INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.
MALADE ET MALADIE:
DÉGRADATION PHYSIQUE ET ÉCRITURE FIN-DE-SIÈCLE

DISSERTATION

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for
the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate
School of The Ohio State University

By

Stéphane Spoiden, B.A., M.A.

The Ohio State University
1996

Dissertation Committee:
Professor Jean-François Fourny, Adviser
Professor Eugene Holland
Professor Karlis Racevskis

Approved by

Department of French and
Italian
ABSTRACT

This study examines the literary transcription of personal and terminal illness and the diseased body. In particular, it focuses on two fin-de-siècle periods and their emblematic illnesses: AIDS in the twentieth century, and tuberculosis and syphilis in the nineteenth century. The literature of AIDS is analyzed through the works of Hervé Guibert (1955-1991), Gilles Barbedette (1956-1992), and Pascal de Duve (1964-1993). The Belle Époque representations of tuberculosis and syphilis are analyzed through the journals and other writings (philosophical and poetic) of Catherine Pozzi (1882-1934), the journals of Marie Bashkirtseff (1856-1884), as well as the complete works (including correspondence) of Guy de Maupassant (1850-1893).

The underlying premise is that personal illness and physical degradation influenced the production of these texts. Starting with the literature of AIDS, which constitutes the first literary corpus since the emergence of modern medicine that transcribes illness from the point of view of the patient, this study proposes a retrospective reading of Belle Époque texts in light of the unique characteristics of the literature of AIDS. In particular, this analysis explores how writing, as a means of circumscribing the disease, leads to a redefinition of subjectivity. In so doing, it draws mainly from Michel Foucault's works on the genealogy of the modern subject and the technologies of the self.
Gilles Deleuze and Félix Guattari's schizoanalytic theory is also used in determining the strategies employed by a subject who is confronted with a fatal disease.

Finally, the discursive impact of a pandemic such as AIDS in both the public and the medical domains is viewed from a Foucauldian standpoint. The profane representation of a personal and terminal illness in AIDS literature presents a challenge to the Pasteurian paradigm that dominates medical ethics and practice.
À Martine
ACKNOWLEDGMENTS

I wish to thank my adviser, Jean-François Fourny, for constant intellectual support, and encouragement. Jean-François Fourny’s insightful guidance throughout the writing of my dissertation made this experience an enjoyable one. I owe him a special debt of gratitude.

I am also grateful for the help that I have received from many individuals in the Department of French and Italian at Ohio State University: Eugene Holland, Karlis Racevskis, and Micheline Besnard for their patient reading of the manuscript and helpful suggestions on its style and content. In addition, I would like to thank Marie-Paule Ha for her advice in the early stages of the project. Finally, I also wish to thank Lawrence Kritzman from Dartmouth College for his unfailing support since the beginning of my studies.
VITA

August 1, 1956.......................Born - Dochamps, Belgium

1989........................................B.A. French, The Ohio State University

1991.........................................M.A. French, The Ohio State University

1991 - present.........................Graduate Teaching and Research
Associate, The Ohio State University

FIELDS OF STUDY

Major Field: Department of French and Italian.
TABLE OF CONTENTS

Page

Abstract ........................................................................................................ ii
Dedication ................................................................................................... iv
Acknowledgments ....................................................................................... v
Vita .............................................................................................................. vi

Chapters:
1. Introduction ........................................................................................ 1

2. L'ordre du discours ......................................................................... 29
   2.1 Introduction .......................................................................... 29
   2.2 L'émergence du sida ............................................................ 31
       2.2.1 Le regard médical ............................................. 31
       2.2.2 Un effet de discours ......................................... 35
       2.2.3 La littérature aux temps du sida .................... 36
   2.3 "Sida-révélation:" d'une maladie contestataire à un malade contestataire .............................................................................. 38
       2.3.1 La relation médecin-patient............................ 38
       2.3.2 Le paradigme médical ...................................... 44
       2.3.3 Une maladie d'un autre type ......................... 47
   2.4. Gilles Barbedette: une contestation transposée? .............. 49
   2.5 Conclusion ........................................................................... 55

3. La littérature du sida: le sidéen sidéral ........................................ 62
   3.1 Le corpus .............................................................................. 62
   3.2. Introduction ........................................................................ 64
       3.2.1 La loi inique ...................................................... 64
       3.2.2 La spatialisation du temps .............................. 67
       3.2.3 Lucidité et rapports humains ......................... 69
   3.3 Une "Nouvelle Vie" ............................................................... 72
       3.3.1 Hyperactivité et métaphorisation du désir .... 72
       3.3.2 La sur-vie ........................................................... 76
6. Guy de Maupassant: de la correspondance au *Horla* ..................218

6.1 Introduction ..................................................................................................218
6.2 Correspondance .............................................................................................223
6.3 Représentation de la maladie ...........................................................................229
  6.3.1 Affleurements de la maladie ..................................................................229
  6.3.2 Transposition littéraire ..........................................................................234
  6.3.3 Réseaux thématiques ............................................................................238
  6.3.4 Comparaison des deux versions du "Horla" ..............................................242
6.4 Conclusion .......................................................................................................247

7. Conclusions .......................................................................................................253

Bibliography ........................................................................................................261
Il est question dans cette étude du récit de la maladie et de la dégradation physique. Depuis quelques années, la question du corps est devenue un sujet important en critique littéraire. Je citerai par exemple l'ouvrage d'Elaine Scarry, *Body in Pain* (1985), ou encore *Body Work* (1993) de Peter Brooks. L'importance des travaux de Michel Foucault est sans doute également un facteur déterminant de ce renouveau d'intérêt pour le corps. Le contrôle des corps tient en effet une place primordiale dans les ouvrages du philosophe, que ce soit en rapport à la sexualité, au regard médical, à la folie et aux modes d'incarcération.

Par ailleurs, la remarquable production d'ouvrages critiques, ayant le corps pour objet, durant les années quatre-vingt coïncide également avec l'émergence d'une maladie d'un type nouveau: le sida. Une maladie "nouvelle," certes, mais qui réactive la notion d'épidémie, les réflexes ancestraux de peur, de panique et d'exclusion, rappelant, outre les pestes et choléras d'antan, la syphilis et la tuberculose du dix-neuvième siècle.
Peter Brooks, dans la préface de son livre, associe ce souci pour le corps, et j’ajouterai comme corollaire la maladie qui l’affecte, au mouvement d’histoire culturelle qui a pour objet les pratiques quotidiennes de la vie ordinaire et dont l’origine remonte à l’école des Annales en France (x1). Par ailleurs, la critique littéraire de ces dernières années, quand elle ne renoue pas carrément avec la notion de sujet, tout au moins replace la littérature dans un contexte socio-politico-historique, même si l’objet littéraire est le plus souvent abordé, sous l’influence de Michel Foucault, en terme de discours.

Le présent travail se situe dans ce mouvement de retour au corps et au sujet puisqu’il est consacré au récit, par le malade lui-même, de la maladie et de la dégradation physique qu’elle entraîne. Le corpus considéré ici comporte donc des récits où la maladie occupe une place primordiale dans la narration. La tâche assignée consiste à analyser des histoires de maladies où la maladie personnelle se présente comme motif et objet principal de l’écriture, en somme, comme moteur de l’écriture. La délimitation d’un corpus de la fin des dix-neuvième et vingtième siècles se justifiera dans un instant par rapport au champ médical.

Le point de départ de cette étude est associé à l’émergence d’un corpus littéraire récent: la littérature du sida. Il s’agit d’une littérature qui se présente de manière originale dans la mesure où elle propose une représentation inédite de la maladie. La nouveauté est de plusieurs ordres. Elle est d’abord liée à la description sans complaisance du corps délabré, y compris les organes internes, avec comme corollaire l’introduction de tout un vocabulaire nouveau lié à la pratique...
médicale. Mais plus généralement, il s'agit de l'aveu et de l'exposition sans ambages de la maladie, de la souffrance, de l'intimité et de la dégradation de manière hyperréaliste. En somme, la littérature du sida s'inscrit dans un registre proche du réalisme ou même du naturalisme littéraire. En revanche, ce qui la différencierait de cette tradition littéraire, dans la mise à nu de la maladie et du malade, serait la revendication de la maladie par le malade.


La littérature du sida se différencie encore par un ensemble de caractéristiques narratives et thématiques qui concourent à cette impression de dévoilement intégral de la maladie. La littérature du sida ne procède à aucune esthétisation de la maladie ou de la dégradation telle que l'on a pu l'observer au dix-neuvième siècle avec le décadentisme par exemple (Huysmans, Lorrain sans oublier Baudelaire, le précurseur du mouvement). La médicalisation à outrance de la
littérature du sida, une maladie elle-même surinvestie par le pouvoir médical, semble avoir joué un rôle important dans cette absence d'esthétisation. La description clinique de la maladie, dérivée du regard médical, n'incline en effet guère à des penchants esthétiques. Le sida est relaté comme une expérience vécue, certes malheureuse et dramatique, dans toute son immanence.

Ceci ne veut pas dire que la littérature du sida soit totalement dépourvue d'images et de métaphores. Tout simplement, la maladie elle-même n'est généralement pas exprimée à travers des métaphores, ni surtout utilisée comme métaphore, comme ce fut le cas dans toute la littérature du dix-neuvième siècle. La maladie dans la littérature du sida investit le texte et le génère à la façon d'un rapport médical qui se complète au fur et à mesure de l'apparition de symptômes et de la progression de la maladie. Car, et c'est sans doute l'une des tendances fortes de ce type de littérature, ce qui nous est donné à lire, représente le plus souvent l'expression dernière d'une voix grandement menacée de mort. La littérature du sida se compose en effet essentiellement de récits écrits par des auteurs dont on sait la mort imminente si elle n'est déjà survenue au moment où le texte rencontre le lecteur. Il va sans dire que la littérature du sida se caractérise par une narration à la première personne. Si l'identité du "je" s'avère parfois problématique, il n'en reste pas moins que la maladie est toujours relatée du point de quelqu'un qui est intimement confronté à la maladie. Cette caractéristique narrative distingue la littérature du sida de toute autre représentation de la maladie dont le point de vue est presque toujours
extérieur au souffrant lui-même, que ce soit celui d'un médecin ou d'un observateur quelconque.

À partir des caractéristiques que je viens d'énumérer, et qui confèrent une originalité au corpus de la littérature du sida, j'envisage de chercher, à des fins comparatives, des écrits antérieurs qui réuniraient a priori les mêmes spécificités à savoir, une exposition, par le malade lui-même, de la maladie mortelle qui dégrade le corps. De la littérature du sida se dégage un type de représentation de la maladie et d'exposition de la dégradation qui me servira, dans ce travail, d'outil herméneutique. Le corpus choisi pour cette étude sera composé d'écrits de fin de maladie, de fin de vie. Je pense, en opérant ce choix, respecter la caractéristique maîtresse de la littérature du sida.

En guise d'introduction, je propose de survoler brièvement les deux siècles passés d'un rapide regard rétrospectif à partir de la littérature du sida et de son mode de représentation de la maladie, et de montrer en quoi un corpus fin-de-siècle se justifie. Les dix-neuvième et vingtième siècles comme délimitation temporelle se justifient d'un point de vue médical, puisqu'ils correspondent à la découpe épistémologique qu'il est coutumier d'appeler la médecine anatomo-clinique dans l'histoire médicale. En d'autres termes, il s'agit de l'époque qui inaugure en fin de dix-huitième siècle, selon Michel Foucault dans Naissance de la clinique (1963), un discours moderne sur la maladie (viii). Le dix-neuvième siècle médical débute sous le signe de la définition de la maladie (la clinique), "le mal du siècle," et s'assigne comme but son éradication. On ne parle de maladie au dix-neuvième
siècle qu'à partir du moment où on se donne l'illusion de la guérison. 
Et l'effet porte puisque la médecine remporte des succès remarquables 
tout au cours de ce siècle. À considérer par exemple la statistique 
démographique, on constate, comme le signale Philippe Muray dans *Le 
19e siècle à travers les âges* (1984), en parlant de la population 
européenne, que "190 millions en 1800, 400 millions en 1900. Ce n'est 
 pas une coupure, c'est une montagne" (80). L'analyse d'éléments 
prosaïques comme la démographie corrobore ainsi un changement 
épistémologique, maintes fois établi par des études savantes plus 
sophistiquées.

Suite au changement de regard médical sur la maladie, le dix-
neuvième siècle voit le couple paradigmatic santé / maladie se 
substituer progressivement à l'opposition vie / mort. Apparaissent, pour 
la première fois depuis le moyen âge, l'espoir de guérison et l'art de 
sauver les corps comme éléments centraux à la pratique médicale. C'est 
la naissance de la clinique que Michel Foucault a brillamment 
analysée. Concurremment, Philippe Muray affirme que la mort, ainsi 
que le sexe et l'enfance sont "divinisés" à l'aube du dix-neuvième siècle 
(27). L'ensemble de ces transformations correspondrait à une nouvelle 
épistémè, celle de la modernité. La mort, qui jusqu'au dix-huitième 
siècle constituait un sujet banal, sans entraves, est sacralisée et 
devient subitement exclue du quotidien. La mort sera en effet tout au 
long du dix-neuvième siècle un sujet épineux dans la représentation 
aristique. La mort devient un fait scandaleux à partir du moment où 
elle représente le point final de la vie, et non plus le passage obligé 
entre la vie d'ici-bas et un au-delà métaphysique. Toute représentation
macabre que l'on rencontre durant le dix-neuvième siècle, à l'inverse du macabre catholique des siècles précédents, devient en ce sens transgressive dans ce nouvel ordre profane.

Pour en revenir à la maladie, puisque c'est d'elle qu'il s'agit ici, sa représentation, à l'instar de la mort, devient également problématique. Dans son essai sur la littérature française du dix-neuvième siècle intitulé *Syphilis* (1982), Patrick Wald Lasowski montre bien que si la maladie est omniprésente dans la littérature du siècle, elle est le plus souvent représentée comme une illustration de la pathologie sociale. L'allusion à la dégradation du corps social par une métaphore de maladie existe depuis les Grecs et atteint d'ailleurs des sommets de sophistication à la fin du dix-neuvième siècle, notamment avec la théorie de la dégénérescence. Si "Tout n'est que syphilis" au dix-neuvième siècle, comme le déclare des Esseintes dans *À rebours*, la syphilis devient une métaphore qui n'informait pas sur la réalité de la maladie elle-même.

Wald Lasowski affirme par ailleurs que la syphilis en particulier est une "maladie sans aveu," innommable même (118). Il fait remarquer, l'ironie est forte, que la phthisie, moins déshonorante et plus avouable, prend lieu et place de la syphilis dans plusieurs ouvrages de la fin du dix-neuvième siècle. Il cite notamment *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain et "Le Lit 29" de Maupassant (115-17). Eugène Brieux avec sa pièce *Les Avariés* (1901) brisera définitivement le tabou verbal qui frappe la syphilis. La pièce sera cependant interdite jusqu'en 1905. Précisons tout de même que si la tuberculose est moins soumise que la syphilis à des restrictions de représentation, elle est toutefois considérée, durant
tout le siècle et même bien au delà, comme l'expression honteuse de soi. Claude Quétel dans son *History of Syphilis (Le Mal de Naples* publié en 1986 dans sa version française), confirme également que la syphilis est pratiquement absente, ou du moins largement sous-représentée, en regard de son importance sociale, dans les ouvrages de Balzac et de Zola, alors que la maladie utilisée comme métaphore constitue un sujet courant (127). La syphilis s'accompagne de honte et de moralisation alors que subsiste un sentiment de fatalité normalisée que rend bien l'expression faussement transparente "Tout le monde l'a," couramment entendue dans les milieux littéraires et artistiques du dix-neuvième siècle.

Dans l'œuvre balzacienne, la maladie, quelle qu'elle soit, est bien présente, mais à des fins métaphoriques, reproduisant le plus souvent des clichés de la culture romantique. Je pense notamment au *Lys dans la vallée* où la "maladie d'amour" et la corruption pulmonaire sont associés. En revanche, il semble que Balzac, qui a l'avantage, par rapport à Zola, d'œuvrer plus tôt dans le siècle, ait compris l'importance du développement récent d'une médecine fondée sur un espoir de guérison présomptueux. *La Comédie humaine* abonde en malades et docteurs, ces derniers étant peut-être les personnages les plus importants de l'oeuvre. Souvenons-nous de l’aéropage de médecins qui entoure Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin*. Chaque médecin dans le roman se présente en effet comme le représentant d'une des nombreuses nouvelles écoles médicales en concurrence à l'époque. Mais toujours est-il que Balzac, malgré son scepticisme et son ironie vis-à-vis des prétentions de la nouvelle médecine, représente
avantageusement le corps médical moderne par rapport aux anciennes pratiques qu’il tente de supplanter.

Si l’on avance progressivement dans le siècle, on remarque que la littérature réaliste s’articule de plus en plus sur le savoir médical, comme le démontre bien Jean-Louis Cabanes dans son ouvrage Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893) (1991). Il serait réducteur de renfermer, dans une même attitude vis-à-vis de la médecine, des écrivains aussi différents que Flaubert, Maupassant, les Goncourt, Huysmans et Zola. Cependant, la littérature réaliste-naturaliste de la seconde moitié du siècle fait référence *grosso modo* de manière favorable au discours médical. Cabanes reconnaît néanmoins l’attitude ambivalente de Flaubert et Maupassant vis-à-vis de la médecine, et lui donne une explication dans laquelle la maladie personnelle des deux écrivains jouerait un rôle fondamental (184). Il n’en demeure pas moins que les médecins personnels de Flaubert et de Maupassant tiennent une place privilégiée dans leurs vies respectives comme en témoigne notamment leur correspondance. Maupassant en particulier consulte constamment une galerie de médecins dont bon nombre sont des amis intimes (je pense notamment au docteur Cazalis, également connu sous le nom de plume de Jean Lahor). En outre, si Flaubert et Maupassant critiquent la médecine, ils n’en partagent pas moins l’esprit observateur et inquisiteur comme de nombreux littérateurs de l’époque. Le regard littéraire de l’époque fonctionne en effet de plus en plus comme le regard médical dans la “dissection” de la société, d’une vie ou encore d’un personnage de roman. Par ailleurs, il est notoire, après les études de génétique littéraire des textes réalistes-
naturalistes, que les Zola et consorts ont régulièrement consulté et pillé les ouvrages médicaux, afin de rendre plus "vraie" la représentation de la maladie. Cabanes cite de nombreux exemples, à propos de Zola et des frères Goncourt notamment, de recopiage systématique de manuels de médecine (210-18). "La documentation clinique devient ainsi comme une machine à interpréter le réel et à remonter le temps," ajoute Cabanes (212). Une exception d'importance cependant, relève encore Cabanes, se manifeste avec Maupassant dans la rédaction de "son" Horla (198).

Au delà de la pratique suspecte de la simple réitération de la connaissance médicale, les naturalistes s'avèrent être de piètres copieurs de traités de médecine dans la mesure où ils ne se tiennent pas au courant des dernières avancées scientifiques. En effet, les écrivains se contentent la plupart du temps de consulter des ouvrages dépassés comme l'indique Cabanes (201). Il va de soi également que la logique romanesque prend souvent le dessus sur l'"authenticité" de la maladie dans un récit où le discours clinique ne sert en somme qu'à conférer une illusion du vrai, un effet de réel, mais sans être la réalité de la maladie. De plus, une littérature qui se veut réaliste n'échappe cependant pas au "diktat" de la moralité quand, par exemple, à moins qu'il ne s'agisse d'un accès d'ironie, Zola fait mourir Nana de la petite vérole, alors que la logique réaliste du roman aurait voulu qu'elle mourut d'une syphilis.

Du traitement de la maladie dans la littérature de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, Cabanes conclut que:

La littérature réaliste semble ainsi témoigner d'une double aspiration, elle se réclame de la clinique, d'une description positiviste et objective, mais en même temps elle s'efforce
de représenter l'existence telle qu'elle s'appréhende elle-même, dans la douleur et dans la maladie. (780)

Cette double aspiration est évidemment impossible parce qu'elle assigne deux objectifs mutuellement exclusifs. La littérature réaliste-naturaliste constitue même, de manière quelque peu paradoxale, une obstruction à la représentation de la maladie car elle se contente de n'être que le reflet du discours médical, et en particulier du regard médical qui consiste à voir la maladie, comme un ensemble de symptômes, séparée du patient. Ce regard clinique et prétendument objectif exclut bien évidemment le récit personnel de la maladie et de la souffrance, avec la charge psychologique qu'il comporte. L'histoire personnelle, l'autre histoire de la maladie, dont Howard Brody dans *Stories of Sickness* (1987) prône la reconnaissance, se trouve occultée dans la littérature du dix-neuvième siècle. Le cadre naturaliste en particulier se montre mal à l'aise vis-à-vis de l'autoportrait, qu'il juge sans doute trop introspectif et subjectif, voire narcissique et décadent. La littérature du sida, bien qu'elle trouve un point d'ancrage dans le même regard médical que la littérature réaliste-naturaliste, tente au contraire de réintégrer le malade à la maladie.

