Poétique* d'Aristote (trad. de J. Lallot et R. Dupont-Roc) sont au coeur de la thèse sommairement rappelée ci-dessus.
- ¹⁴ La distinction entre «expliquer» et «comprendre» est importante dans la pensée de Ricœur qui la reprend à Dilthey. Le récit fictionnel (ou pourvu d'une identité narrative) permet de comprendre. Le récit factuel explique. Un conte de fée, une «hostobiographie» permettent de comprendre. Un traité d'oncologie, la structure moléculaire de l'AZT expliquent.
- ¹⁵ Cf. Kleinman A. 1988. *The illness narratives : suffering, healing, and the human condition*, [S.L.], Basic Books. Puis, Geertz C. 1996. *Ici et là-bas. L'Anthropologie comme auteur*, Paris, Métailié (trad. fr. de D. Lemoine). Voir, aussi, cité par Geertz : Rabinow P. 1988 [1977]. *Un*

- Ethnologue au Maroc. Réflexions sur une enquête de terrain*, Paris, Hachette.
- ¹⁶ Reichler C. 1989. La littérature comme interprétation symbolique, In *L'Interprétation des textes*, Paris, Minuit.
- ¹⁷ Zorn F. (pseudonyme de F. Angst) 1979 [1977]. *Mars*, Paris, Gallimard. La traduction que nous citons est de G. Lambrichs. L'édition allemande de référence est celle préfacée par A. Muschg.
- ¹⁸ La symétrie veut qu'on rappelle ici ce qui suit : «Ce qui m'amène à la morale de cette histoire : plutôt le cancer que l'harmonie. Ou, en espagnol: Viva la muerte !»
- ¹⁹ Il existe un récit qu'on dira antonyme parfait de *Mars*, il s'agit de *Derniers fragments d'un long voyage* de C. Singer (2007. Paris, A. Michel). Il y a antonymie, parce que ces «derniers fragments» sont systématiquement des messages d'amour. L'auteure excelle à transfigurer la souffrance en gratitude religieuse (cette dernière étant plus syncrétique que judéo-chrétienne). Dans son livre, *Ménage à trois. Littérature, médecine, religion*, (Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion), V. Kaufmann consacre des pages érudites au dolorisme. On y lira (2007 : 160) «La souffrance n'est pas au service d'une rétribution dans l'au-delà, elle n'est pas non plus un cadeau du Ciel, une façon pour le Créateur d'éprouver ses créatures les plus chères, les plus dignes, qu'on imagine éperdues de reconnaissance devant tant de divine et douloureuse affection». Chez Singer, la souffrance n'est en effet, pas une glorieuse participation aux souffrances du Christ, ni une élection, mais une forme de martyrologie apaisée (le contraire de Zorn). Avec Singer, pas «d'éducation à mort» et encore moins de critique de Job (qui est son «ami»). Singer (2007 : 40) ressasse : «le mystère de la souffrance [...]. Parce que c'est cette souffrance qui m'a abrasée, qui m'a rabotée jusqu'à la transparence. Calcinée jusqu'à la dernière cellule. Et c'est peut-être grâce à cela que j'ai été jetée pour finir dans l'inconcevable.»
- ²⁰ Dans l'article qui suit. Martin-Du Pan R. 2008. Syndromes à caractère psychosocial de A à Z : de l'Andropause au syndrome de Fritz Zorn, In *Revue médicale suisse*, no. 4, il est ironiquement insisté sur les excès psychosomatiques du syndrome dit de «Fritz Zorn» et parfois «du bon garçon».
- ²¹ Cf. Groddeck G. 1963 [1923]. *Le Livre du Ça*, Paris, Gallimard. «La maladie a une raison d'être : elle doit résoudre le conflit, le refouler et empêcher ce qui est refoulé d'arriver au conscient ; elle doit punir la transgression de l'interdit et cela va si loin [...]. Quand on se casse le bras, c'est que l'on a - ou que l'on voulait - pécher par ce bras : assassiner, voler, se masturber... [...] La peur du cancer se rapporte en partie au mouvement de recul ; au-dessous, on découvre l'idée de couper. L'interprétation est assez facile [... il s'agit du] grand problème de la phobie de la castration, la métamorphose de la femme, prévue à l'origine