Une des causes de l'absence de représentation de la maladie d'un point de vue personnel durant le dix-neuvième siècle pourrait également provenir du fait que, suite à la révolution anatomo-clinique, ce n'est qu'avec la tuberculose que l'on commence à concevoir l'idée de maladie individuelle, comme le souligne Susan Sontag dans son célèbre ouvrage de 1978, *Illness as Metaphor* (30). Les nombreux romans exposant les milieux de la tuberculose au dix-neuvième siècle exploitent
généralement une thématique diverse où la maladie ne joue qu'un rôle secondaire. Avouer la maladie personnelle au dix-neuvième siècle revient donc encore à parler de la mort, et plus délicat encore, de sa propre mort. En bref, la maladie, dans la société, reste liée à des préjugés moraux. La représentation de la maladie d'un point de vue autre que celui du souffrant, même dans la littérature réaliste, reste soumise à des contraintes telles, qu'elle ne peut être autre chose que la réitération de l'idéologie médicale. La vraie maladie, vécue de l'intérieur, est irréductible au regard objectif et extérieur.

Le vingtième siècle, à part quelques exceptions, s'avoue pauvre en représentation littéraire de la maladie en général, et de la maladie personnelle en particulier. Cependant, il pourrait sembler que maladie et littérature ont à de nombreuses reprises fait bon ménage. On s'est plu à remarquer le nombre important d'écrivains tuberculeux. Mais l'association entre littérature et maladie consiste le plus souvent à signaler la maladie du littérateur sans rapport direct à l'œuvre comme dans le cas de Proust par exemple. Par ailleurs, la maladie grave a toujours comporté, depuis le dix-neuvième siècle, semble-t-il, un caractère secret qui s'est maintenu en France durant tout le vingtième siècle. Il subsiste toujours une énorme connotation morale attachée à toute maladie, et par conséquent une gêne, sinon une honte à se déclarer malade.

Une autre vue de l'esprit, héritée de la fin du dix-neuvième siècle et entretenue aussi bien par la critique médico-littéraire (Cesare Lombroso avec *L'Homme de génie*; Paul Voivenel avec *Littérature et folie* et Rémy de Gourmont vu par son médecin: essai de physiologie
littéraire, ainsi que son ouvrage avec Louis Lagriffe sur Maupassant, *Sous le signe de la P.G.: La folie de Guy de Maupassant* que par les écrivains eux-mêmes, consiste à établir un lien entre la création artistique et la maladie mentale. Cette relation causale douteuse m'engage à conclure que la littérature, toujours à la suite d'une fin de siècle riche en comportements et disciplines nouveaux (l'intérêt porté au "nervosisme," l'avènement de la psychanalyse, l'apparition de la psychiatrie moderne) s'est toujours bien plus préoccupée des maladies mentales que des affections physiques ou physiologiques, laissées pour compte. Parler de maladie mentale, en outre, soulève, de prime abord, la question de définition socio-médicale de la pathologie mentale que la maladie physique ou physiologique négocie de façon plus objective. Même si toute maladie et surtout toute condition maladive sont définies d'un point de vue socioculturel, il est évident que le protocole de détection virale ou bactérienne, causant un dysfonctionnement quelconque du corps, respecte des critères plus clairement observables que celui de la psychopathologie. En bref, l'un des objectifs de cette étude sera de déplacer quelque peu le point focal, trop longtemps fixé sur le côté psychologique, sur l'aspect physique dans le traitement littéraire de la maladie.2

En littérature germanique au vingtième siècle, le journal et la correspondance de Kafka, ainsi que le roman de Fritz Zorn, *Mars* (1979), sont souvent évoqués comme des ouvrages sur la maladie personnelle. Cependant, aussi bien Zorn et son cancer que Kafka et sa tuberculose métaphorisent et psychologisent la maladie d'une manière qui rappelle le dix-neuvième siècle. Zorn, afin de donner un sens à
l'absurdité du cancer, conclut, en analysant sa vie entière, qu'il était destiné à mourir du cancer, cette maladie de l'âme. Il réactive ainsi, dans son récit, l'idée ancestrale de fatalité tragique, qui à mon sens lui fut suggérée par la cure psychanalytique qu'il poursuivait au moment de la rédaction de l'ouvrage.

On pourrait encore citer l'éphémère éclosion d'un roman médical en début de vingtième siècle (Michel Corday avec Le Cancer et Vénus, André Couvreur avec Les Mancenilles) qui n'est rien de plus qu'un genre didactique pour les masses sur fond de jugement moral et qui représente la voix officielle de la médecine et du gouvernement.

Le cancer, le fléau du vingtième siècle avant que ne survienne le sida, est, tout comme la tuberculose, particulièrement soumis au jeu de la métaphore comme l'analyse remarquablement bien Sontag (5). Le cancer est, en outre, une maladie protéiforme, idiosyncratique même—les causes de cancer restent souvent multiples ou inconnues—qui n'est certes pas médicalement définie comme une épidémie. Toujours est-il qu'il n'y a pas à proprement parler de corpus littéraire qui traite du cancer, tant les patients du cancer s'expriment rarement sur le vécu de la maladie. Cela pourrait être dû au fait que le cancer ne semble pas se trouver au centre des préoccupations sociales, comme le sont le sida et la syphilis par leurs modes de transmission liés au sexe et au sang. Si le cancer se définit par un ensemble d'affections et n'est dès lors pas véritablement une maladie, tout comme le sida, en revanche, il n'est pas non plus, à l'inverse du sida ici, réductible à un comportement stéréotypé, jugé fautif, et cause de la maladie. D'une part, le cancer fait peu de sens du point de vue médical et existentiel: les victimes du
cancer s'interrogent souvent, plus que pour toute autre maladie, sur les causes du mal. D'autre part, le cancer produit peu de sens au niveau discursif: sa résonance socioculturelle reste limitée bien qu'il s'agisse d'une maladie dévastatrice. Même si Sontag insiste sur la métaphore morale qui rapproche le cancer de la tuberculose (un cancéreux serait puni pour n'avoir pas mené une vie équilibrée), le cancer n'est pas lié de manière aussi forte que la syphilis et le sida à l'éthique et à la moralité.

Enfin, pour revenir à une considération d'ensemble, il serait injuste d'omettre le fait que la relative absence de la maladie dans la littérature du vingtième siècle est due au succès que remporte la médecine sur la syphilis et la tuberculose en début de siècle, les deux maladies emblématiques de la fin de dix-neuvième siècle.

En conclusion, il n'existe même pas à proprement parler au vingtième siècle un corpus littéraire sur la maladie comme ce fut le cas au dix-neuvième siècle. Si la syphilis et la tuberculose sont traitées dans quelques journaux ou romans (je pense à La Montagne magique de Thomas Mann) à l'aube du vingtième siècle, il s'agit d'un représentation typique du dix-neuvième siècle qui déborde les limites temporelles traditionnelles. Il faut donc attendre la fin du vingtième siècle et la littérature du sida pour voir se former un véritable corpus avec la maladie comme sujet principal.

Revenons un instant sur cette fin de siècle dont j'ai déjà abondamment parlé. Et pour cause, les historiens de la culture se plaisent à reconnaître de nombreuses similitudes entre les fins de dix-neuvième et de vingtième siècles, et parmi lesquelles la résurgence de
maladies sexuellement transmissibles n'est pas la moindre. La comparaison entre la syphilis et le sida, deux maladies qui se placent sous le signe du sexe et du sang, vient en effet directement à l'esprit. Mais ce qui me paraît plus important dans ce parallélisme est l'importance que prennent les discours sur la maladie durant ces deux périodes. C'est en fin de dix-neuvième siècle qu'a lieu, en médecine, la révolution pasteurienne dont les principes sont justement remis en question à l'heure actuelle par l'apparition d'une maladie incurable, le sida, ainsi que la réactivation de maladies que l'on croyait avoir maîtrisées. La révolution pasteurienne est une construction bourgeoise, sanitaire, scientiste et triomphaliste d'un idéal d'éradication totale et définitive de toutes les maladies. Il s'agit d'une version hyperbolisée des fondements de la médecine anatomo-clinique qui apparaît pratiquement un siècle plus tôt. La fin du dix-neuvième siècle est donc marquée, d'une part, par la production de nombreux ouvrages médicaux et, d'autre part, par la mise en place, suite au pasteurisme, de mesures de santé publique par le bio-pouvoir (les pouvoirs publics, les instances médicales) dans le but de circonscrire et d'annihiler toute maladie.3

À l'origine de ce mouvement sanitaire, il faut citer les ravages sans précédent au dix-neuvième siècle causés par la syphilis et la tuberculose durant les années 1880 et 1890.4 Chacun sait le rôle et l'importance de ces deux maladies en cette fin de siècle agitée, ainsi que leur impact dans les milieux artistiques de l'époque, particulièrement en littérature et en peinture. La représentation de ces deux maladies s'impose comme objet de discussion dans le cadre de ce travail, même si, on l'a déjà vu, elle n'en reste pas moins problématique.
La prolifération de discours sur la maladie est bien sûr étroitement liée à la notion d'aveu et de confession. Foucault, dans sa généalogie de l'individu moderne en tant que sujet, a démontré l'importance de l'aveu comme "production de la vérité" au niveau de la sexualité mais aussi plus généralement dans la constitution des sciences modernes, dont la médecine:

L'aveu de la vérité s'est inscrit au cœur des procédures d'individualisation par le pouvoir.... [L'aveu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. L'aveu a diffusé loin ses effets: dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance; on avoue ses maladies et ses misères; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire; on avoue en public et privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime; on se fait à soi-même, dans le plaisir et dans la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue--ou on est forcés d'avouer. (La Volonté de savoir 78-9; c'est moi qui souligne)"

La révolution anatomo-clinique elle-même repose essentiellement sur l'aveu et l'examen. La médecine moderne est une science de dévoilement où "voir c'est savoir," comme le souligne Foucault.

La multiplication de discours sur la maladie, en fin du dix-neuvième siècle, s'explique donc par la conjonction de deux maladies incurables (la syphilis et la tuberculose) atteignant des sommets de dévastation parmi la population; une situation à laquelle le bio-pouvoir se donne les moyens de remédier. En outre, cette conjonction se situe
dans la longue durée d'un mouvement médical d'incitation croissante à
avouer, à divulguer la maladie. Il apparaît que médecine, littérature et
moralité sont indissociablement liées au moment où se met en place,
au dix-neuvième siècle, une pratique médicale nouvelle qui répond aux
priorités du bio-pouvoir. Il existe bien une incitation institutionnelle à
parler de sa maladie, comme dans la pratique médicale, mais la maladie
reste cependant liée à des préjugés moraux, sexuels et de classe.

La littérature n'échappe pas à ces contraintes. Il est évident que le
réalisme d'abord et le naturalisme ensuite sont des éléments discursifs
constitutifs de cette injonction d'aveu qui prend de plus en plus
d'importance. Cependant, la littérature reste soumise, comme la société
entière, à un ensemble de dispositifs discursifs spécifiques et
contraignant qui déterminent les conditions de représentation de la
maladie. Il résulte de l'opposition entre l'injonction d'aveu et d'une
économie restrictive de la représentation de la maladie, un discours
voilé en cette fin de dix-neuvième siècle. Cette "police des énoncés"
provient d'un ensemble de forces bien ancrées, comme on l'a vu, qui
interdirait toute représentation de la maladie d'un point de vue
personnel.

Malgré la présence croissante de la maladie dans la littérature et
la prolifération discursive liés à la pathologie en général en fin de dix-
neuvième siècle, l'écriture personnelle de la maladie reste une pratique
tabou. De nombreux écrivains souffrent de la syphilis au dix-neuvième
siècle mais celle-ci n'est presque jamais traitée telle quelle, comme
maladie personnelle. Je prends l'exemple intéressant de l'œuvre d'un
syphilitique notoire, Maupassant, où toute allusion à la maladie
personnelle affleure rarement. En revanche, elle est omniprésente dans sa correspondance où Maupassant se lamente sans cesse des maux qui l'affligent.

La maladie est donc occultée mais elle n'est certainement pas réduite au silence. Elle apparaît principalement dans les journaux personnels et écrits intimes. Ces écrits “marginaux,” dont la publication est souvent aléatoire, ne subissent pas a priori la loi de la transposition littéraire. La pratique du journal se soustrait au “contrôle des énonciations” par une mise à nu plus complète de la maladie. Il n'y a pas à strictement parler de transgression puisque la maladie fait partie de “l'espace des possibles” dans le domaine de la représentation. Mais le recours au journal permet de surmonter la retenue, la pudeur, l'hypocrisie, les préjugés et les scrupules qui l'entourent, dont l'essentiel justement, comme le dit Foucault, repose “dans la nécessité reconnue qu'il faut les surmonter” (La Volonté de savoir 34).

Ensuite, le thème de la maladie est plus souvent abordé par des écrivains “marginaux,” c'est-à-dire des auteurs qui ne sont pas reconnus par le milieu littéraire comme des écrivains “étant en droit de se dire écrivains,” comme le précise Pierre Bourdieu dans son étude du champ littéraire (66). Un auteur “décentré” par rapport à la norme “écrivain” et l'autorité littéraire, je pense notamment à Henri-Frédéric Amiel, est plus disposé à écrire sa maladie qu'un auteur reconnu.6 Dans le même ordre d'idée, il est symptomatique d'observer que les quatre grands journaux intimes du tournant du siècle ayant la maladie pour thème central, ont été écrits par des femmes, elles aussi marginalisées.
par le champ littéraire: Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru, Catherine Pozzi et Katherine Mansfield. Et pour en terminer sur ce point, quand un écrivain reconnu, comme Alphonse Daudet, entreprend de relater son expérience de la maladie, la syphilis, des mesures de réserve sont imposées au manuscrit. Le journal de Daudet, intitulé La Doulou, ne sera publié que trente ans après la mort de l'auteur en 1931. Le corpus de fin de dix-neuvième siècle se composera ainsi d'écrits intimes, les seuls en cette fin de siècle qui permettent un dévoilement sans retenue de la maladie personnelle.

À présent, il me semble nécessaire de préciser quelque peu l'approche générale aux textes que je compte adopter. J'appellerai "scripturalisation" le mode qui régit l'inscription de la maladie personnelle dans le texte telle que je l'ai déjà défini pour la littérature du sida. J'emploie ce terme de scripturalisation, plutôt que celui de transposition ou encore de traitement littéraire, parce qu'il me paraît rendre de manière plus forte, plus marquée la façon dont la maladie s'impose au texte, dans le texte. En outre, le terme de scripturalisation dénote la différence qui existe entre rapporter de manière personnelle sa propre maladie et "transposer" une description clinique reprise d'ouvrages médicaux (comme l'a fait le récit réaliste), ou bien observée d'un regard neutre (l'auteur non-malade écrivant sur la maladie). Les termes de "scripturalisation" et de "transposition" indiquent bien la différence de nature entre les deux gestes. Le premier implique une transcription immédiate tandis que le second suggère le mouvement d'emprunt, de reprise, d'extériorité du sujet qu'il aborde. Il est bien
entendu que la différence de médiation, établie entre ces deux termes, se situe dans le cadre strict de l'écriture de la maladie. Il va de soi que le geste d'écriture est lui-même un médium, une médiation d'importance, mais qui vaut aussi bien pour l'un et l'autre type de transcription.

L'acception de scripturalisation ne possède aucune connotation biblique et se situerait plutôt dans un champ sémantique proche de celui de l'expression anglaise “to turn into text.” Le mot de scripturalisation détient également l'avantage, en comparaison à un néologisme, d'avoir déjà été utilisé, surtout dans son opposition à l'image (le scriptural et l'imagique). À ce propos, on verra, dans la littérature du sida, que la frontière entre le littéraire et le visuel est précisément problématisée. L'emploi du terme de scripturalisation indiquera dès lors que la représentation du sida confirme à la fois une tradition littéraire “réaliste” mais en révèle également les limites. La scripturalisation du sida, tout en repoussant les limites de la représentation de la maladie viendrait buter aux frontières de la représentation littéraire, peut-être à l'endroit même où le visuel prendrait le relais.

Suite à cette précision sur le terme utilisé dans cette étude, il s'agira simplement de voir comment la maladie génère le texte, comment le corps malade s'inscrit dans le corps du récit. L'analyse de la scripturalisation de la maladie personnelle porte sur la manière dont la maladie comme incitation à l'écriture dirige le texte et vers quelle finalité elle le conduit (le “comment” et le “vers quoi”). Je tenterai de montrer comment les auteurs, dans le procès d'écriture, se livrent à un
exercice de gestion de la maladie. Je considère la maladie et la
dégradation physique comme instance de définition et comme
déterminant principal de l'écriture. L'objet majeur de ce travail est de
déterminer comment, à travers l'épreuve de la maladie, le sujet du texte,
le malade lui-même, se définit et se transforme. La maladie et l'écriture
de la maladie constituent une "technique de soi" dans le sens où elles
provoquent une subjectivation, une redéfinition de soi en tant que
sujet.

Ce projet aura pour point de départ la littérature du sida, suivi
d'un regard rétrospectif s'arrêtant au moment charnière que constitue
l'émergence du paradigme pasteurien dans le domaine médical. Du
point de vue littéraire, les deux périodes fin-de-siècle que je choisis de
comparer se justifient par le fait que la littérature et la médecine au
dix-neuvième siècle articulent le champ du discours d'un même geste,
tandis qu'à la fin du vingtième siècle, la littérature du sida se dissocie
de cette articulation en remettant en cause le paradigme pasteurien.
J'envisage donc d'analyser un corpus d'œuvres situées à plus ou moins
un siècle de distance et qui correspondent à l'apparition et à la mise en
question du paradigme pasteurien.

L'éclairage rétrospectif que projette la littérature du sida me
semble en outre se situer dans une pratique contemporaine,
couramment rencontrée dans les études historiques, qui consiste, non
pas à analyser le passé afin de mieux comprendre le présent mais à
reconsidérer la culture du passé à l'aide de l'expérience présente. Donc,
pour le sujet de la maladie, il s'agira moins de tenter de comprendre
l'épidémie actuelle du sida par l'enseignement du passé que de proposer
une relecture de la littérature et de la culture du passé à l'aide du sida. C'est d'ailleurs dans l'économie de ce regard rétrospectif que je situe la remarque d'Alain-Claude Gicquel, un biographe récent de Maupassant, qui, en 1993, caractérise la syphilis de “véritable sida du XIXe siècle” (51).

Enfin, pour conclure, je rappelle que le point commun entre tous les écrits analysés ici sera qu'ils partagent, comme le dirait Foucault, un "même système de transcription," c'est-à-dire qu'ils supposent "un même regard posé sur les choses, un même quadrillage du champ perceptif" (L'Archéologie du savoir 47). La présente analyse contribuera, non seulement à mettre l'accent sur une représentation personnelle et non métaphorisée de la maladie, mais s'attachera également à mettre en exergue la mise à l'écart en littérature, jusqu'à l'apparition du sida, de la maladie qui dégrade le corps. Outre la permanence de thèmes comme le spiritualisme, le voyage, la construction d'une nouvelle subjectivité face au défi de la maladie, il sera également question de définir, en deçà de l'objet ultime que constitue un ouvrage littéraire, un champ de possibilités stratégiques dont le point principal sera la scripturalisation de la maladie comme moyen de survie.

Cette étude se présentera, dans sa structuration même, conformément à la démarche rétrospective que j'ai adoptée à partir du sida.


Le corpus du dix-neuvième siècle, de par les difficultés de sélection déjà énoncées, exige de plus amples explications. Mon choix s’est porté sur les journaux et écrits annexes de Catherine Pozzi (1882-1934), de Marie Bashkirtseff (1856-1884), ainsi que sur l’œuvre de Guy de Maupassant (1850-1893). Philippe Lejeune, dans le panorama des journaux féminins de jeunesse qu’il nous offre avec Le Moi des demoiselles, constate en effet que les écrits de jeunes filles sont plus enclin à exploiter le thème général de la maladie. À cette information, Lejeune ajoute que la mort, le deuil et l’agonie sont des lieux communs dans ces mêmes écrits. La mort est présente car elle fait partie de la réalité intime et ordinaire. Les gens agonisent et meurent souvent à la maison, en présence de leur famille. Et ces scènes sont souvent retranscrites dans les journaux intimes. Cependant, et il est important d’insister, ces journaux ne sont pas destinés à la publication (56). Si le
choix de journaux se fait plus riche vers la fin du siècle, c'est aussi que, selon Lejeune, la pratique du journal chez les jeunes filles prend forme autour des années 1850 et se propagera par la suite (17). Lejeune note d'autre part que Catherine Pozzi et Marie Bashkirtseff sont les "deux figures phares" d'une révolution dans la tradition diariste de jeunes filles, car elle présentent dans leurs journaux des "conduites mutantes" qui sont: le flirt, la perte de la foi religieuse, le choix d'une destinée professionnelle autonome et la revendication du Moi (426). L'effet de la mutation chez Bashkirtseff et Pozzi, pour reprendre le terme employé par Lejeune, s'étend également, à mon sens, au traitement et à l'exposition de la tuberculose qui anéantit leur corps. Ces textes, peu connus, n'en sont que plus révélateurs car ils constituent un discours aux limites de la représentation de la maladie. Foucault, dans la préface originale de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, nous dit à propos de l'importance des limites:

> On pourrait faire une histoire des limites—de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur; et tout au long de son histoire, ce vide creusé, cet espace blanc par lequel elle s'isole la désigne tout autant que ses valeurs. (*Dits et écrits* 161)

Les textes de Pozzi et Bashkirtseff sont en effet des textes frappés d'absence, soit imposée par l'auteur elle-même dans le cas de Pozzi, soit ourdie par un monde éditorial censeur dans le cas de Marie Bashkirtseff.

Les journaux de Catherine Pozzi et de Marie Bashkirtseff sont en rapport à la littérature du sida des "déjà-dits" enfouis dans la sédimentation discursive dont Foucault a démontré l'importance dans
Les écrits de Catherine Pozzi, dont l'essentiel est regroupé en un journal adulte couvrant les années de 1913 à 1934, constitueront donc un quatrième chapitre intitulé "Catherine Pozzi: le génie contre le bacille." L'inclusion de Catherine Pozzi dans un corpus fin-de-siècle se justifie à mon sens par le style et la pensée typiquement "Belle Époque" de l'auteur, même si son journal couvre principalement les années d'après guerre jusqu'en 1934. Sans même considérer la coupure du siècle qui n'est qu'une convention superficielle en littérature, une périodisation culturelle plus souple me paraît particulièrement souhaitable dans le cas de Catherine Pozzi. Tout d'abord, si l'on consulte son journal de jeunesse, couvrant les années de 1894 à 1906, on s'aperçoit que la fin du siècle constitue la période de formation intellectuelle de l'auteur. En outre, l'oeuvre et la vie entière de Pozzi sont dédiés à la construction d'une résistance à la modernité, même si elle en adopte parfois les aspects les plus avancés, comme le démontre très bien Élisabeth Cardonne-Arlyck. Au point de vue philosophique, et on verra que la vie entière de Pozzi sera consacrée à la création d'un système philosophique qui vise à réinscrire le passé dans le présent, Catherine Pozzi évolue dans un milieu et aspire à maintenir des valeurs socioculturelles que l'on attribue généralement à la période de la Belle Époque. Ensuite, les différentes éditions de fragments du journal de
Marie Bashkirtseff feront l'objet du chapitre cinq "Marie Bashkirtseff: la "Notre-Dame fin-de-siècle."

La représentation (ou la relative absence) de la syphilis dans la littérature de la fin du dix-neuvième siècle sera analysée à travers l'œuvre de Guy de Maupassant dans le chapitre six, intitulé "Guy de Maupassant: de la correspondance au 'Horla.'" S'il y a bien présence de la syphilis chez Maupassant, elle subit un travail d'occultation, de transposition et de psychologisation d'un ordre différent par rapport aux autres auteurs étudiés. Je tenterai donc de démontrer, à travers Maupassant, la difficulté, à l'époque, de représenter la maladie personnelle et la tension que cela provoque dans l'écriture, sinon dans l'œuvre entière. Maupassant servira donc à la fois de contre-exemple, de contre-pied à la représentation de la tuberculose par les deux écrivaines, mais aussi de confirmation de la fonction grandissante de l'œuvre dans la culture. Je mettrai en particulier l'accent sur la façon dont Maupassant gère cette tension qui découle de l'assignation d'aveu d'une maladie réduite au silence.
1 Dans Le Rapt de Ganymède, Dominique Fernandez cite de grandes œuvres inspirées de la tuberculose comme La Montagne magique et La Dame aux camélias mais précise que le "mélodrame" de cette dernière œuvre n’est certainement pas un modèle à suivre pour la littérature du sida. Il ajoute que “De la syphilis, il est vrai, aucun auteur n’a tiré d’inspiration” (304-5). Par ailleurs, dans une critique du roman Le Fil de Christophe Bourdin dans Le Nouvel Observateur, il note à nouveau, à propos du sida, que: “aucune des maladies épidémiques du passé n’avait réussi à devenir une source aussi féconde d’inspiration: ni la tuberculose ni surtout la syphilis, la plus pauvre de toutes du point de vue littéraire ...” (“Interdit de futur” 63).

De son côté, Elaine Showalter écrit dans son ouvrage Sexual Anarchy: “And by 1990, it was no longer possible to keep track of the literature of AIDS. Indeed, what one noticed was the now-ironic absence of the disease in pre-AIDS writing” (201).

2 Les écrits d’Antonin Artaud où l’auteur dévoile sa propre dégradation, aussi bien mentale que physique, et où il devient impossible de faire la part du physiologique et du psychologique, révèle peut-être la limite du cadre d’analyse que je me suis imposé. Mais en regard de la biographie et de la fin tragique du personnage, il apparaît évident que l’œuvre d’Artaud, si elle est à lire sous le signe de la maladie, est sans aucun doute à ranger du côté de la maladie mentale.


5 Sauf mention contraire, tous les soulignés, mots en italique, en lettres capitales ou entre guillemets sont, dans les citations, de l’auteur cité.

6 Henri-Frédéric Amiel (1821-81), auteur suisse peu connu, dont le journal vient d’être réédité (en 1995) aux éditions de l’Âge d’homme.
Il se pourrait bien que l'acte d'écrire tel qu'il est institutionnalisé aujourd'hui dans le livre, le système de l'édition et le personnage de l'écrivain, ait lieu dans une "société de discours" diffuse peut-être mais contraignante à coup sûr.

La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps.

2.1 Introduction

Si le terme de "littérature du sida" s'est rapidement imposé dans le champ de production littéraire, il me paraît opportun, sinon nécessaire, dans le cadre de ce travail de s'interroger sur les conditions d'émergence d'une telle littérature. Il faudrait peut-être commencer par identifier l'apparition d'un nouveau personnage sur la scène littéraire: le sidéen. Mais, en guise d'introduction à mon étude sur le sida, j'aimerais avant
tout présenter une définition du champ discursif qui a permis l'émergence de la littérature du sida. Cette démarche initiale permettra sans doute de dégager plus aisément les spécificités de cette littérature. Elle autorisera aussi à situer les différentes modalités de la représentation du sidéen dans le champ général de production culturelle. Enfin, je compte clore ce chapitre par un survol des répercussions qu'ont provoquées le sida, ainsi que sa littérature, à la fois dans les domaines littéraire et médico-social. Pour ce faire, je m'appuierai particulièrement sur les romans du sida d'Hervé Guibert, ainsi que l'essai de Gilles Barbedette intitulé L'Invitation au mensonge (1989). Par le biais d'une analyse du naturalisme dans son rapport au discours médical scientifique, Barbedette procède à une critique transposée de la science médicale qui est à lire en rapport à son expérience de patient sidéen.

J'aimerais entamer la discussion sous le signe de la rupture en avançant l'idée que la maladie du sida se présente à différents niveaux comme un élément de rupture. Tout d'abord, le sida est défini par le monde médical comme une épidémie, une pandémie même si l'on tient à respecter strictement le jargon médical, qui transporte mentalement notre époque en des temps anciens de maladies incurables. Le sida s'apparente à une maladie d'autrefois qui réactive des processus de victimisation et d'exclusion que l'on croyait, sans doute naïvement, à jamais révolus. En cela, le sida s'inscrit en faux dans un champ médical défini depuis un siècle par le paradigme pasteurien d'une médecine positive et triomphaliste. Ensuite, la médiatisation du sida a provoqué, en France du moins, une rupture du silence. Je veux parler
du silence qui entourait traditionnellement la maladie grave, et qui, en l'espace de quelques années, a virtuellement disparu. En littérature enfin, même s'il s'agit peut-être moins d'une rupture que d'un décisif bond en avant dans le domaine de la représentation, l'écriture du sida aura non seulement introduit un nouveau personnage (le sidéen), mais aura surtout mis en scène de nouveaux objets littéraires, à savoir les organes internes tels qu'ils sont observés par l'appareillage médical. Le regard médical, transcendé par les techniques récentes d'imagerie, réduit désormais à néant la traditionnelle dichotomie entre extérieur et intérieur du corps et expose à notre regard voyeur les parties les plus cachées du corps. Mais c'est déjà anticiper sur la "vocation" d'aveu à outrance à laquelle la littérature du sida semble être rattachée.

Revenons brièvement en arrière, au tournant du dix-neuvième siècle, sur les fondements du regard médical tels que Foucault les a définis dans Naissance de la clinique et L'Archéologie du savoir.

2.2 L'émergence du sida

2.2.1 Le regard médical

A la fin du XVIIIe siècle, voir consiste à laisser à l'expérience sa plus grande opacité corporelle; le solide, l'obscur, la densité des choses closes sur elles-mêmes ont des pouvoirs de vérité qu'ils n'empruntent pas à la lumière, mais à la lenteur du regard qui les parcourt, les contoure et peu à peu les pénètre en ne leur apportant jamais que sa propre clarté. (Naissance de la clinique IX-X)

Il ne m'appartient certes pas de retracer la généalogie du discours médical depuis la fin du dix-huitième siècle quand les médecins anatomistes éprouvèrent le besoin de disséquer les cadavres afin de
mieux comprendre la maladie. Je signalerai cependant quelques éléments fondamentaux de ce qu'il est convenu d'appeler la médecine anatomo-clinique dans leur rapport avec l'émergence, dans le domaine littéraire, de nouveaux acteurs tels que le malade, le médecin, et enfin tout particulièrement dans la littérature du sida, les organes. Si le changement de regard (ou même, devrait-on dire, l'apparition véritable du regard médical) à la fin du dix-huitième siècle sont essentiels, c'est la mise en relation d'éléments disparates, donnant lieu à la production du discours anatomo-clinique, qui est véritablement révolutionnaire. Une profonde mutation du champ médical s'opère en divers "lieux."

Le statut du médecin, tout d'abord, se voit modifié car la santé des individus devient bien vite une préoccupation des sociétés industrielles. On ne saurait trop rappeler l'importance du personnage du médecin, de Balzac à Zola, dans la littérature du dix-neuvième siècle. Du coup, le discours médical lui-même, d'une part, se déplace vers le patient qui devient "sujet malade," et d'autre part, se "localise" à l'hôpital, lieu d'observation systématique et de codification (L'Archéologie du savoir 69-71). Il en résulte que le sujet malade devient un résident d'hôpital soumis à un nouveau quadrillage perceptif qui n'a cessé d'évoluer mais qui repose essentiellement sur l'examen et l'aveu qui sont, d'après Foucault, les deux grandes techniques du processus de subjectivation (La Volonté de savoir 76-94). La méthode anatomo-clinique, conclut Foucault dans La Naissance de la clinique, est une "structure, où s'articulent l'espace, le langage et la mort ... [qui] constitue la condition historique d'une médecine qui se donne et que nous recevons comme positive" (200). La science médicale, en accord
avec le biopouvoir et en tant que mécanisme de “production de la vérité,” s’est donné pour objectif la description aussi précise et exhaustive que possible des corps et des maladies. Production, faut-il le rappeler, d’un discours où le patient joue le rôle principal. Nous pousserons alors le raisonnement jusqu’à avancer l’hypothèse que les romans du sida, d’un Guibert par exemple, constituent la forme la plus extrême de l’aveu et de la révélation.

Le personnage du sidéen, tel qu’il apparaît dans la littérature du sida, est avant tout défini par le regard médical qui se pose sur lui. Le statut de sidéen relève strictement de critères médicaux précis, quoique soumis à de régulières modifications, en rapport à l’immunodépression (divers comptage de cellules, apparition de maladies dites opportunistes). On ne sera donc pas étonné de voir le sidéen, dans un geste d’objectification exacerbée, se mettre en scène à travers le morcellement de son propre corps, ses propres organes désormais soumis au regard médical le plus révélateur. La tendance entropique à l’infinitésimal, constatée dans la littérature du sida, n’est certes pas sans rappeler l’art moderne, dont l’un des principaux motifs est la représentation du corps démembré. Cependant, à considérer toute représentation artistique, l’on s’arrêtera plus particulièrement, dans le domaine plus restreint de la littérature, sur le précédent littéraire et médical que représente La Montagne magique (1924) de Thomas Mann. Dans la pratique médicale, la fin du dix-neuvième siècle, féconde en transformations, redéfinit le “seuil” du visible en introduisant l’utilisation médicale des rayons X. Le roman de Mann, avec la célèbre scène de radiologie, met en scène, peut-être pour la première fois, des
organes internes (poumons et cœur) en rapport à la subjectivation et au discours scientifique sur l'individu. La radiographie du poumon devient, dans le monde particulier du sanatorium “le Berghof,” l'élément principal de la nouvelle définition de soi tant elle représente, pour tout pensionnaire du Berghof, le rite de consécration du malade. Mais plus important encore, le passage illustre, comme le suggère Foucault dans son “archéologie” des sciences humaines, que la prise de conscience de la mort pourrait bien être à l'origine du processus d'individualisation dans la culture moderne. La définition scientifique de la maladie passe par le caractère inéluctable de la mort, prenant ses distances par rapport à la “métaphysique du mal” à laquelle elle était associée depuis des siècles (Naissance de la clinique 199-201).²

Le progrès de la médecine a certes contribué à l'apparition des organes internes comme nouveaux objets littéraires. Mais pourquoi aurait-il alors fallu attendre l'apparition d'une épidémie telle que le sida, et, plus précisément, une littérature du sida pour que ces objets s'imposent si fortement? Il nous paraît essentiel de prendre en compte tout un système d'interactions, d'éléments éparses et hétérogènes, un système de mise en relations de différents discours, ce que Foucault a appelé “l'en deçà” des “formes systématiques dernières” (L'Archéologie du savoir 100). Des rayons X chez Mann à l'imagerie médicale chez Guibert, le principe de visibilité reste le même; la seule différence réside dans la sophistication technique. Les procédures endoscopiques chez Guibert, pourrait-on avancer, combinent les avantages de la dissection et la transparence des rayons X. Ce regard médical de plus en plus insinuant, cette dématérialisation progressive de la réalité qui, dans La
Montagne magique, relevait encore de la magie et du surnaturel... provoquent chez Guibert un sentiment d'invasion et de viol. Mais en définitive, ce qu’il faut retenir, et ce qui en outre surprend, dans la représentation littéraire des organes, c’est moins la répétition qui prend place entre Guibert et Mann que sa rareté.

2.2.2 Un effet de discours

La maladie du sida doit sa définition et sa reconnaissance à l’émergence de nouveaux objets discursifs qui mis ensemble selon une cohérence et une convergence donne lieu à l’apparition, à la définition d’une nouvelle pratique discursive. Il est maintenant établi que le (rétro)virus de l’immunodéficience humaine (VIH) n’est devenu “visible” que très récemment pour le regard médical alors que, de l’avis de nombreux spécialistes, il existe probablement depuis de nombreuses années, voire des siècles. Plusieurs facteurs ont donc dû se mettre en résonance pour qu’une pratique discursive se cristallise et aboutisse à la définition du sida. Il faut citer en premier lieu les développements récents en biologie moléculaire: “En 1978, l’homme se trouve pour la première fois en possession des moyens conceptuels et techniques qui lui permettent l’identification et l’isolement d’un rétrovirus humain pathogène” (Grmek 9). Mais les progrès de la modernité comportent également des effets pervers. Dans le seul domaine médical, la pratique généralisée de transfusions sanguines sans contrôle adéquat du sang a provoqué à travers le monde, une transmission de la maladie. Par ailleurs, une maladie qui n’apparaissait qu’en des cas isolés et sporadiques s’est transformée en pandémie à cause du développement récent des moyens modernes de communication et du mouvement accru.
des populations. Les études sociologiques soulignent encore le brassage des populations et l'élargissement du choix des partenaires sexuels (Grmek 43-47, van Campenhoudt 73-74). Selon ces hypothèses, l'émergence d'une maladie de type sida serait à l'évidence liée au mode de vie contemporain.

Les premiers ouvrages sur le sida, comme celui de Randy Shilts (And the Band Played on 1987), qui ont établi la chronique des premières "années sida" ont démontré l'importance des structures socio-politiques et des rapports sociaux dans la mise en évidence de coïncidences qui conduisirent à la définition de la maladie. La détection initiale du sida aux États-Unis n'aurait pu se faire sans l'existence de communautés gay dans certaines villes. La mise en relation d'énoncés et de pratiques scientifiques (avancées technologiques, transfusions sanguines), de facteurs socio-politiques (communautés gay, sexualité libre, toxicomanie) auxquels il faut ajouter le mode de vie contemporain en général, ont conféré au sida une surface d'émergence. Cette réflexion, à propos de l'impact du monde moderne et de son mode de vie, relève strictement de la constatation et ne pourrait en aucun cas servir de base à un discours moralisant sur tel ou tel aspect, puisqu'il est entendu qu'une multitude de facteurs s'avèrent nécessaires à l'émergence d'une telle pandémie.

2.2.3 La littérature aux temps du sida

Si la littérature du sida s'inscrit dans l'ordre des observations de Foucault sur notre culture du dire et de l'aveu, on devra, concurremment, s'attendre à une littérature qui expose la maladie sans détours. L'espace des possibles de la représentation de la maladie s'est
effectivement décuplé en cette fin de siècle. Les écrits intimes, les correspondances et autres ouvrages de type autobiographique, sans effet de transposition apparent, jouissent d'une popularité sans précédent. L'urgence de la maladie et le souci de l'authenticité justifient souvent le recours à ce genre de publication. Par ailleurs, le lectorat semble plus directement touché par ce qui apparaît relever du vrai, du personnel, ou du biographique. Le combat politique, surtout aux États-Unis, appelle à l'inclusion du domaine “privé,” du personnel et du vécu dans la littérature. Dans ce contexte, le cloisonnement entre sphère privée et sphère publique est désormais tenu pour intenable et suspect. Le témoignage, la parole “vraie” jadis jugés hors-littérature, occupent une place grandissante dans le champ de production littéraire. En somme, l'individualisme contemporain en appelle de plus en plus à la “référence individuelle,” aussi bien au niveau de la réception que dans l'acte d'écriture. Il ressort de cet ensemble de transformations du champ éditorial, une popularité croissante du récit autobiographique qui est devenu de nos jours un genre dominant. Le journal, forme privilégiée de la littérature sur la maladie en général et le sida en particulier, qui était jadis réservé à l'intimité ou à la publication posthume, est devenu une forme prisée et, la commercialisation aidant, immédiatement consommée.

En conclusion, c'est la convergence d'éléments hétérogènes tels que technique médicale, groupes socio-politiques, organisations perceptives, de communication, de médiatisation, pratiques littéraires qui ont permis l'émergence du sidéen comme nouveau personnage littéraire.
2.3 "Sida-révélation:" d'une maladie contestataire à un malade contestataire

Si, d'une part, l'on a pu observer, dans la littérature du sida, une objectification sans précédent qui a pour origine indubitable le regard médical déshumanisant et une pratique technicienne de la médecine. Et si, d'autre part, la définition du sidéen reste une affaire exclusivement médicale, le personnage du sidéen effectue, à son tour, une réappropriation décalée de sa subjectivité volée et violée qui se cristallise dans une contestation de la pratique médicale. Le sida et le sidéen, ensemble, s'érigent en éléments contestataires à la fois d'une pratique (l'anatomo-clinique) et de ses carences en matière de psychologie et d'une idéologie (le pasteurisme triomphant). Le sida et "sa" littérature constituent ce que Foucault appelle dans L'Archéologie du savoir une "surface d'émergence" en ce sens qu'il ont permis une remise en question radicale de la pratique médicale (56). Autrement dit, le sida est devenu, on l'a déjà vu en regard du mode de vie moderne, un élément révélateur de la condition médicale contemporaine.5

2.3.1 La relation médecin-patient

Tout d'abord le caractère secret, qui accompagnait la maladie grave en France, a pratiquement disparu grâce, entre autres, à l'interview-événement de Jean-Paul Aron dans Le Nouvel Observateur (1987), dont le titre "Mon sida" marque bien le geste de la revendication de la maladie, et aux nombreuses apparitions de Guibert à la télévision (l'émission littéraire "Apostrophes," le film de sa propre agonie: La
Pudeur ou l'impudeur de 1992). Le sidéen réclame donc le droit à déclarer et à gérer son sida.