pour être un homme, à laquelle on a coupé le pénis et on a fendu l'entrejambe en un trou, saignant par périodes. Cette idée repose aussi sur une expérience des premières minutes de la vie : le sectionnement du cordon ombilical (1963 : 152, traduction de L. Jumel)». Ce psychosomatisme intempestif est aujourd'hui largement critiqué par les travaux de S. Sontag dont Groddeck est la bête noire. Cf. 1978 [1979, traduction]. *La Maladie comme métaphore. Le Sida et ses métaphores*. Paris, Bourgeois. Plus localement, lors du décès de Zorn, dans une lettre publiée à titre posthume par une amie d'école, on pouvait lire une critique similaire : «Les extrapolations que tu fais à partir de Reich ne sont pas simplistes, elles sont horriblement fausses. Je n'ai fait aucune lecture en sexologie parce que je suis beaucoup trop paresseuse pour aller chercher dans des livres ce que je peux fort bien savoir par moi-même. L'orgasme qui me remplit de bien-être est fait de toute une chaîne de contractions et de décontractions délicieusement incontrôlables.» Cf. Verrey M. *Lettre à Fritz Zorn*, Lausanne, L'Aire, 1980 [1975].

²² Il s'agit de l'*Invocation* bien connue du premier chant de l'*Iliade*. Nous citons la traduction de Bérard. Solterdijk, dans son *Colère et Temps*, commente admirablement ce passage.

²³ «Un mot exprime à lui seul ce double caractère, solitaire et inconnaisable, de toute chose au monde : le mot idiotie. *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*». Cf. la page 42 de Rosset C. 1997. *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit.

²⁴ Dans un passage voisin, Kaufmann (2007 : 233) brosse le contexte de la trilogie du Sida. «En 1990, Hervé Guibert est invité à *Apostrophes*, une émission de télévision autrefois célèbre, pour présenter son dernier livre, intitulé *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, récit au centre duquel se trouve la maladie de l'auteur, en train de mourir du Sida. Le succès est foudroyant : la France lisante - ou regardante - est bouleversée par l'effrayante maigreur du jeune écrivain, plus de cent mille exemplaires se vendent en quelques semaines. Une suite intitulée *Le Protocole compassionnel* paraît peu avant la mort de l'auteur (qui se suicide en décembre 1991) et connaît le même succès. C'est donc cette suite qui intéresse prioritairement notre travail. Enfin, *L'Homme au chapeau rouge* et le film *La pudeur ou l'impudeur*, achèvent cette sorte de trilogie du Sida.» Je crois utile de prolonger cette note en mentionnant un important numéro de revue quant à notre sujet «hostobiographique». Il s'agit du no. 5 d'*Equinoxe*, 1991. L'article de J. Molino est capital pour débrouiller les liens historiques tissés entre «maladie et littérature». La contribution de

- M. Danthe («Le sida et les lettres : un bilan francophone») est, en 1991, exhaustive et fait la part belle aux citations. On doit aussi nommer ici les thèses contenues dans l'article qui suit. Nouss A. 1995. Chronos et Thanatos : le récit du sida chez Hervé Guibert. In Danou G. et Zaffran M. (dir.) *Le corps souffrant entre médecine et littérature*, Colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 1994, no 34-35 de la revue *Agora*.
- ²⁵ Il pourrait y avoir des raisons juridiques à cette prudence générique. Le trafic de médicaments (le DDI du danseur mort), principalement. La mécompréhension de l'hommage à Musil (Foucault), l'état de la famille de Jules, peut-être...
- ²⁶ Guibert H. 1990. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard. Puis, 1991. *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard. Le film, intitulé *La Pudeur ou l'impudeur* a été diffusé pour la première fois le 30 janvier 1992 sur TF1. Signalons ici le livre biographique de Soleil C. (2002 : *Hervé Guibert*, Saint Etienne, Actes Graphiques.) et, surtout, les fines analyses de Boulé, J.-P. 2001. *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan.
- ²⁷ Osons cette lourde référence : « *Il faut la vérité* », au sens derridien de : «c'est nécessaire» et de «cela manque». Cf. la page 80 de Derrida J. 1972. *Positions*, Paris, Minuit.
- ²⁸ Pour la touche macabre et sa péripétie, sachons que la digitaline provoque un réflexe vomitif. Guibert ne mourra pas, mais agonisera deux semaines à l'hôpital. Il est certains dictionnaires qui refuseront la volonté suicidaire qui mit fin à la vie de Guibert. J'ai lu une notice (aujourd'hui corrigée) évitant significativement le mot «suicide» pour préférer une formule contenant «mort des suites du Sida». Il est étrange que la médecine parvienne à déposséder le mort de sa mort. L'ironie de la science dit pourtant la vérité, mais elle ne rend en l'occurrence pas justice à l'intrigue, à la fin de Guibert.