Mais c'est le rôle de la littérature du sida, et de sa médiatisation, dans la révélation contestataire des rapports entre médecin et patient qui me paraissent importants de relever ici. Autrement, ce type de dénonciation serait probablement resté limité, comme par le passé, à des cercles tels que les associations de lutte contre le cancer, à des analyses sociologiques savantes ou à l'intérieur d'un champ médical traditionnellement peu disposé à accepter la critique. Les associations de victimes du cancer existent depuis longtemps mais n'ont jamais été vraiment écoutées. C'est un "seuil de sensibilité" qui semble ainsi avoir été dépassé par le sida et sa représentation, bien que l'on ne puisse pas à proprement parler de quelque chose de nouveau. Il fallait néanmoins que ce seuil soit dépassé pour que différents objets et différentes surfaces soient mises en relation pour produire une pratique discursive particulière qui culmine en une remise en question du paradigme médical.

Dans À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie (1990), Hervé Guibert raconte qu'il avait un jour demandé à Muzil, qui n'est autre que Michel Foucault, quelle était sa position sur la question de la vérité à propos de la maladie fatale dans le rapport entre médecin et patient. Foucault répond: "Le médecin ne dit pas abruptement la vérité au patient, mais il lui offre les moyens et la liberté, dans un discours diffus, de l'appréhender par lui-même, lui permettant aussi de n'en rien savoir si au fond de lui il préfère cette seconde solution" (33). Bien que Guibert entretienne plus tard avec le docteur Chandi ce qu'il appelle "une
relation bienfaisante" digne des attentes de Foucault (*Le Protocole compassionnel* 81), force est de constater à la lecture de l'œuvre du sida de Guibert que le niveau de psychologie généralement manifesté par l'institution médicale est bien en deçà de l'optimiste remarque du philosophe. D'ailleurs, Foucault ne se leurrait nullement quant au caractère déshumanisant de la pratique médicale. Guibert se remémore encore ce qu'en disait Foucault à la suite d'une visite médicale qu'il eut à effectuer en 1983:

Muzil passa une matinée à l'hôpital pour faire des examens, il me raconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci, par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité. (À l'am 32)

Ces récriminations lancées à l'encontre du corps médical ne sont pas rares puisque la médecine moderne depuis qu'elle a vu le jour durant le siècle passé n'a cessé d'accuser une carence en matière psychologique. Au dix-neuvième siècle, le succès scientifique de l'école anatomo-clinique, le passage de l'anatomie générale à l'anatomie microscopique et le développement des connaissances en physiopathologie provoquent une transformation profonde de la pratique médicale. La médecine devient l'étude des dysfonctions et porte peu d'intérêt aux entités. Le médecin ne traite plus un être humain mais des organes, des fonctions anormales ou dans le meilleur des cas un porteur de maladies. Le médecin devient un technicien, un technocrate avec honoraires qui considère la maladie comme l'expression de lésions d'organes ou comme trouble de fonctionnement d'une mécanique (Tissot 671-72). Ce regard
médical déshumanisant et cette indifférence vis-à-vis du vécu et de l’angoisse du patient engendrent depuis la fin du dix-neuvième siècle et régulièrement depuis lors, une perte de confiance en la médecine scientifique et ouvrent la porte aux médecines parallèles qui, de leur côté, séduisent en misant sur les carences du monde médical scientifique. Les exemples d’insuffisance psychologique du monde médical abondent dans les récits de Guibert: la lourdeur et l’intransigeance bureaucratique, les manquements à la déontologie et à l’éthique les plus élémentaires, la pauvre qualité des soins prodigués sont des lieux communs. Je n’en retiendrai donc que la procédure médicale qui aura sans doute le plus marqué Guibert lui-même.

Dans Le Protocole compassionnel, Guibert relate avec détails les deux fibroscopies qu’il eut à subir, la deuxième, un modèle de soins, servant de contrepétrie comparatif à la première qui, celle-ci, relève de la torture. Guibert, ayant commis “l’erreur” de se présenter sans dossier ni lettre de recommandation, eut droit au régime “ordinaire” prodigué par l’assistant débutant et terrorisé, et à l’inattention cynique du docteur responsable. Guibert conclut après coup: “Pour le docteur Domer,” qu’il caractérise au passage de sadique nazi, “je n’étais qu’un petit pédé infecté de plus, qui allait de toute façon crever, et qui lui faisait perdre son temps” (58). La terreur que suscite l’examen médical est encore parfaitement exprimée dans la description d’une salle d’attente où les patients horrifiés hésitent malgré leur délabrement physique, ou plutôt en raison de leur état désespéré, à subir une opération insupportable:

Nous étions trois à attendre l’examen, assis en rang d’oignon près de cette porte derrière laquelle il se faisait, essayant de comprendre les allées et venues, guettant les
bruits qui nous parvenaient et cherchant à apercevoir dès que cette porte s'entrouvrait une partie de l'appareillage qui allait nous torturer. (40)

Ce type d'examen standardisé, impersonnel et peu compréhensible pour le patient est d'autant plus déplaisant qu'il reproduit le sentiment d'invasion que suscite le sida lui-même. Les nombreuses interventions que subit Guibert comportent immanquablement un appareillage qui s'insère dans le corps et suit douloureusement ses méandres, à l'image du virus qui s'insinue dans le sang. Guibert décidera de mettre fin à ces pratiques, qui rappellent de manière cruelle sa maladie, au risque de voir sa piètre santé se dégrader davantage: "Je refuse les endoscopies: fibroscope, coloscope, lavage alvéolaire, tuyaux dans la gorge, dans le cul, dans les poumons, j'ai déjà donné" (Le Protocole compassionnel 28). En outre, la métaphore de pénétration et d'envahissement comporte une signification psychologique personnelle pour l'auteur que seul le docteur Chandi ménage. Guibert nous informe dès le début de son premier roman du sida que depuis tout petit il refuse le bâtonnet de bois couramment utilisé pour l'auscultation de la gorge, qui pour lui est "truffé d'échardes mentales" (À l'amitié 19). Au viol du corps, s'ajoute également cette sensation de vol par les quantités astronomiques de sang qu'on lui préleve régulièrement. Guibert finira par négocier avec le personnel médical vampirique le nombre de tubes à lui soutirer pour les analyses, "Tout est marchandage dans la vie" dit-il (Le Protocole compassionnel 227). Les ponctions lombaires, ridicûlement inutiles, opérées sur Michel Foucault à l'agonie quelque six ans plus tôt, avaient préparé Guibert à affronter les prélèvements sanguins et sanguinaires.
L’absence de cure et la difficulté à traiter un syndrome protéiforme tel que le VIH amplifient encore le sentiment de malaise entre soigné et soignant. Le degré élevé de confiance exigé dans toute relation entre médecin et patient s’estompe considérablement quand la médecine scientifique est incapable de rendre compte de la biologie et de la pathologie de la maladie.11 Dans le cas d’une maladie incurable comme le sida, la thérapeutique prodiguée par le milieu médical est souvent complexe, incompréhensible et incertaine. Elle affaiblit ou annihile la capacité du malade à se soigner et finalement l’"exproprie" de sa santé et de son corps.

Guibert tente néanmoins de modifier la relation de contrôle de la maladie et du corps du patient imposée par l’instance de pouvoir que forme le monde médical et hospitalier. À travers ses récits, ainsi que dans son film La Pudeur ou l’impudeur (1991), Guibert, en suggérant une redéfinition de la relation entre médecin et patient, non seulement expose la problématique relationnelle soulevée par le sida mais parachève la remise en question généralisée du protocole médical.12 Et bien avant l’émergence sociale de cette protestation ou la parution de réquisitoires violents contre la médecine (Némésis médicale de Ivan Illich), le champ littéraire, avec notamment Le Pavillon des cancéreux d’Alexandre Soljenitsyne, avait déjà dénoncé l’inacceptable rigidité de la stricte binarité du paradigme pasteurien. Cette “grande bataille napoléonienne,” pour reprendre l’expression d’André Glucksmann (116), fondée d’une part sur la soumission et l’ignorance du patient, et d’autre part sur une application de techniques positives de savoir confortées par quelques victoires retentissantes au vingtième siècle (tuberculose,
poliomyélite) ne peut résister au nouveau défi que constituent le sida et la résurgence de maladies infectieuses que l'on croyait à jamais vaincues. Le geste de Guibert ainsi que son comportement général vis-à-vis de l'institution médicale est un appel à une médecine participative transparente où le soigné s'automédicalise et s'infore et où le soignant, en même temps que d'admettre sa relative ignorance ou incompétence, doit reconsidérer la teneur fondamentale du regard médical. La pratique médicale se doit désormais de dépasser le champ délimité de son investigation—le corps individuel et ses dysfonctions—et tenir compte de la charge psychologique individuelle et collective qu'il incarne. Herzlich et Pierret en 1984, avant que tout commentaire sur l'ébranlement définitif du paradigme pasteurien causé par le sida ne soit possible, concluent déjà que:

C'était vrai dans le passé, face à un savoir médical incertain; mais même aujourd'hui où elle est forte de la légitimité de la science, la médecine s'inscrit dans le social: le médecin est dépendant, dans son savoir et sa pratique, de l'expérience des malades, des visions qu'ils ont de leur mal et du discours collectif sur la maladie. (16)

2.3.2 Le paradigme médical

Suite à son rôle dans la reconfiguration de l'approche médicale (et donc sociale) de la maladie et des rapports entre corps médical et patient, le sida met en question les fondements même du regard scientifique. La révolution pasteurienne est devenue, depuis la fin du siècle passé, une idéologie de fait. La médecine fonctionne selon un principe positiviste et eschatologique: une maladie apparaît et provoque immédiatement la visualisation obligatoire de son éradication. La médecine fait comme si la maladie n'existait toujours déjà plus. Mais
l'explosion du sida a levé le voile sur la résurgence des maladies sexuellement transmissibles, la faillite des antibiotiques et la menace constante d'affections rares. L'attention des médias s'est désormais portée sur la face cachée de l'idéologie pasteurienne. Il n'est plus question de nos jours dans les faits divers que d'empoisonnements alimentaires, de bactéries staphylocoques et d'affections rares. L'heure est même, de manière exagérée, au catastrophisme et aux scénarios apocalyptiques.14 La réalité historique, néanmoins occultée, est que les maladies et les éventuelles épidémies apparaissent et se succèdent avec régularité. La leçon fondamentale serait alors que l'être humain est un être essentiellement malade, un malade en permanence et en puissance. Grmek, dans son *Histoire du sida*, propose l'hypothèse systémique d'un principe de "pathocénose" selon lequel, la fréquence d'apparition d'une maladie serait en rapport constant d'équilibre avec l'ensemble de toutes les maladies pour une population donnée en un lieu et une époque définis (248-52). En somme, le progrès scientifique produirait quasi simultanément de nouvelles maladies et de nouveaux remèdes. Vue d'un point de vue optimiste, cette circularité perpétuelle donnerait ainsi l'illusion d'avancements scientifiques constants. Toujours est-il qu'après un siècle de combat médical qui repose sur un idéal sanitaire et positiviste, le sida remet en question les présupposés de la médecine moderne et inaugure une ère médicale qui relativise la *potentia*, la "toute-puissance" de la médecine. Le sida révèle l'échec de l'idéal pasteurien et marque peut-être une rupture épistémologique dans l'histoire de la médecine.
La révolution pasteurienne repose sur un ensemble de strictes binarités que le sida est venu déstabiliser. Le modèle médecin-patient, on vient d’y faire allusion, est basé sur l’opposition classique du spécialiste et du profane, du savoir du médecin face au non-savoir du malade. Le pasteurisme a également confirmé le couple santé-maladie qui n’a cessé de s’exacerber tout au long du vingtième siècle en une fétichisation de la santé. Le binarisme du pasteurisme, un produit de son époque, ne peut résister au défi que lui lancent le sida et la résurgence de maladies infectieuses en cette fin de siècle. Le contrat de guérison promis par la révolution pasteurienne est non seulement rompu mais apparaît dès à présent comme dépassé. En conséquence, un modèle de médecine participative et transparente est en train de se mettre en place. L’approche de cette nouvelle pratique se doit d’être plurielle au niveau thérapeutique et relativiste dans le rapport à la pathologie. Cette redéfinition doit passer par une remise en question des notions de santé et de maladie. En regard du sida pour lequel il est possible que l’on ne trouve jamais de cure, le monde médical suggère désormais de tenter de vivre avec la maladie, de trouver un nouveau terme au delà de l’opposition santé-maladie. Après des années de vains efforts consacrés à la découverte d’un vaccin, la recherche sur le sida s’oriente moins vers la solution d’un remède miracle que vers le développement de polythérapies qui permettraient aux patients de vivre plus ou moins bien avec la maladie pendant une période prolongée. Le sida s’apparenterait ainsi à une maladie chronique (Pracontal 44).
2.3.3 Une maladie d'un autre type

Il n'est pas rare de rencontrer dans les médias, pour évoquer le sida, le vocable de "maladie postmoderne." Jeu de mots facile ou de mauvais goût, il n'est cependant pas erroné d'avancer un terme pour le sida qui corresponde au mode de vie contemporain auquel il est indiscutablement lié. À une époque qui aime à se penser en termes de globalité (mondialisation, planétarisation), de connectivité humaine ou écologique, la métaphore d'un "Internet" biologique paraît plus pertinente que jamais.

Le sida apparaît à bien des égards comme une "condition" qui diffère effectivement de tout autre maladie. Tout d'abord, les conditions séropositive et sidéenne ne sont pas à proprement parler des maladies mais des états variables d'immunodéficience qui laissent la possibilité à une multitude d'affections de se développer. Donc, si le sida est perçu comme une menace collective, chaque cas de sida reste néanmoins individuel. Le polymorphisme clinique de la condition engage même les spécialistes à affirmer qu'il n'y pas deux "sidas" semblables. Cet état de fait présente un parallélisme remarquable à une époque d'individualisme exacerbé mais néanmoins éprise de globalité et de conscience collective. Face aux échecs apparents de la médecine et de la prévention du sida, tels que les présente André Glucksmann dans son ouvrage La Fêlure du siècle (1994), l'auteur se fait le chantre d'une nouvelle éthique qui se résume en un prêche de la responsabilité individuelle vis-à-vis de la communauté. Ce réflexe d'appel à l'éthique, amorcé ici par le sida, me semble également à prendre comme reflet typique d'une époque qui se perçoit comme se trouvant dans une

47
impasse morale. J'en conclurai simplement après Freud, dans
Civilization and Its Discontents, que l'on en appelle toujours à
l'éthique comme tentative thérapeutique à un malaise généralisé quand
d'autres pratiques culturelles ont échoué (101-2).

Outre le personnage du sidéen dont on a déjà discuté de
l'apparition dans le contexte socio-littéraire, le sida définit un statut
nouveau, la séropositivité, et crée un malade d'un nouveau type, le
séropositif. Ni malade, ni en bonne santé, le séropositif est un malade
en puissance, un malade virtuel, victime d'une maladie qui ne paraît
pas en être une puisqu'elle reste cryptique durant sa période de latence.
Mais dès que le sida se manifeste, on l'a vu, il se situe en complète
résonance avec son époque dans son rôle de révélateur d'une conjecture
sociale. Enfin, pour revenir à une considération plus strictement
médicale de la maladie, le sida, comme le fait remarquer Glucksmann,
est "un jamais-vu historique" (95). Après bien des tergiversations qui
trahissaient l'incapacité du monde médical à déterminer, à nommer
même la maladie, le sida est la première maladie qui porte comme nom
un acronyme (sida pour Syndrome d'Immuno-Déficience Acquise), mais
qui plus est, est tiré de l'immunologie. Cette nouvelle branche de la
médecine, en pleine évolution depuis quelques années, dont Louis
Pasteur a ouvert la voie par ses travaux, inaugure une approche
thérapeutique de la maladie en se concentrant sur les conditions
générales d'un organisme à laisser une maladie se développer (Thivolet
1495). En dépit du côté vague et imprécis de la dénomination, la
maladie se définit surtout à travers la "déficience" dont elle profite pour
se développer. Une déficience, un manque, dirons-nous, qui soulignent
aussi bien le manquement de la médecine pasteuriennne à remplir sa promesse de guérison que la faillite immunitaire du malade. "Le sida est l'aporte sur laquelle butte une médecine ultramoderne" en conclut Glucksmann (96).

Si le cancer fut jusqu'il y a peu le "prototype de la maladie moderne" (Herzlich-Pierret 83-7), le sida l'a rapidement supplanté pour représenter de manière emblématique une condition postmoderne ou plus précisément "surmoderne," terme que j'emprunte à Marc Augé. Contrairement à la postmodernité qui, selon Augé dans son ouvrage Non-lieux (1992), n'est que chronologique, la "surmodernité" signifierait un ensemble de bouleversements que l'accélération de l'histoire, le rétrécissement de la planète et son corollaire, la multiplication des images, ainsi que l'individualisation des références imposent à notre conception de l'espace (40-56). Une surmodernité qui est bien l'espace du sida.17

2.4 Gilles Barbedette: une contestation transposée?

Barbedette publie en 1989 un essai sur le roman, L'Invitation au mensonge qui, selon son propre aveu dans ses carnets intimes, serait à lire à lumière de son sida (Mémoires d'un jeune homme devenu vieux 61). Qu'y aurait-il de commun entre un essai critique sur le roman et le discours médical? La question ne pourrait être qu'une boutade si Barbedette n'établissait dans son essai, par une critique acerbe, un rapport étroit entre un type de littérature--le naturalisme zolien--et le discours médical scientifique qui lui est contemporain. En réalité, sous couvert d'une critique du roman naturaliste, Barbedette attaque, d'un
réquisitoire violent, la science médicale dans un ouvrage, et ceci en fait son originalité, où l'on ne s'attendrait pas le moins du monde à voir un tel sujet abordé. À l'encontre d'Hervé Guibert, et de Pascal de Duve dans une moindre mesure, Gilles Barbedette se garde donc bien d'inscrire toute dénonciation personnelle du milieu médical dans ses écrits romanesques ou intimes. Ne vante-t-il pas après tout, dans ce même essai, les vertus de la transposition?

Devant l'évidence d'une expression qui dépasse le domaine de la critique littéraire, l'ouvrage est à lire autant comme le témoignage d'un malade face à l'institution médicale que comme modèle d'interprétation de la littérature. La littérature, c'est la thèse principale de Barbedette, serait "traversée par une opposition entre vérité et mensonge" (80). Barbedette déploie alors l'influence de la science sur la littérature en ces termes:

Sous le prétexte que les sciences sont plus "vraies" que les arts et que les arts ne pouvaient pas être en reste dans cette grande course au progrès, il serait donc admis que les sciences et leur langage finiraient par commander aux arts. C'est ainsi que le roman est entré dans l'univers chloroformé de l'hôpital. Le naturalisme n'est pas autre chose. Il est la première intrusion systématique de la médecine dans le roman, la première tentative de faire du roman l'instrument d'un diagnostic rigoureux et exact. Étrangement, certains de ses détracteurs, en retenant la leçon de vérité, ont été les continuateurs de sa pensée expérimentale. Nous sommes devenus tous des "cas" (de psychiatrie, de société, de mentalité, etc.) et le roman a subi une hospitalisation lourde, avec la promesse d'un check-up complet. Quelle liberté! (65)

Barbedette entame la discussion en dénonçant l'intrusion de l'esprit scientifique dans le domaine du roman à la fin du dix-neuvième siècle. Il cite, en premier lieu, Zola dont l'essai Le Roman expérimental, c'est
bien connu, est largement inspiré des travaux sur la "méthode expérimentale" du biologiste et chimiste Claude Bernard. Mais il s'empresse de ne bientôt plus parler que de la "médicalisation" du roman: "Toute la matière romanesque se trouverait soumise à une anatomie, une clinique, une physiologie, une biologie, une éthique médicale. Les cellules nerveuses, et bientôt les neurones, allaient remplacer l'âme, décidément trop vieillote. Un vocable chassait l'autre" (66).

Pourquoi Barbedette s'en prendrait-il avec tant de virulence à la médecine en particulier alors que de son propre aveu, il s'agissait avant tout de l'ingérence, de l'immixtion de la science ou du scientisme dans la littérature? Et même dans le domaine général de la médecine, il serait plus opportun de mettre strictement en cause le regard ou la méthode anatomo-clinique qui, il est vrai, dominent complètement la pratique médicale au moment où le naturalisme s'impose comme école littéraire. S'il est vrai que l'on a parfois identifié le littérateur "réaliste" du dix-neuvième siècle à un docteur disséquant la société (je pense notamment à la célèbre caricature de Flaubert), l'on sait également que la question de la représentation de la réalité fut d'emblée âprement débattue. Seul un modèle réducteur pouvait associer des auteurs aussi différents que Flaubert, Maupassant, les frères Goncourt et Zola, pour ne citer que les principaux auteurs de la deuxième moitié du siècle, à un art inféodé à la pensée scientifique. L'argument de Barbedette repose sur la notion d'art. Littérature et médecine, jusqu'à l'hégémonie de la science positive, constituent tous deux un art. Barbedette affirme, qu'après avoir fait de la médecine une science,
il serait insupportable de voir le discours scientifique s’en prendre à
l’art du roman. Le motif caché de Barbedette, que l’on voudra
personnel, se révèle quand il déclare:

Comment la médecine, le plus inexact et autoritaire des
savoirs pratiques, a-t-Il pu servir de modèle de référence
aux avatars d’une littérature pseudo-scientifique? La
médecine n’a ni la précision d’une loi physique ni la logique
d’une mathématique. Elle est en permanence dépassée par
ce qu’elle observe et qui, toujours, présente un nouveau cas
d’espèce. Elle devrait gouverner les maladies et ce sont les
maladies qui le plus souvent gouvernent au-dessus d’elle.
La médecine est toujours en retard d’une découverte. (67)

Barbedette s’étonne et se fâche même de l’influence de la médecine sur
le roman. À l’heure du sida (de son sida), il lui est particulièrement
pénible et insupportable de constater qu’une médecine prétentieuse,
scientiste et trompeuse, et qui, de plus est incapable de le soigner, ait
pu influencer le développement du roman, l’art du roman, son art à lui.
La véhémence du propos trahit le profond dégoût que suscitent chez
Barbedette la pratique médicale et ses manquements à l’humanité la
plus élémentaire:

Cependant sa [la médecine] mentalité taxonomique jointe à
la docilité des patients qui la consultent lui assurent un
magistère arrogant. Sa manie expérimentale, la banalité et
la répétition de ses gestes font d’elle je ne sais quoi de
romanesque dont elle n’a pas conscience. La médecine,
c’est l’univers des stéréotypes agressifs où l’expérimentation
prime la parole du malade, où le médicament, loin d’être
seulement une solution efficace, finit par être une potion
de contrôle. La médecine, cette science de bâtards, est une
entreprise particulièrement entêtée. Elle ne se contente pas
de vouloir soigner: elle voudrait convertir tout le monde à
sa pensée. Elle réclame sans cesse des malades et la
totalité de notre être l’indiffère. Oui, nous ne sommes à ses
yeux qu’une série d’organes et de cellules. Rien de plus.
Entre eux, les médecins ont des conversations d’organes
qui cohabitent avec nos stéréotypes modernes: ‘J’ai vu un
foie en sale état, ce matin!’ dit l’un.
Dans mon service on a un poumon et un Hodgkin', répond le cancérologue. D'emblée la médecine se présente (avec l'appui de la science) comme l'art d'objectivisation. Elle transforme des sujets agissants en objets dépourvus de droits. (67-68)

Il est évident que la critique présentée par Barbedette s'éloigne ici de la problématique du roman pour se rapprocher du vécu sidéen de l'auteur. Toutes les récriminations couramment faites à l'encontre de la médecine se trouvent réunies en un paragraphe: déshumanisation de la pratique médicale, manque de psychologie dans le rapport patient-médecin, autorité surfaite de la science médicale, contrôle et répression de la part du pouvoir hospitalier. La médecine, grave accusation, en arriverait même à produire, à créer si besoin est, son propre objet. Barbedette, en fin d'argumentation, conclut, tout en ramenant la discussion au roman, que la "vision pasteurienne s'est étendue partout" (72).

Dès la première phrase du troisième chapitre, "La tradition iréaliste," Barbedette pressent lui aussi une atmosphère de rupture: "Récemment, le climat s'est alourdi d'un air de fin du monde qui est d'autant plus vif, mystérieux et troublant que nous avons du mal à reconnaître sa nature" (85). La fin du monde est, bien évidemment, à prendre dans le sens de fin d'une époque qui serait marquée par le vacillement des présupposés positifs dont le pasteurisme ne serait qu'une de ses manifestations:

La fin du XIXe siècle avait vu des sciences joyeuses prendre la relève morale et intellectuelle des vieilles religions étriquées. Paradoxe contemporain, notre fin de siècle est marquée par une critique sans cesse croissante du dogmatisme scientifique. Le positivisme, cette paresse de l'esprit, est partout. Mais il est également dénoncé de toutes parts. (86)
Barbedette en appelle également à la réhabilitation du patient dans un rôle participatif. Il cite notamment Kafka, en contrepoin t à une littérature réaliste-naturaliste, qu'il considère plus vrai: "Kafka compare ses médecins à une rangée d'écoliers dépassés par la maladie.... Qui faut-il croire en la matière, le malade où le médecin impuissant?" (76).

Enfin, après une critique bien sentie de la médecine, Barbedette s'en prend à ce que la culture, sous son influence, fétichise: la santé, dont Barbedette se voit dépourvu, volé par son sida. Fidèle à sa méthode, Barbedette procède une fois de plus par le biais de la littérature. Dans une appréciation critique d'Oscar Wilde, il affirme que "Wilde a rendu impossible et ridicule l'idée d'un prose 'honnête et sincère'; il a rappelé que l'honnêteté, la pureté et la santé ne sont pas vraiment de ce monde, et surtout, que tout cela est sans signification pour un artiste" (125-26; c'est moi qui souligne). Un peu plus loin, il cite un personnage de Wilde, Lord Illingworth d'Une Femme sans importance, à qui il donne entièrement raison dans une discussion sur la santé: "C'est le mot le plus stupide de notre vocabulaire, On sait bien ce qu'est cette idée populaire de santé. Le gentleman anglais en train de chasser un renard au galop--l'innommable à la poursuite de l'inmangeable" (cité dans Barbedette 126). Même si l'on sait que le propos général de Wilde relève d'un tout autre contexte, celui de la pureté en littérature, on ne peut s'empêcher de mettre, une fois de plus, en rapport la condition personnelle de Barbedette, au moment où il
écrit cet essai, et le choix de ses illustrations en faveur d'une tradition romanesque fondée sur le mensonge et la transposition.

Pour un auteur qui loue les vertus de la fiction et de la transposition littéraire, Barbedette nous présente, de manière contradictoire peut-être, une contestation plus directe du paradigme médical que celle exercée par Guibert ou de Duve. On en conclura que Barbedette, en s'interdisant d'insérer son vécu personnel de manière trop évidente dans ses écrits romanesques et même ses carnets privés, n'a pu résister à manifester, de manière inattendue, son ressentiment vis-à-vis de la médecine. Avec une passion et une virulence dictées par un sentiment personnel d'urgence, semble-t-il, la dénonciation du pouvoir médical par Barbedette prend place, en un mouvement qui relève moins de la transposition que du déplacement, dans un essai où, par définition, l'auteur exprime ouvertement son opinion par un "je" dépourvu autant que possible d'équivoque.

2.5 Conclusion

Le sidéen se voit défini par un regard médical plus inquisiteur que jamais. Le sida, cette maladie surmoderne, ne se révèle qu'à travers un ensemble d'éléments non ressentis, cryptés (divers critères quantifiables) ou de maladies opportunistes diverses. En d'autres termes, il est difficile pour le sidéen de fixer sa maladie sur un objet particulier, comme on a par le passé associé le poumon à la tuberculose par exemple, tant le sida peut prendre des formes diverses. Dans un premier geste qui prolongerait l'objectification à outrance opérée par la médecine moderne, il n'est pas contradictoire de voir que le sidéen tente
à son tour d'objectiver la maladie par la mise en scène d'organes révélés au préalable par l'appareillage médical. Cependant, ce geste initial est presque simultanément suivi d'un mouvement contestataire d'une pratique médicale qui confisque l'autonomie du patient. En somme, le sidéen s'appuie sur la définition que lui confère le pouvoir médical pour se recréer une subjectivité à travers la dénonciation de la pratique médicale. D'objet soumis au regard froid de l'anatomo-clinique, le sidéen s'érige en sujet contestataire du paradigme pasteurien. Au regard, le sidéen exige que les instances médicales y ajoutent l'écoute du patient.

La psychologie et le vécu personnel du patient ainsi que sa capacité à se soigner doivent désormais entrer en ligne de compte dans la définition d'une nouvelle pratique médicale. Le sida aura permis l'émergence définitive d'un nouveau patient, qui exige la démocratisation du savoir et une participation active à la gestion de la maladie, que Herzlich et Pierret appelaient autosoyant en 1984 (264-67). Ces développements récents, que l'on veut de la plus grande importance pour le champ socio-médical, confirment la tendance, enregistrée depuis quelques décennies déjà, d'un patient dont le profil n'a cessé de se modifier. L'ouvrage Cinquante ans d'exercice de la médecine en France (1993) montre que le patient actuel, en comparaison avec celui des années soixante, se montre à la fois plus informé de connaissances médicales et cliniques, plus exigeant et méfiant vis-à-vis du corps médical, moins fataliste et moins docile (Herzlich et al.184-87). L'heure est désormais à l'établissement de
nouveaux rapports entre soignants et soignés, à une redistribution des rôles, et finalement à la mise en œuvre d'un nouveau regard sur la maladie.

Le questionnement du paradigme pasteurien et la réinscription du subjectif dans une pratique scientifique médicale constituent des enregistrements symboliques d'une transformation d'ordre épistémologique qui seraient à situer sans doute parmi d'autres éléments d'une époque qui se cherche de nouvelles lignes de définition.
1 C'est effectivement vers la fin du dix-neuvième siècle que, conformément à la volonté des gouvernements de s'occuper activement de la santé de la population, la médecine se développe en discipline scientifique, les médecins se regroupent en associations professionnelles et les premières lois sociales et groupes d'aide mutuelle apparaissent.

2 Hans Castorp, le protagoniste principal de *La Montagne magique* supplie le radiologue de pouvoir glisser la main derrière l'écran de l'appareil de radiographie. Observant son propre squelette, sa propre chair, il rencontre ainsi sa propre mort: "il regarda dans sa propre tombe ... pour la première fois de sa vie, il comprit qu'il mourrait" (327-28).

3 Mirko D. Grmek, dans son ouvrage magistral *Histoire du sida* avance l'hypothèse qu'une forme ou l'autre de VIH existe sans doute depuis très longtemps, peut-être des millénaires (223, 244) mais qu'il serait difficile d'en établir la preuve scientifique au-delà de quelques décennies avant la fin des années 1970 (159-201).

4 L'affaire du sang contaminé en France en est l'exemple le plus notoire et aussi le plus dramatique. Voir à ce sujet l'ouvrage de Bernard Seytre. Il faut cependant signaler que le scandale français a quelque peu occulté le fait non moins scandaleux qu'entre 1984 et 1985, du sang non "chauffé" fut transfusé partout dans le monde par souci d'économie de la part d'organismes peu scrupuleux. Je renvoie à l'ouvrage de Glucksmann (56) ainsi qu'à l'article d'Aquilino Morelle pour la situation en Europe (56) et de Shilts aux États-Unis (546-47).

5 Le sida révèle effectivement l'état des lieux à divers niveaux d'une société donnée: sa pratique médicale en général, mais également son système d'aide sociale, la bureaucratie des pouvoirs publics, le milieu de la recherche, les comportements publics et privés d'une population, son niveau économique, l'éthique sociale. Bref, il touche à pratiquement tous les enjeux sociaux d'une société. Sur ce sujet du "sida révélateur," je renvoie à l'excellent article du sociologue Luc van Campenhoudt, "Le sida comme crise." De même, au niveau international, le sida, comme le rappellent Herzlich et Pierret, "est bien une 'maladie d'aujourd'hui' ... dans la mesure où il révèle la profondeur des inégalités entre nations, entre le Nord et le Sud, entre l'Europe et les États-Unis et l'Afrique, dans la lutte contre la maladie" (307-08).

6 L'abréviation *À l'ami* sera utilisée pour toutes les références au roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert.
7 La physiopathologie est l'étude des troubles qui apparaissent dans le fonctionnement des organes au cours d'une maladie.

8 L'apparition et le succès populaire de la plupart des médecines parallèles, toujours en vogue à l'heure actuelle, concordent avec le développement de la médecine moderne durant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Pierre Huard et Marie-José Imbault-Huart mentionnent la "Christian Science," l'ostéopathie, la chiropraxie, les régimes végétariens, le naturisme, l'énorme succès en fin de siècle de différentes écoles d'hypnose, ainsi que le développement de l'homéopathie et de l'acupuncture (614-16).

9 La fibroscopie est une examen médical, douloureux et délicat, qui consiste à ausculter par voie orale l'appareil digestif et à effectuer si nécessaire un prélèvement de tissus des parois de l'oesophage et de l'estomac généralement.

10 La coloscopie est un examen endoscopique du colon. Tous les examens mentionnés dans ce passage par Guibert sont pratiques courantes dans le traitement de diverses maladies opportunistes associées au sida.

11 C'est manifestement le cas en cette fin de siècle avec le sida comme ce le fut au siècle dernier avec la syphilis et la tuberculose.

12 Claudine Herzlich et Janine Pierret observent que les patients qui requièrent un usage intensif de soins comme les hémophiles et les dialysés remettent depuis de nombreuses années en question la relation traditionnelle entre soignants et soignés (259-88).

13 On observe depuis une dizaine d'années le retour en force de maladies comme la tuberculose, la peste et les maladies vénériennes en général. Les causes généralement admises sont autant d'ordre biologique que social. L'usage irraisonné des antibiotiques (qui ont provoqué des mutations inattendues) et les changements de mode de vie (voyages rapides à travers le monde, urbanisation, dégradation de l'aide sociale et médicale...) sont les causes le plus souvent citées (Grmek, Ruffié/Sournia). La tuberculose en particulier est en recrudescence dans toutes les parties du monde. Il est généralement estimé qu'elle tue de par le monde trois millions de personnes par an tandis que pour une même période huit autres millions sont contaminés par le bacille (Gruhier/Pracontal 51).
On en veut pour preuve le scénario fantaisiste du film Outbreak (1995), la popularité de divers livres (The Hot Zone de Richard Preston) traitant de maladies virales comme les fièvres d’Ebola et de Lassa, ainsi que la fascination du public pour le "médical" en général et le fonctionnement des virus et bactéries en particulier. Il n’est pas fortuit de constater que les deux nouveaux programmes de télévision américaine, qui ont remporté le plus de succès récemment, mettent en scène des hôpitaux (Chicago Hope et ER). Par ailleurs, les médias d’information ne manquent pas de relater la moindre survenance de virus ou de bactéries rares (E. Coli, "flesh eating bacteria").

La condition désormais appelée sida, ainsi que le virus qui la provoque furent appelés d’une multitude de noms, allant de "gay cancer" à leurs dénominations définitives en passant par “Gay Related Immuno-Deficiency” (GRID), “Lymphadenopathy Associated Virus (LAV), “Human T-Cell Lymphoma Virus” (HTLV), sans compter tous les noms que la culture populaire leur attribuent à travers le monde (Ruffié/Sournia 212-13) L’instabilité des signifiants pour désigner le sida, ainsi que la prolifération discursive qui l’entoure, amplifient encore le sentiment d’incertitude, de doute et finalement de terreur que la maladie suscite.

Citant A.-M. Moulin, Glucksmann ajoute encore, et ceci conforte l’hypothèse d’une mutation possible du regard dans le champ médical, que dès l’identification du virus, celui-ci a pris le nom de la maladie et non l’inverse comme la tradition l’a toujours voulu (le virus est devenu le virus du sida). Dans le même ordre d’idées, précise Glucksmann, le virus ne porte pas le nom de ses découvreurs comme ce fut le cas pour la tuberculose et le bacille de Koch par exemple.

En comparaison, le terme de syphilis possède une origine littéraire puisqu’il est tiré du poème “Syphilis sive morbus gallicus” (1530) du docteur italien Jérôme Fracastor (Girolamo Fracastoro). Le terme ne fut cependant popularisé qu’au dix-neuvième siècle (Quétel 52-53).

L’historien de la médecine, Charles Lichtenthaeler, avance l’idée d’une médecine “postmoderne” qui répondrait aux caractéristiques de la période historique après 1945. Dans son ouvrage Histoire de la médecine, qui date de 1975 dans sa version originale, il estime que la médecine devrait répondre à trois critères de l’époque postmoderne qui sont: la planétarisation, le dirigisme ou l’interventionnisme comme principe de gestion de la surpopulation et, enfin, la recrudescence de la spiritualité qui résulte d’un sentiment général d’incertitude, que ce soit vis-à-vis de la science et du matérialisme ou de la religion (516-18).
"Silliest word in our language, and one knows so well the popular idea of health. The English country gentleman galloping after a fox—the unspeakable in full pursuit of the uneatable" (cité dans Barbedette 126).
LA LITTÉRATURE DU SIDA: LE SIDÉEN SIDÉRAL

La conscience du temps continu est une conscience discontinue.

Vladimir Jankélévitch

3.1 Le corpus

Tout d'abord, je voudrais donner un bref mot d'explication sur le choix des auteurs et des ouvrages analysés dans cette étude, car le corpus de la soi-disant “littérature du sida” grandit malheureusement de jour en jour. Hervé Guibert, par sa fameuse trilogie du sida, est incontestablement l'auteur le plus connu et le plus analysé par la critique. Ces trois romans sont À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie (1990), Le Protocole compassionnel (1991) et L'Homme au chapeau rouge (1992). Ajoutons à cette supposée trilogie, son dernier roman publié à titre posthume, et dont le titre, Le Paradis (1992), témoigne bien de l'ironie cinglante de Guibert. Il s'agit d'un roman où le sida est à la fois absent et présent. Outre cet ensemble, j'inclus également dans mon analyse le roman L'Incognito (1989) qui précède d'une année la parution de son premier roman du sida. Ce n'est que rétrospectivement que la mention discrète du sida, une présence incognito, se révèle
essentielle dès que l'on apprend la condition sidéenne de Guibert. À ces cinq romans, ajoutons encore le journal d'hospitalisation *Cytomégalovirus* (1992) que Guibert a tenu jusqu'à quelques semaines avant sa mort.

Gilles Barbedette est moins connu mais son œuvre me paraît néanmoins être du plus grand intérêt, notamment par la publication, après la mort de l'auteur, d'un recueil de journaux et de carnets intimes sous le titre *Mémoire d'un jeune homme devenu vieux* (1993) où la maladie est omniprésente sous des formes diverses. Le journal de Barbedette laisse entendre que tous ses écrits à partir du moment où il sait qu'il est atteint du sida sont à prendre et à lire sous le signe de la maladie. De ces années prolifiques, je retiendrai particulièrement un essai sur le roman intitulé *L'Invitation au mensonge* (1989) où, comme nous l'avons déjà observé dans le chapitre précédent, la maladie s'insinue de manière surprenante. Enfin, Barbedette publie un roman, intitulé *Baltimore* (1991), que j'analyserai également sous l'angle de la maladie.1

Enfin, Pascal de Duve était un jeune professeur de philosophie à Paris, qui avait publié un roman, *Izo*, remarqué en 1990, et qui peu avant sa mort a entrepris un voyage de 26 jours du Havre aux Antilles et retour en bateau cargo. Voyage curieux mais chargé de significations dont il rapporte les détails dans un journal appelé *Cargo Vie* (1993). Après la mort de de Duve, son éditeur réorganisa de vieux carnets et notes éparpillées, que l'auteur avait repris sans mot dire. À cet ensemble, l'éditeur ajouta des notes plus récentes que de Duve avait rédigées dans le but d'en faire un journal de la fin de sa vie. De ces
écrits, publiés en 1994 sous le titre L’Orage de vivre, ce sont les plus récents, ceux qui traitent de la maladie, que je retiendrai dans ce travail.

Dans cette analyse, je chercherai à mettre en valeur une thématique et une scripturalisation de la maladie communes aux trois auteurs. Je mets en évidence des systématicités entre les différentes œuvres, sans pour autant opérer un nivellement thématique ou autre. Les trois auteurs détiennent bien évidemment des spécificités qui les caractérisent et ont écrit des ouvrages très différents. Cependant, je tiens à relever un système de relations entre des énoncés dont je souligne la dispersion des éléments communs tout en essayant d’éviter les pièges d’une totalisation hâtive. Je ramène à un foyer unique ces éléments dispersés qui forment ainsi une cohérence thématique et systématique sans faire injure à la multiplicité de différences, de contradictions entre auteurs, mais aussi entre différents ouvrages d’un même auteur.

3.2 Introduction

3.2.1 La loi inique

Tout projet littéraire reposant sur le vécu du sida débute par une déclaration de mort délivrée par la maladie et par une prise de conscience de la mortalité. La soudaine réalisation de la mort à la première personne (je vais mourir), qui extirpe l’individu du confort du pluriel (nous sommes tous mortels), est “cause d’affolement” par la notion d’urgence qu’elle confère. La question, qui ici préoccupe les auteurs de ces écrits, est moins la mort en soi que l’attitude à adopter.
face à la mort prochaine. Il s'agit de gérer le sursis imparti par la maladie, ce moratoire incertain dont la composante principale est la maladie. Il est important de préciser d'emblée que ces écrits du sida se démarquent d'une tradition littéraire qui aurait pour objet le culte obsessionnel de la mort (je pense notamment aux divers mouvements romantiques et néoromantiques qui ont traversé le dix-neuvième siècle). En fait, les écrits de ces trois auteurs sont tournés vers la vie, une vie singulièrement compromise par la maladie, certes, mais justement, oserait-on dire, une vie "décuplée" par la prise de conscience du "scandale" de la mort.

La prise de position en faveur de la vie dans la littérature du sida établit immédiatement une série d'affinités avec la phénoménologie existentialiste. Et pourtant, les réflexions sur la mort qui correspondent le plus adéquatement à la problématique du sida s'avèrent être celles de Vladimir Jankélévitch, que son essai philosophique, trompeusement intitulé *La Mort* (1966), rassemble magnifiquement. Ce philosophe, que d'aucuns se plaisent à répéter qu'il est inclassable, voire insaisissable, propose, de manière surprenante dans sa présentation, une vision "vitaliste" de la mort. Ce grand bergsonien, s'il faut lui accorder une étiquette, qui fut métaphysicien à ses heures, déclare, tout de go, qu'il n'y a absolument rien à dire de la mort. Parler de la mort, c'est automatiquement parler d'autre chose et cet "autre chose," pour Jankélévitch, ne peut être que la vie: "C'est donc dans la vie elle-même, dans la joie de vivre et dans la surnaturalité de la naturalité vécue que nous trouverons le gage d'une existence impérissable" (453).
Jankélévitch propose donc un "hymne à la vie" sous forme d'éthique de l'existence. En d'autres termes, il pose la simple question suivante: quels sont les divers comportements, selon des situations et des modalités différentes, que nous pouvons adopter face à la mort? On pourra reconnaître chez Jankélévitch, l'importance donnée à l'instant, dérivée de la notion bergsonienne de la durée. En somme, Jankélévitch, pour les besoins de la cause, se transforme en existentialiste ou plutôt en "consciencialiste." Car, comme son maître Bergson, il trouve le néant et l'anéantissement inacceptables, mais moins pour des raisons de métaphysique religieuse que pour le respect de la vie et de son immanence: mourir c'est crier la vie. Jankélévitch relève, avec succès il me semble, la gageure, monumentale dans le champ philosophique français, de combiner la pensée bergsonienne à une philosophie de l'existence.

L'intérêt d'une telle philosophie de l'existence, pour ce présent travail en particulier, est qu'elle doit se définir en rapport au problème du temps. Le temps qui mène inévitablement à la mort, mais également le temps dont l'absence équivaudrait déjà à la mort. Jankélévitch, on l'aura deviné, appréhende le temps de manière positive. Si le déroulement du temps, en dernière instance, est une malédiction, Jankélévitch se refuse cependant à en accepter l'angoisse et lui oppose l'action qui, sans cesse, reconduit une promesse de futur. C'est donc une affirmation de la vie, une philosophie de la vie que Jankélévitch nous propose; une philosophie qui se pose en antithèse à la pensée de Maurice Blanchot dont la certitude de la mort l'amène à suggérer, en substance, que puisque nous sommes tous mortels, nous serions d'ores
et déjà morts. Mais Blanchot a ceci d'intéressant qu'il s'emploie à
déterminer certains actes qui nous permettraient de nousapprocher de
l"expérience" de la mort. C'est ainsi que la littérature, selon Blanchot,
partage un espace avec la mort, un espace où le temps serait absent.
S'il en est ainsi, Guibert, Barbedette et de Duve exposeraient-ils, de
manière exacerbée dans leur écriture de la maladie mortelle,
l'expérience du temps irréfutable et irréversible à travers un geste
littéraire anéantissant le temps, dans un espace littéraire dépouvu de
temporalité?

Dans ce travail, j'entamerai l'analyse de la littérature du sida à
partir du cadre théorique d'analyse, tiré de l'essai La Mort de Vladimir
Jankélévitch, qui repose sur le couple espace-temps.

3.2.2 La spatialisation du temps

Jankélévitch remarque qu'après la "prise-au-sérieux" de la
mortalité, un état d'urgence se met en place. Cet état, qui comporte
trois éléments "Effectivité, Imminence et Concernement personnel,"
n'est autre que la gestion du temps nouvellement défini qui sépare le
sujet de la mort (14). Le sidéen, condamné en sursis, passe d'un mode
de vie à un mode de "sur-vie." Il existe en principe deux possibilités de
jouer sur le couple espace-temps de manière à maximiser le délai
sursitaire:

1. par la compression du temps. Ce procédé consisterait à rendre
le temps plus dense, plus épais de façon à s'y immobiliser ou du moins
à le traverser plus lentement. Il s'agirait en d'autres termes d'une
densification du temps qui relèverait plus de la science fiction que de la
réalité terrestre. A moins de considérer l'instant éternel des mystiques
ou le voyage dans le temps (en soi un leurre car si le voyageur temporel voit son vieillissement ralentir, la référence terrestre à son propre vieillissement n’en demeure pas moins), nous savons que la temporalité est implacablement régulière, linéaire et continue. En fait, le temps n’a pas de dimension et est donc irréversible. On ne peut pas jouer avec le temps;

2. par la spatialisation du temps. L’espace, en revanche, possède plusieurs dimensions dont les sidéens peuvent tirer profit dans leur entreprise de mélioration et de majoration. C’est le mouvement dans l’espace qui offre cette impression de temps amélioré qui n’est pas sans rappeler la notion de durée de Bergson pour qui la vie intérieure est un monde à la durée purement qualitative. (Essai sur les données immédiates de la conscience 80-85). La durée détient le pouvoir de varier qualitativement et est, selon Bergson, le milieu des différences de nature: elle est donc plurielle. Il en résulte que la durée, en somme un phénomène psychologique, est à comprendre comme une possibilité, un devenir même (L’Évolution créatrice 494-512, la Pensée et le mouvant 1416-425). La compression de la durée des activités dans le temps est possible par leur spatialisation même si la temporalité du temps est incompressible. La qualité de la durée dépend de la spatialisation bien que la durée elle-même ne puisse être aplatie.

Contrairement au temps, l'espace offre une réversibilité du mouvement exploitable par les sidéens qui sont à la recherche d'un "jeu." Le terme est à prendre aussi bien dans le sens de divertissement que comme possibilité de manœuvre. Ce sont les dimensions de l'espace qui donnent un espoir de liberté recherchée, la liberté de mouvement.
Cet espoir est rendu possible parce que l'heure de la mort, même si elle est proche, est incertaine. "Dans la cruelle certitude du fait, dit Jankélévitch, le naufragé s'accroche à la fragile incertitude de la date; dans notre désespoir de mourir, tout reste suspendu à l'espoir de survivre; mais c'est un petit espoir; une espérance mineure... Espoir de pauvre et pauvre espérance" (145). Ce mince espoir, mais néanmoins suffisant dans cet état de "mort certaine, heure incertaine mais relativement imminente," réside dans la "dissymétrie essentiellement excitante et en quelque sorte motrice" de cette combinatoire infernale, de "ce chiasme ironique du pouvoir et du savoir" (155). D'un côté, il y a la donnée certaine que l'on sait (la mort), mais pour laquelle on ne peut rien. Et de l'autre, il y a les modalités circonstancielles où l'on peut tout (le jeu) sans savoir (la date de la mort). C'est dans cette infime marche de manœuvre que les sidéens envisagent une recherche de liberté basée sur le mouvement que procurent l'espace et la spatialisation du temps. Les procédés de psychologisation (rationalisations diverses et transpositions) de la maladie mortelle, que je me propose d'examiner, reposent sur l'exploitation de cette faille à l'intérieur d'une condition par ailleurs désespérée.

3.2.3 Lucidité et rapports humains

Passé le choc traumatique initial causé par la sentence de mort, apparaissent dans la littérature du sida plusieurs comportements typiques qui corroborent l'observation de Jankélévitch et qui servent, me semble-t-il, de préalable au projet de spatialisation du temps chez les sidéens: une lucidité extraordinaire; et un double mouvement simultané de rapprochement vis-à-vis des autres et de repli sur soi.
La lucidité serait le privilège du mourant ajoute en substance Jankélévitch (53). Elle résulterait de la réflexion devant la mort et de l’attention exacerbée à ce qui reste de la vie. La délimitation approximative du temps qui reste à vivre valorise le devenir. Toute rationalisation de la maladie requiert une connaissance optimale de sa condition. Les écrivains sidéens manifestent constamment, y compris durant les périodes de crise, une lucidité époustouflante. Et ceci, en dépit du fait que le récit, qui nous est donné à lire, soit souvent le point final d’un processus de psychologisation et la transposition raisonnée de situations traumatisques. Ces écrivains ne font, par exemple, aucune difficulté à s’avouer leur maladie. L’aveu passe d’abord par l’”aveu-à-soi.” La séropositivité est en règle générale révélée en premier lieu à la personne concernée qui, le plus souvent, a requis elle-même le test. C’est d’ailleurs avec le sida que la part de secret qui a toujours entouré la maladie grave en France a commencé à disparaître. À ce propos, Guibert se plaint de la pauvreté du soutien psychologique qui est supposé entourer le patient. Il fait remarquer que l’institution médicale ne se préoccupe que de la présence (ou de l’absence) du virus et des enseignements qu’elle peut tirer de l’observation des symptômes:

Le médecin qui m’annonça mon résultat m’était antipathique, et j’accueillis bien sûr froidement la nouvelle, pour en finir au plus vite avec cet homme qui faisait son travail à la chaîne, trente secondes et un sourire et un prospectus pour les séronégatifs, de cinq à quinze minutes d’entretien “personnalisé” pour les séropositifs.... (À l’ami 147)

La divulgation du sida tranche singulièrement avec la discrétion traditionnellement maintenue autour du cancer. Les personnes
Infectées par le VIH veulent typiquement savoir à quoi s'en tenir afin de pouvoir mettre sur pied une stratégie de survie: "Le 'condamné' qui ne s'ignore pas peut vivre, de façon privilégiée, l'intensité flamboyante du crépuscule" (Cargo Vie 88-89). Cette "volonté de savoir" transforme les trois auteurs en hyper-spécialistes de leur maladie qui stupéfient les chercheurs eux-mêmes par leur connaissance. Pascal de Duve note que sa "boulimie de science en sidologie" impressionne souvent les médecins par son maniement du jargon médical et ses suggestions qui ne laissent plus au supposé "spécialiste" que le loisir de rédiger une ordonnance (142). Barbedette ironise également sur les visites chez le médecin qui se résument souvent, dit-il, à un pratique d'automédication (Mémoires 18-19, 77-78). Cette tendance à la surinformation est évidemment la manifestation symptomatique d'un constat d'impuissance du monde médical à maîtriser la maladie. L'expression de Jean-Paul Aron, "Mon sida," devient dans la littérature du sida un véritable leitmotiv. Après le choc de la séropositivité dévoilée, de Duve avoue qu'il a développé une "passion exaltante" pour sa maladie parce qu'elle est unique—il n'y a effectivement pas deux sidas identiques—, elle pourvoit "une dimension d'unicité supplémentaire" (102). Même Guibert, bien que beaucoup plus pessimiste et cynique, concède aimer son sida:

Jules ... m'avait dit que le sida est une maladie merveilleuse. Et c'est vrai que je découvais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, ... le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie, c'était en quelque sorte une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d'Afrique. (À l'ami 181)
Ce passage de Guibert illustre bien la possibilité de jeu qu’offre le
chiasme du savoir et du pouvoir dont parlait Jankélévitch. Cette
nécessaire psychologisation de la maladie va ainsi convier les sidéens à
reconsidérer toute une philosophie de la vie.

La mort entendue à la première personne du singulier se pluralise
par le rapprochement avec les autres, suite à la prise de conscience de
l’universalité de la mortalité. Cependant, un sentiment de repli est
egalement observé suivant la réalisation subséquente que la mort reste
foncièrement une affaire privée. "La tragédie du Je éveille un écho dans
le Nous, mais le Nous renvoie sans cesse à l'expérience solitaire du Je"
conclut Jankélévitch (28). L'oscillation constante entre éloignement de
soi et excès de repli, omniprésente dans la littérature du sida, joue bien
sur un rôle primordial dans la spatialisation du temps. Elle fait écho
egalement au type de vie actuelle qui entretient le culte de la référence
individuelle tout en affirmant que nous sommes tous "globalement en
relation." Contiguïté et éloignement de soi à soi-même d'une part, et de
soi avec les autres d'autre part, forment ainsi le tissu du temps
spatialisé.

3.3 Une “Nouvelle Vie”

3.3.1 Hyperactivité et métaphorisation du désir

Après le moment de folle espérance immortalisté--Guibert au
début de À l’ami écrit cette phrase étonnante: "J’ai eu le sida pendant
trois mois" (9)--, l'espoir insensé, mais espoir quand même, repose sur
la dramatisation de la durée, sur une poétisation du temps qui reste à
vivre. En contraste, comme le remarque Jankélévitch, une mort certaine
à une heure certaine (la situation du condamné à mort dont l'exécution est fixée) est un temps déjà spatialisé et ne peut engendrer que le désespoir total. Ce projet de dramatisation de la durée, rendu possible grâce à l'heure incertaine de la mort, consiste à déployer une hyperactivité et une intensité de tous les instants, à "sécréter du temps," à garder l'initiative du futur et à se pourvoir ainsi d'une futuritijon reconstituée. La notion d'urgence et la lucidité instantanée les aident de manière quelque peu paradoxe à s'inventer un "divertissement" vers les choses extérieures, à regarder la mort et la maladie de côté, par obliquité.

La situation des sidéens face au temps, à la maladie et à la mort peut être représentée par la combinaison d'un axe métaphorique et d'un axe métonymique, suivant le schéma emprunté à la linguistique et rendu célèbre par Jacques Lacan. L'axe métonymique, qui ici représente la ligne temporelle de la vie, se trouve donc raccourci de sorte que l'on en voie le point d'arrêt--la mort--avec un grand degré de certitude. L'axe métaphorique, en revanche, est situé en dehors du temps et comporte des éléments équivalents et substitutifs. En d'autres termes, l'axe métaphorique est le "lieu" où le choix des activités s'opère; l'axe métonymique situe ces activités dans le temps. L'unique recours est alors d'agir au niveau de l'axe métaphorique, d'y multiplier les activités, les plaisirs et les désirs, en somme, d'opérer un pli qui suspendra l'irréversible mouvement vers la mort et créera ainsi un "détour" aussi grand que possible. Les sidéens aspirent donc à ce que j'appellerai une "métaphorisatijon du désir."
On sait que Lacan, dans “L’Instance de la lettre dans l’inconscient,” affirme que le désir est une métonymie (Écrits I 288-89). Mais c’est également au terme de l’axe métonymique que se situe la mort. La définition lacanienne du désir comme mouvement métonymique vers sa réalisation ne s’accorde donc pas avec la situation désespérée des sidéens qui voient la mort approcher à grands pas. Que ce désir puisse être effectivement réalisé (comme le suggère la schizoanalyse de Deleuze et Guattari) ou non (selon Lacan et sa notion de “manque”) importe peu dans la situation particulière des sidéens. Ce qui est crucial dans cette interprétation du désir est que la motivation du désir provoque un mouvement situé sur l’axe métonymique. Ce mouvement, bien qu’il soit inéluctable, est à minimiser pour les sidéens car sa conclusion ultime signifie la mort. L’axe métaphorique prend dès lors une importance primordiale car il sert à suspendre, à détourner momentanément l’issue inévitable de la fin. Pour les sidéens, le désir doit être “autre” et tenir compte de la quasi certitude de la mort proche. Il doit donc se situer, se définir, se projeter ailleurs, sur l’axe métaphorique.

Finalement, cette définition du désir se situe moins en porte à faux qu’il n’y paraît avec celle de Lacan. Il ressort également de la lecture de Lacan que la métonymie possède, comme le temps qui passe inexorablement, cette notion de fatalité oppressante. En revanche, le jeu de la métaphore tendrait à la suspension du temps. La métaphore prodigue donc l’illusion d’une fixité grandiose qui, si on y croyait vraiment, relèverait de l’Imaginaire dans son sens psychanalytique, mais qui dans l’ordre de la représentation (littéraire ici) appartient à

74
l'imaginaire dans son acception commune. En effet, j'y ai déjà fait allusion plus haut, la supposition d'une fixité du temps, d'un arrêt dans le temps est une notion mystique qui échappe à l'ordre symbolique et dépasse mon propos. Lacan, en définissant le désir comme métonymie, tient moins à affirmer la primauté de la métonymie qu'à dénoncer le "mensonge" de la métaphore.

En somme, la littérature du sida, en alliant construction du désir et conscience de la mort, fait ressortir que c'est la relation, la dynamique d'un axe à l'autre, qui définissent le désir. Le désir est à la fois métonymique et métaphorique mais la littérature du sida en tant que "jeu de mots" est une chaîne métaphorique, une "jouissance" dans le langage qui vise à esquiver momentanément la mort.

Ce projet "trompe-la-mort" donne lieu au déploiement d'une hyperactivité littéraire extraordinaire. Guibert en l'espace de trois ans a publié quatre romans plus un journal d'hospitalisation, ainsi qu'une quantité d'ouvrages annexes de photographie et autres projets paralittéraires. Barbedette, dont la carrière littéraire était jusque-là confidentielle, a multiplié ses activités avec une combativité hors norme selon son entourage. Durant sa maladie, il a écrit deux romans, un récit et un essai sur la littérature, a collaboré à plusieurs journaux et a édité plus de cent livres dans la collection qu'il dirigeait aux Éditions Rivages. Il a encore pu trouver l'énergie de préparer l'édition de la Pléiade des œuvres romanesques de Nabokov et enfin, comme si cela ne suffisait pas, de traduire trois romans, des nouvelles et d'écrire son journal (Mémoires d'un jeune devenu vieux 9). Rappelons que comme tout patient du sida, Barbedette et Guibert étaient soumis à des
traitements pour le moins éprouvants comme en témoigne le journal d'hospitalisation Cytomégalovirus de Guibert. L'activité littéraire, aux vertus thérapeutiques évidentes, n'est évidemment, on le soupçonne, que la face visible de leur revitalisation. Cette perspective nouvelle de la vie contribue à développer chez les auteurs sidéens une sensibilité nouvelle qui conduit à une redéfinition de soi. Le sida est dès lors perçu, non seulement comme agent intensificateur de l'existence, mais également comme occasion de renouveau.

3.3.2 La sur-vie

Le sentiment contradictoirement libérateur causé par le virus, la métaphorisation du désir, ainsi que la réduction métonymique de la vie engagent les trois auteurs à reconsidérer radicalement leur mode de vie, à redéfinir la conception même de l'existence. Ils expriment une volonté d'échapper aux contingences et aux conventions de la vie réglée. Ils cherchent, littéralement parfois, à larguer les amarres, à "s[ ]extraire du monde pour découvrir le Monde," à inventer un "nouveau chant [sic] de vision," une nouvelle vie, la "Vraie Vie" (Cargo Vie 14, 21). Cette tentative de réinvention de soi-même est à comprendre dans le contexte du rapport de forces avec la maladie dans lequel ils sont engagés. Autrement dit, il s'agit d'une lutte qui ne peut en aucun cas tourner en leur faveur. L'injonction de la maladie assujettit et constitue le sidéen. La seule issue envisageable à cette impasse est de créer un nouveau rapport avec la vie qui leur permettra de se dérober à la maladie et de la dépasser.

Mon analyse consiste à déterminer les composantes de cette "Nouvelle Vie"--l'expression de Rimbaud est reprise par de Duve.
Guibert, Barbedette et de Duve entreprennent d’élaborer un art de vivre basé sur un “souci de soi” qui résulte des impositions de la maladie et de la condition qui en découle. À la lecture de la production littéraire de ces trois auteurs, les sidéens s’engagent dans un mode de vie nouveau fondé sur une culture de soi qui appelle à poser le type de questions que Foucault soulève dans ses deux derniers ouvrages (L’Usage des plaisirs et Le Souci de soi) consacrés à la Grèce antique et au christianisme primitif (culture hellénique et romaine). En fait, la vie des sidéens pourrait se résumer par les titres de ces deux ouvrages tant il n’est question que d’une redéfinition radicale de l’usage des plaisirs et d’une prise de conscience nouvelle ou autre du souci de soi. Il est par ailleurs déconcertant de se rappeler que Foucault souffrait lui-même du sida durant les années de rédaction de ces deux ouvrages qui parurent l’année de sa mort. Foucault, et c’est ce qui m’intéresse ici, se penche sur les questions d’entretien et du souci du corps dans les cultures hellénique et romaine et tente, à travers l’analyse de textes, de déterminer les fondements d’une nouvelle technique de soi ou “formation de soi.” Dans son introduction à L’Usage des plaisirs, Foucault articule la question, fondamentale dans ses deux derniers ouvrages sinon dans toute son œuvre, que se posent également les sidéens dans le cadre plus restreint et plus personnel de leur condition médicale précaire:

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 de criminel? À travers quels jeux de vérité l’être humain s’est reconnu comme homme de désir? (13; c’est moi qui souligne)
L'analyse de l'émergence dans le monde antique d'une sphère privée et individuelle où s'intensifient l'intérêt et les rapports à soi fait écho à la remise en question du mode de vie observé chez les trois auteurs sidéens. Les mêmes questions de subjectivité et de vérité, qui ont toujours préoccupé Foucault, se posent de manière urgente pour les sidéens sur fond de santé, de vie et de mort.

Foucault, dans un séminaire tenu dans l'état du Vermont en 1983, remarque que des deux grands principes moraux de la philosophie antique, "connais-toi toi-même" et le "soi de soi," seul le premier subsiste encore de nos jours dans la pensée philosophique occidentale, tandis que le souci de soi est une pratique quasiment oubliée (Technologies of the Self 18). Deux raisons à cela, suggère Foucault: le renoncement du corps comme principe de salut dans le christianisme et la connaissance de soi comme principe fondamental de la théorie de la connaissance en général (22). Mon propos consistera à montrer comment les sidéens dans leur conversion à soi tendent au rétablissement du principe de "soi de soi," sinon même à un renversement en privilégiant le soin du corps et proposent ainsi une éthique et une attitude post-chrétiennes. Cette conversion à une nouvelle vie passe inévitablement par un procédé de libération qui s'apparenterait à une forme de renaissance: libération par rapport à la peur de la mort et libération par rapport au passé. Ensuite, le souci de soi des sidéens se définit par une prise de conscience "égoïste" qui se concrétise par la satisfaction de désirs autrefois réprimés. En revanche,
le souci de soi se définit également par le rapport nouveau que les sidéens entretiennent vis-à-vis des autres.

3.3.2.1 Libération existentielle

Les trois auteurs s'accordent à dire que le sida leur a prodigué une nouvelle approche de la vie (et de la mort) qui est paradoxalement libératrice. La certitude d'un terme fixé à la vie délivre les sidéens d'une des plus grandes angoisses existentielles, qui est de savoir plus ou moins exactement quand on va mourir, sans pour autant provoquer la panique d'une sentence à trop court terme comme c'est le cas pour certaines maladies. Guibert avoue tout en maniant le double-entendre: "Le sida m'avait permis de faire un bond formidable dans ma vie" parce que le sida rend "les hommes pleinement conscients de leur vie" (À l'amis 182). Le virus joue le rôle d'incitateur à la vie, d'agent intensificateur de l'existence, selon un procédé de psychologisation de la maladie qui pourrait, certes, rappeler la mythification romantique de la tuberculose au dix-neuvième siècle mais dont les modalités diffèrent grandement. En bref, la psychologisation du sida reste avant tout l'effet d'une volonté personnelle et non la conséquence d'une imposition socioculturelle. La maladie produit un effet grossissant, un effet de loupe qui fait ressortir des détails de la vie habituellement négligés. De Duve termine une "déclaration d'amour" au sida en ces termes:

Et enfin, je t'aime surtout parce que, grâce à toi, ma vie écourtée devient chaque jour plus extraordinaire. Avant, je ne pleurais pas d'émotion en regardant la beauté du ciel; je ne le voyais même pas. Grâce à toi, ma vie ne s'étirera pas mollement jusqu'à une vieillesse indifférente et blasée. (Cargo Vie 171)
Barbedette réitère la même position quand il avoue sa nouvelle sensibilité au monde: “Je porte aux nues des choses qui paraîtraient banales ordinairement: la ligne élancée d’un arbre, la beauté enflammée d’un œil bleu, une odeur sèche et tiède de fin d’après-midi qui s’est glissée par l’entrebâillement de la fenêtre” (Mémoires 19).

3.3.2.2 Rupture symbolique avec le passé

Pascal de Duve et Hervé Guibert opèrent chacun à leur manière une rupture symbolique avec leur vie antérieure. De Duve entreprend un voyage pour le moins curieux de 26 jours à bord d’un cargo qui se rend du Havre aux Antilles et retour, durant lequel il “emmerera” son passé symbolisé par quelques lettres et photos, vestiges d’un amour malheureux, qu’il jettera par dessus bord, “afin que le passé rejoigne le passé, sautillant un bref instant sur son écume pour finir par sombrer à tout jamais” (Cargo Vie 56). Guibert, de son côté, décide de faire détruire par son ami Jules, car il n’en a pas lui-même le courage, le livre de sa vie de dix-huit à trente ans, “ce livre achevé dont j’ai décrété l’inachèvement ... ce gros livre interminable et fastidieux, plat comme une chronologie ...” (À l’ami 220). Dans Le Protocole compassionnel, Guibert relate une aventure invraisemblable et cocasse qui ne pouvait arriver qu’à lui comme aimait à le rappeler son ami Foucault. Il s’enferme un jour par inadvertance dans sa propre cave et ne doit compter que sur la visite hypothétique d’un autre locataire pour le délivrer de la porte blindée. Durant les premières minutes, il imagine mourir stupidement dans cette geôle incongrue mais après un moment de torpeur, il rationalise bien vite la situation et se figure que tôt ou tard quelqu’un viendra le délivrer d’une mort qui serait particulièrement
absurde. L'enseignement philosophique à tirer de cette anecdote est, on l'aura compris, de ne pas se laisser enfermer par le sida métaphorisé en cave mais bien de “penser” la situation, réfléchir, rationaliser afin de trouver un moyen de survivre. Guibert, après s'être débarrassé de son “ancienne” vie, la vie “pré-sida,” va s'employer à multiplier de nouvelles activités et à “se réinventer.” Le succès de À l'amî va lui donner une autonomie financière qui lui facilitera cette quête d'aventures dont il estime avoir besoin comme matière de ses livres. Le “Hervé Guibert” de la vie fournit le matériau brut au “Hervé Guibert” (ré)inventé de ses romans. Son aisance financière lui permet d'entamer une collection de tableaux—dont il a toujours rêvé—, de se transformer en marchand dont les activités vont l'entraîner dans des aventures rocambolesques qui seront relatées dans L'Homme au chapeau rouge. Le niveau de transposition romanesque importe peu, l'essentiel est qu'il se transforme en un nouveau “moi.” Il avoue que l'achat de tableaux, la création d'une collection ne vise qu'à l'entourer d'objets qui lui donnent la confirmation d'une longue vie: “[I]l est évident que c'est une façon de nourrir cette illusion que je vais en jouir longtemps encore” (Le Protocole compassionnel 168-69). Le Guibert blasé par de nombreux voyages avant sa maladie va silloner le monde, presque malgré lui, là où l'emporte l'aventure, comme cette visite à un guérisseur au Maroc qu'il effectue moins dans un but d'espoir de guérison que pour le côté romanesque de l'invitation.

3.3.2.3 “Poétique de la relation”

Cette sensibilité renouvelée comporte ce que l'on pourrait appeler une “poétique de la relation,” d'après l'expression d'Édouard Glissant,
par les rapprochements humains ou les perspectives de vie que ces auteurs envisagent. Cette nouvelle "philosophie de la vie" repose en somme sur une multiplication des plaisirs et des désirs, sur une déterritorialisation constante, réelle ou fantasmée. Il est important de remarquer que l'évolution de la maladie conditionne constamment cette définition d'une nouvelle vie.

Cette nouvelle ouverture à la vie va leur permettre de découvrir des horizons peu ou pas envisagés auparavant. La nature est une grande découverte pour les trois auteurs qui semblent l'avoir totalement ignorée jusqu'à leur maladie. De Duve exprime, avec une fausse naïveté, son émerveillement:

Par exemple, je découvre avec ravissement petites et grandes choses de la Nature, auxquelles je ne m'étais jamais intéressé ou attardé avant mon sida. Je vous le révèle : cette année, le printemps enfle les arbres de couleurs magnifiques. Je crois bien que c'est la première fois. Oui, ce printemps est le premier. J'aime mon sida.

(Cargo Vie 65)

Barbedette se veut à la fois plus poétique et plus profond. Il échafaud dans son journal une liste "des choses qu'[il] regrettera[a] dans l'Autre monde" où figurent presque exclusivement des merveilles de la nature (Mémoires 157). Une partie entière de son "Journal de bord" est consacrée aux "Mystères de la nature" où il propose une réflexion mi-philosophique, mi-admirative sur la nature (173-6). Qu'attendre de Guibert plus enclin à railler la nature d'une façon qui rappelle les décadentistes? La représentation de la nature dans ses périples à travers le monde est rarement flatteuse. Elle est franchement repoussante au Mali et assassine aux Caraïbes, où son amie Jayne
Heinz s'empale sur un récif de corail lors d'une partie de natation. Cependant, elle est présente et Guibert va jusqu'à noter, ici et là, la beauté de tel endroit.

Un des premiers effets du formidable bond en avant noté par Guibert est le rapprochement avec les personnes âgées qui partagent un potentiel de vie similaire au sien. Guibert se sent désormais plus proche encore de sa grand-tante Suzanne, âgée de quatre-vingt-quinze ans, avec qui il entreténait déjà une relation privilégiée:


Si Guibert, à la vision souvent pessimiste et cynique, ne voit dans la vieillesse que la dégradation physique quelque peu agrémentée d'une connivence accrue avec sa grand-tante, Pascal de Duve examine le concept même du vieillissement, réfléchit sur son importance philosophique et l'associe volontiers à la sagesse:

Être vieux, c'est ne plus avoir beaucoup de temps à vivre et en être conscient. En ce sens, je suis vieux. Vingt-huit ans, donc physiologiquement jeune, et sidéen 'avancé', donc fatalement vieux. Cette vieillesse-là, pour le temps qu'elle dure, est une espèce de grâce qui, pour ceux qui tâchent de faire face, aiguise le vécu de l'émerveillement jusqu'à le rendre à peu près permanent. (Cargo Vie 64)

Barbedette se découvre une réaction insoupçonnée à sa vieillesse prématurée mais, à l'instar de Guibert, exprime un sentiment mitigé:

"La vieillesse est un sentiment qui me console. Je me croyais incapable d'imaginer une altérité physique au-delà de mon âge et voilà que ma..."
Jeunesse s'est fondué brutallement dans ce dernier âge de la vie" (Mémoires 155). Mais il déplore par la suite l'insuffisance physique, le passage sans transition d'un âge où il jouissait pleinement de ses moyens physiques à l'asthénie qu'accompagnent solitude, isolement et repli sur soi. Il ressent un manque d'accomplissement, de complétude. La maladie lui a volé son temps mais en revanche, il reconnaît également la sagesse que confère la maladie: "Un malade apprend à devenir sage, donc à vieillir prématurément" (19). Et c'est alors que Barbedette avoue apprécier les choses banales de la vie et avoir découvert un autre "moi." Il remarque que la maladie rend certaines personnes plus méchantes mais que ce n'est nullement le cas pour lui: "Soudain, l'on sent une sorte d'allégresse, un halo d'enthousiasme et de courage qui entoure et protège, une générosité surnaturelle. Je m'honore de ressentir tout cela ..." (20). Guibert également découvre la bonté: "[J'ai cru comprendre le sens de la bonté, et sa nécessité absolue dans la vie" (Le Protocole compassionnel 112). Il ne devient pas bon pour autant, il s'en défend lui-même. Sa méchanceté littéraire lui a souvent été reprochée, et il est même permis de penser qu'il s'en faisait une certaine gloire. Mais il affirme: "Moi tout seul, maintenant, j'ai compris et appris la chanson de la bonté" (112). Durant un séjour à l'île d'Elbe où il se rendait très souvent avant la maladie, Guibert avoue qu'il n'a jamais eu "un contact aussi bon, et aussi vrai avec les gens" (127). De Duve, dans son projet de "combattre l'amer," ne se permet pas le moindre sentiment négatif. "Qui s'aigrit maigrit," clame-t-il dans une exhortation aux sidéens à profiter des ressources que la maladie recèle (Cargo Vie 21, 149).

D’autre part, Guibert se rend compte, avec le succès de À l’amitié et l’immense courrier qu’il reçoit chaque jour, qu’il touche pour la première fois un lectorat féminin important: “[R]encontrer enfin le public des femmes, que j’étais heureux de toucher à ma manière” (Le Protocole compassionnel 171). Dans son roman suivant, Guibert avoue sans vergogne qu’il a jeté son dévolu sur une femme rencontrée au hasard d’une photo de journal dans le but d’en faire le personnage principal de sa nouvelle aventure. “J’avais besoin d’héroïnes,” lâche-t-il tout à trac, soulignant au passage la manière dont la fiction peut dicter ses exigences au réel. Dans son dernier ouvrage, Le Paradis, Guibert transcende symboliquement son homosexualité en se présentant en narrateur / personnage principal qui sillonne le monde en compagnie de Jayne Heinz, une hollandaise polyglotte, descendante de l’inventeur du ketchup et à l’énergie sexuelle exceptionnelle. Au même titre que la construction générale des personnages et du déroulement du récit, la
sexualité du narrateur semble se fondre dans une fluidité chaotique qui transcende les identités sexuelles jugées futilles à ce point de la dégradation.

Les trois auteurs annoncent de concert que leur appétit sexuel s'est considérablement amenuisé avec la progression de la maladie. Les hypothèses avancées à cette nouvelle condition sont d'ordre médical, possiblement comme effet secondaire de la thérapeutique, et d'ordre psychologique, en réaction à la maladie. Mais il semble que la métaphorisation du désir pourrait constituer un facteur de relativisation du plaisir strictement sexuel, d'une part, et de brouillage des catégorisations sexuelles, d'autre part; thèse que Gilles Barbedette confirme à mon sens en relatant dans son journal la réapparition d'une bisexualité d'antan qu'il croyait révolue. Il se remémore d'abord un amour:

Oh Vania, ma belle Vahiné noire, je suis bien obligé d'imaginer la vie que nous n'avons pas eue et que nous aurions pu connaître.... Je n'ai vraiment eu que deux passions absolues. Chantai-Vania et Jean. J'ai vécu avec Jean. J'ai voulu vivre avec Vania. (Mémoires 83-4).

Dans une entrée intitulée "Dix ans trop tard," il exprime son attirance pour une femme qu'il rencontre à l'occasion d'une soutenance de thèse et concède: "[J]'e m'aperçois que d'anciens désirs, que je croyais éteints, se réveillent" (88). Deux ans plus tard, il rencontre encore Bénédicte--il révèle le nom cette fois--, ses sentiments n'ont pas changé: "Je pourrais presque être amoureux d'elle. Ce serait idéal. Nous serions faits l'un pour l'autre si j'étais disponible. Si j'étais vraisemblable" (98). Il ressort en somme que l'atomisation du désir, et éventuellement de la sexualité,
est l’aboutissement logique d’un processus de déterritorialisation des actes et des plaisirs. Désir et plaisir sont désormais à comprendre dans un sens plus large que strictement sexuel.

Les différents types de rupture opérés par cette conversion à soi rappellent le concept de “machine célibataire” élaboré par Deleuze et Guattari dans leur ouvrage *Kafka: pour une littérature mineure*. Outre la brisure avec le passé, liée au familial pour Guibert, au sentimental chez de Duve, les œuvres de ces trois auteurs sont truffées de ruptures d’un symbolisme non moins important. Le compagnon de Guibert, Jules qui a également le sida et qui vit en famille avec femme et enfants, disparaît après les deux premiers romans. Il représentait, pour et avec Guibert en tant que couple, le seul ancrage de type familial présent dans l’oeuvre. Mais l’exemple le plus frappant d’antifamilialisme et d’anticonjugalisme constitue sans doute le roman *Baltimore* de Barbedette. Ce remarquable récit met en scène un tranquille professeur de linguistique à la Sorbonne, marié avec enfants qui se transforme peu à peu en un personnage multiple. Tout d’abord, l’austère professeur Aubrée signe du pseudonyme de “Baltimore” des romans policiers, ensuite, il quitte bien vite sa famille afin de mener une vie de célibataire. Baltimore développe une passion pour William, un de ses étudiants, mais cette relation sera interrompue quand le jeune homme s’exilera aux États-Unis. Chaque auteur met en place une machine célibataire branchée sur des connexions multiples, en rapport avec le social plutôt que territorialisée sur le familial. “Sans famille et sans conjugalité, disent Deleuze et Guattari, le célibataire est d’autant plus social, social-dangereux, social-traître, et collectif à lui
tout seul" (Kafka: pour une littérature mineure 130). L'urgence de la maladie pousse les sidéens à développer une "polyvocité" du désir qui multiplie, d'une part, les lignes de fuite et d'autre part, les connexions dans le champ d'immanence. Ce mouvement, ou ce "désir nomade" diraient Deleuze et Guattari, caractérisé par la continuité, la connectivité, la contiguïté et la non-limite, est un geste oblitréateur contre la mort. Il contribue à se pourvoir d'un futur, ouvert, inachevé et illimité où finalement il est moins question de liberté absolue que de trouver toujours une issue et ainsi éviter le piège de l'impasse, dont la mort serait la version ultime. La littérature du sida est une mise en agencements urgente d'une immanence où le souci de soi face à la maladie et à la mort est prépondérant.

Cette recherche ininterrompue et de plus en plus exacerbée de lignes de fuite donnent lieu finalement à l'atomisation du sujet sidéen. Prenons pour exemple le statut du narrateur au fil des livres de Guibert. Dans ses deux premiers ouvrages sur le sida, on peut raisonnablement considérer que le narrateur Hervé Guibert correspond au Hervé Guibert écrivain, du moins en ce qui concerne le rapport personnel à la maladie. Il est certes aisé de noter un manque de fixité ou de stabilité du narrateur. Guibert s'inquiète même quelque peu de voir s'échapper le supposé contrôle qu'il détiendrait sur le narrateur et l'écriture. Dans Le Protocole compassionnel, il se rend compte qu'il doit non seulement sa survie mais surtout la rédaction de son livre au Prozac et au DDI subtilisé suite à la mort d'un danseur: "C'est le DDI du danseur mort, avec le Prozac, qui écrit mon livre, à ma place" (84). Mais il raisonne bien vite et affirme ne pas avoir changé: "Je n'ai pas
l'impression de ne plus être moi-même, ni d'être sorti de moi-même, ni d'être devenu un autre. Je suis le même qui pense pareil et qui l'écrit, auquel le médicament jusqu'à nouvel ordre donne l'énergie physique et morale de le faire" (84). Le simple fait de soulever la question revient à révéler l'instabilité de l'ego et de l'écriture sous influence chimique. À partir de *L'Homme au chapeau rouge* où la maladie est mise sous le boisseau, bien qu'elle reste néanmoins le fil conducteur, on peut sentir une rupture au niveau du narrateur par rapport aux deux romans précédents, au point de se demander si l'on a bien affaire à une prétendue trilogie. Si le narrateur peut d'une part être un personnage changeant, il peut d'autre part s'atomiser d'une manière plus inattendue et par ailleurs inédite. Guibert, en effet, procède, par le biais de l'imagerie médicale, au morcellement jusqu'à l'infinimentimal (cellules) de son propre corps où il n'hésite pas à mettre en scène ses propres organes comme personnages de roman. Poumons, gorge et oesophage deviennent ainsi des sous-parties ou des "ersatz" du narrateur qui gagnent leur autonomie tout en faisant partie d'un tout supposé mais dont l'intégrité est mise en question. Cette érosion du statut du narrateur n'étonnera personne dans une œuvre qui fait la part grande au délabrement du corps malade. Mais c'est dans *Le Paradis*, qui je le rappelle, fut écrit par Guibert quelques mois avant sa mort et publié à titre posthume, que la transformation du narrateur s'avère radicale. Son identité se métamorphose au fil du roman. Au début de l'aventure, il est présenté comme le fils héritier du richissime industriel Hirschfeld de la "Stequel and Hirschfeld Incorporated," alors que plus tard il décline son identité à dessein de brouiller les pistes semble-t-il:
“Monsieur Guibert Hervé, né le 14/12/55,” l'identité véritable de l'écrivain (122). Contre le sida et la mort, Guibert-narrateur évoque la thématique de la construction d'un nouveau sujet en aspirant paradoxalement à un morcellement du moi:

Je suis un être double, écrivain parfois, rien d'autre les autres fois, je voudrais être un être triple, quadruple, un danseur, un gangster, un funambule, un peintre, un skieur. J'aimerais faire du delta-plane et me jeter dans le vide, foncer comme un bolide sur des pistes dont la neige serait de l'héroïne. (117)

Barbedette élabore, à l'instar de Guibert avec Le Paradis, une prose fracturée et chaotique, peuplée de personnages schizoides. Le personnage principal du roman Baltimore est un "homme triple:" non seulement le professeur Aubrée a développé une double vie en la personne de Baltimore mais ce double lui-même se divise en deux voix narratives qui contribuent à créer l'illusion de plusieurs vies simultanées. Barbedette lui-même dans son journal affirme lui aussi une aspiration à une vie multiple qui réitère une fois de plus, faut-il encore s'en convaincre, sa volonté d'échapper à la triste réalité de sa condition et de se mettre "en relation au monde:"

Et j'ai une terrible envie de vivre. On devrait avoir plusieurs existences: gaúcho de la pampa, journaliste à New York, Lord Anglais. C'est trop injuste de se contenter d'une seule apparence, d'un seul destin. Mourir jeune? pourquoi? Quelle nécessité? Et qu'est-ce que la chance? (Mémoires 147)

Dans son “Journal de l’Au-delà,” la dissolution de l'ego remet en question jusqu’aux origines de l'auteur:

Ainsi je ne serais pas né à Rennes, mais en Amérique, ou bien à Sion, dans le Valais. Ma mère serait d'origine suisse ou américaine ... J’aurais vécu sur une île avec l'impression
que disparaître serait moins douloureux dans de belles circonstances puisqu'on existerait moins. (149-50)

et se termine par la spiritualisation du corps: "Imagine un personnage qui s'accomplit dans les livres, dans un amas de plumes et aspire à n'être qu'un pur esprit détaché de toute contingence (bruit, travail)" (150).

Enfin, la narration du journal, pour ne s'en tenir qu'à cet ouvrage, à la fois fluide et nerveuse, désordonnée et déroutante, composée d'événements divers, d'éléments hétéroclites, de réflexions brèves en successions rapides, manifeste également cette volonté de maximiser la vie, de s'ouvrir à des horizons divers, de toucher à tous les aspects de la vie en même temps. Ce fatras, apparemment incohérent, ne vise qu'à recouvrir de mots le désespoir de la condition de l'auteur. Il ne lui permet aucune chance de réflexion en profondeur et de mise en perspective de sa situation. Cette prolifération en surface est magistralement illustrée par cette image: "J'aimais entendre le bruit de l'ordinateur, son chuintement d'ailes d'avion et, parfois, sa vitesse étrange. Il me semblait que les mots qui s'inscrivaient sur l'écran frappaient en fait à la porte d'un grand vide, ce qui bientôt était le destin et le sens de toute écriture" (96). En bref, la nouvelle vie des sidéens n'est plus règle par un précepte de recherche introspective ou de réflexion profonde qui relèverait du principe socratique "connais-toi toi-même." À sa place, fonctionne à présent le principe du souci de soi, opérateur d'un double mouvement: l'un centripète, de repli sur soi égoïste, et l'autre, centrifuge, tourné vers les autres et la nature.
Cette atomisation du sujet et de ses activités, symptomatique de la situation désespérée des derniers moments, se manifeste particulièrement dans les tous derniers écrits avant la mort. Cette ultime tentative vise à maximiser le temps qui reste, ou en d'autres termes, être plusieurs à la fois de façon à multiplier le temps de vie. Le projet de réinvention de soi, dont l'aspiration à un ego atomisé n'est que la manifestation extrême, constitue la réponse des sidéens face au "diktat" de la maladie sur le corps et l'être. Cette imposition tyrannique invite les sidéens à prendre les devants face à une maladie envahissante et dictatoriale et à éviter, en termes nietzschéens, de devenir un "être de ressentiment" en développant une façon nouvelle de (re)sentir les choses. Ce "nouvel ordre d'intensité," diraient Deleuze et Guattari, est caractérisé par un redoublement des plaisirs et des désirs (cette volonté de tout faire tout de suite) qui s'inscrit dans la réalité ou l'immanence (L'Anti-Oedipe 101). De là à avancer l'idée de "désir schizo" dont parlent Deleuze et Guattari dans L'Anti-Oedipe, il n'y a qu'un pas. Si la maladie qui afflige les sidéens tend à les territorialiser, à les confiner dans un espace de maladie qu'entoureraient la famille et l'institution médicale, les sidéens développent à leur tour des lignes de fuite dans le but d'échapper aux injonctions de la maladie. Cette redéfinition de soi, dont nous avons passé en revue quelques signes particuliers, se cristallise par deux lignes de fuite principales que sont le voyage et l'écriture.
3.4 Voyage et écriture

La psychologisation de la maladie repose fondamentalement sur un principe de mouvement dans l'espace. On ne sera pas étonné que la transcription littéraire de cette psychologisation se traduise également par une écriture du mouvement. Voyage et écriture sont donc, à travers les textes analysés, inextricablement liés.

3.4.1 Voyage

Bien qu'il soit possible de réduire le temps employé à parcourir l'espace ou la durée de travail nécessaire pour accomplir une tâche, la compression de l'espace est, à vrai dire, aussi impossible que celle du temps. Mais ces activités humaines ne sont pas ce qui importe vraiment pour les écrivains du sida. La possibilité de mouvement dans l'espace et sa réversibilité, en revanche, sont primordiaux.

Les nombreux voyages de Guibert forment des zigzag sans fin dans son dernier roman *Le Paradis*. Le voyage final de de Duve relaté dans *Cargo Vie* est un aller et retour du Havre aux Antilles en 26 jours. La liberté se trouve dans le mouvement que permettent les dimensions de l'espace. Cette recherche de liberté constitue un acte de protestation qui vise à recouvrer l'initiative de l'action contre la maladie. Cette aspiration au dégagement, à l'extériorisation et au mouvement s'accorde parfaitement avec le projet de vie libérée de tout ancrage et de toute territorialisation. Le sidéen, par la multiplication des lignes de fuite, devient un citoyen du "Tout-Monde," sans racine, ou en état d'apesanteur, comme semble le suggérer l'ultime image de *Cargo Vie*. De Duve, en fin de périple, contemple la terre depuis l'espace cosmique, "cet immense cargo rond, bleu et silencieux" (193).
La traversée de l'Atlantique jusqu'aux Antilles, qu'entreprend Pascal de Duve, tient un rôle similaire aux voyages de Guibert. Elle fournit matière à écrire mais elle donne aussi une illusion d'invincibilité à de Duve, comme si la maladie était restée à quai: "Le temps, au moins, de ce récit, j'entretiens à bouchées doubles une grève de la fin" (20). Son voyage est également, davantage que pour les deux autres écrivains, un voyage intérieur, une quête spirituelle. Guibert lance en guise de boutade que les sidéens au bord du gouffre se décident typiquement à voyager ou à se convertir, ce qui, de son point de vue, revenait au même:

La plupart des malades, à leur dernière extrémité, entreprennent comme ça un voyage, le plus loin possible, que leurs médecins leurs déconseillent formellement vu leur état, qu'ils font quand même, pour pouvoir ensuite reprocher à leurs médecins de ne pas les avoir empêchés de partir. Ou alors, en s'en tenant au surplace, ils deviennent croyants. (Le Protocole compassionnel 91)

De fait, de Duve illustre la remarque de Guibert dans sa totalité. Il avait accompli bien avant la maladie un parcours spirituel le menant du catholicisme à l'islam en passant par les philosophies orientales pour aboutir enfin à un agnosticisme tolérant. Restait donc le voyage. Cependant, durant ces vingt-six jours de traversée, la tentative religieuse resurgit mais finalement de Duve ne peut se résoudre à accepter l'existence d'un Tout-Puissant. Il s'en tient à une recherche existentieliste en tirant d'abord une croix sur son passé, puis en tentant de s'ouvrir au monde et de découvrir son moi authentique simultanément: "Sur ce bateau, m'extraire du monde pour découvrir le Monde--parfaire mon désamour d'un être et mon amour de l'Être" (14).
A la fin de son voyage-récit, de Duve réitère l'importance capitale de ce voyage dans le périple de la vie, une forme de dernier rite, de réconciliation finale avant le grand saut dans l'éternité:

Ce n'était pas un voyage comme les autres, c'était mon voyage, unique dans l'Espace et dans le Temps. Ce qu'il me reste à faire désormais? Vivre, tout simplement, sur cet immense cargo rond, bleu et silencieux, qui m'émerveillera toujours plus, comme si VIH, à la fois tendre et cruel, voulait m'offrir cet éblouissement croissant avant de me proposer la Mort. (193)

On pourrait s'étonner de la sérénité affichée par de Duve dans ses derniers moments. J'y vois cependant deux raisons: d'une part, son vœu de voyage dans le "grand voyage" de la vie est accompli; d'autre part, la dimension de précarité, que la maladie confère désormais à la vie, a profondément modifié son existence en prodiguant à tout acte un caractère unique. De Duve adopte la philosophie du "comme si c'était la première et dernière fois" dans une existence qui, à part la naissance et la mort si l'on s'en tient à l'acception judéo-chrétienne, n'est faite que de gestes répétés. De Duve veut donc "vivre" sa mort intensément, comme un événement unique à double titre, à la manière dont il a vécu durant ses dernières années "sida."

Barbedette rejoint de Duve sur ce point en notant combien telle ou telle activité pourrait bien être accomplie pour la dernière fois et, par le raisonnement inverse, arrive à la même conclusion: "Chaque fois que je fais un voyage, je me dis que ce sera le dernier. Mais comme c'est à chaque fois, cela n'a guère d'importance. Il faut seulement voyager davantage pour n'avoir pas cette impression" (Mémoires 131). Barbedette lui aussi est saisi par la tentation du voyage en mer: "Je
révais d’un bateau cap-hornier, tout en essayant d’imaginer la vie d’un équipage, aux prises avec la mer, le vent” (157). Rêve que, à l’inverse de de Duve, il n’accomplira pas, bien que lui aussi voyage fréquemment durant sa maladie. Mais pas suffisamment, semble-t-il, puisqu’à plusieurs reprises il forme des projets de vacances à travers le monde et termine son journal par une entrée intitulée “Vies extraordinaires,” dans laquelle il se réfère autant à la vie de voyageurs et d’explorateurs qu’à l’existence du bibliothécaire ainsi qu’au voyage de l’esprit. Le grand regret de Barbedette est de ne s’être pas installé définitivement sous les tropiques qu’il a néanmoins visités: “Je voudrais habiter une île, hélas trop lointaine, dans la région des Caraïbes ...” (183).

Les trois auteurs se rejoignent curieusement, au cours de leurs voyages, aux Antilles. Leurs périples réels ou fantasmés aboutissent régulièrement en Martinique, carrefour des cultures, terroir célèbre du déracinement et de la multiplicité culturelle. L’attrait pour cette région du monde relève bien sûr, en partie, du fantasme de l’île tropicale que l’on rencontre couramment dans les cultures européennes. Mais ce fantasme a aussi pour origine, une aspiration de dégagement et d’extériorisation qui s’accorde parfaitement au projet de vie libérée de tout ancrage et de toute territorialisation, formulé de diverses manières par les trois auteurs. Les nombreux déplacements effectués par Guibert se transforment dans son dernier roman Le Paradis en un voyage perpétuel à l’itinéraire in(dé)terminable, en un parcours rhizomique brouillé par une narration fracturée aux incessants retours en arrière, aux contradictions et aux contresens. Guibert sidéen, avec ses trous de mémoire, ses souvenirs flous et ses va-et-vient déroutants, devient lui...
aussi un citoyen du "Tout-Monde." Son point d'attache, si l'on peut encore parler de la sorte, est désormais Zurich et non Paris, son péripole sillonne le monde mais passe immanquablement par la Martinique qui, toutes proportions gardées, est le seul endroit que Guibert n'exècre pas après quelques jours. Cette convergence des trois auteurs vers la Martinique, territoire décentré de la France et terre de la créolisation traduit, semble-t-il, une "périphérialisation" de leur littérature. À travers ce geste, la littérature du sida s'écarte du confinement parisianiste ou hexagonal attendu de ces trois auteurs. Il est d'importance que Guibert et de Duve quittent leur "localisation" pour écrire. Quant à Barbedette, dans un mouvement trompeusement identitaire, il retournera dans la Bretagne de ses origines, mais pour mieux affirmer son aspiration à des origines multiples.

3.4.2 Une écriture sous influence

3.4.2.1 Paradoxes

L'écriture du sida comporte au moins trois paradoxes à propos desquels je propose quelques éclaircissements. Premièrement, le projet général de scripturalisation du sida s'appuie sur le paradoxe suivant: il s'agit de raconter, de divulguer sa maladie afin de l'oublier. Cette écriture repose sur l'impossibilité fondamentale d'écrire sa maladie afin de s'y soustraire, afin d'échapper à son emprise. Mais cette double injonction d'écrire et d'oublier sa maladie simultanément est déjouée par une croyance ferme à la magie des mots.

Guibert en particulier est persuadé des vertus libératrices du "vaccin littéraire" au point de compromettre sa vie par le projet même qui vise à la sauver. Ce deuxième paradoxe nous est d'ailleurs
clairement confié: "Oui, je peux l'écrire, et c'est sans doute cela ma folie, je tiens à mon livre plus qu'à ma vie; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie, voilà ce qui sera le plus difficile à faire croire et comprendre" (À l'ami 257). Mais Guibert est prêt à prendre tel risque. Face à une santé précaire et à une mort imminente, il juge préférable d'imposer ses propres conditions d'existence et d'exercer ainsi une certaine forme de contrôle sur le peu de vie qu'il lui reste. Ce pharmakon littéraire, car le projet d'écriture détient toujours le même potentiel de guérison, de santé et de danger de mort, permet à Guibert de se "libérer" momentanément du sida par la juxtaposition de ces deux paradoxes qui, tels des contraires, s'annulent mutuellement.

Comme voyage et écriture ne font qu'un pour Guibert, le contrôle de sa destinée passe par le médium littéraire: "C'est quand j'écris que je suis le plus vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux, n'en déplaise à David, qui a été scandalisé par le slogan publicitaire: 'La première victoire des mots sur le sida'" (Le Protocole compassionnel 124). Guibert se persuade tellement du pouvoir oblitérant de l'écriture que quand il perd un manuscrit durant un voyage, il se déclare incapable de le réécrire: "Ces cinquante pages égarées, qui sont maintenant Dieu sait où, j'ai beau les connaître par cœur, je suis incapable de les refaire, parce qu'une fois que les choses sont écrites elles sont pour moi comme effacées" (L'Homme au chapeau rouge 154). Guibert veut croire jusqu'au bout au miracle de l'écriture. Ses derniers mots dans Cytomégalovirus, son journal d'hospitalisation, alors qu'il est pratiquement aveugle, sont particulièrement émouvants:

Ce même processus de scripturalisation est en tous points comparable chez de Duve puisque, je l’ai déjà mentionné, son récit est la transcription d’un voyage réel mais aussi d’un voyage intérieur, de l’auteur seul accompagné de sa maladie. Cependant, à l’inverse de Barbedette et peut-être de Guibert dans une certaine mesure, de Duve emprunte la voie de l’humour face à une situation dramatique, le contrepoint comique à la veine tragique (ou tragi-comique pour Guibert) exploitée par les deux autres. De Duve, clown céleste et dérisoire, prestidigitation de mots ajoute à sa façon l’É(criture), la lettre au “V.I.R.U.S.,” pour atteindre la “S.U.R.V.I.E.” (77). Il oppose et appose la lettre au virus, à la maladie. Si la maladie d’une part s’inscrit dans la littérature, la lettre à son tour s’inscrit dans la maladie. Double scripturalisation et renversement des rôles selon le principe suivant: si la maladie s’insinue dans la littérature, la littérature en retour prétend être un vaccin.

Gilles Barbedette poursuit à bien des égards un parcours similaire à celui de Guibert. Il compte aussi sur l’espoir thérapeutique du travail littéraire qu’il mentionne à diverses reprises dans son journal: “Peut-être que mon roman me protège. Je crois étrangement au pouvoir protecteur des livres, à la vertu curative de la littérature” (Mémoires 73). Dans le débat qui oppose exposition réaliste de la maladie et traitement littéraire, Barbedette prend le parti de la transposition romanesque de sa maladie avec Baltimore. Mais sentant l’approche de la mort, il se
résout à témoigner directement de la réalité de sa condition dans son journal avant de se consacrer au jeu “mensonger” de la fiction:

Écrire ce journal est aussi une nécessité. Afin de séparer l’autobiographique de la fiction. J’ai besoin—et me sers—des deux. La fiction inventée est toujours préférable à la vérité racontée. J’ai toujours noté que ce qui sonne le plus faux dans un livre est généralement un événement réel.

(130)

Mais Barbedette n’est pas un faussaire dans la vie, il déclare également:

“Je découvre cependant que pour être merveilleusement faux dans le roman, il faut être vrai dans la vie. Idéal en littérature. Pratique et efficace dans l’existence” (124). J’ai déjà parlé de l’intense activité littéraire de Barbedette qui, nonobstant l’urgence, se sert de l’écriture moins pour reproduire le réel que pour le liquider, à l’instar de Guibert, ou le suspendre: “L’idée d’un livre est d’une telle compagnie que le sens matériel de la vie, si pesant d’habitude, devient un peu irréal” (46). C’est la raison pour laquelle j’estime opportun de considérer toute la production littéraire “post-sida” de Barbedette comme un projet de scripturalisation de la maladie, y compris son essai sur le roman au titre évocateur L’Invitation au mensonge. Il déclare à ce propos dans son journal: “Ce livre est d’une certaine façon autant un bilan sur moi-même et sur la littérature qu’un diagnostic culturel de l’époque” (61, c’est moi qui souligne).

L’écriture du sida contribue à l’affirmation d’un nouvel être, d’une nouvelle vie ou d’une survie. Elle se trouve dès lors en rapport à la vie. L’engagement dans la vie (ou à ses côtés) est d’ailleurs le propos qui sous-tend la philosophie de Jankélévitch dans son essai sur la mort. Mais l’écriture constitue aussi l’élément de l’oubli: oubli momentané de
la maladie et de la souffrance, et donc de la mort. À la lumière des réflexions de Maurice Blanchot sur les rapports entre la littérature et la mort, la littérature du sida à l'effet suspensif expose, me semble-t-il, un troisième paradoxe. Si, pour les sidéens, la littérature contribue à oublier la mort en mettant l'accent sur la vie mais que, comme l'affirme Blanchot, la littérature c'est déjà faire l'expérience de la mort, le projet de scripturalisation de la maladie reposait une fois de plus sur une contradiction fondamentale. Dans l'acte d'écriture, il y a d'emblée la notion de "recueillement" dit Blanchot (L'Espace littéraire 13). Se recueillir est ici à comprendre, selon un double sens: dans le sens de se rassembler sur soi-même, ou autour de soi-même, dans un rapport à soi; mais le mot suggère en même temps le recueillement, le deuil qui entourent la mort. La littérature permettrait donc de contempler sa mort imminente et incontournable. En conclusion donc, la littérature du sida serait un geste qui évoquerait simultanément, et au plus haut degré, la vie et la mort. En outre, ce paradoxe s'inscrit dans la relation entre l'acte d'écrire et le couple espace-temps. Selon Blanchot, "Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps" (25). Écrire consisterait donc à se situer en dehors du temps, donc dans l'espace de la mort. La mort que les sidéens tentent précisément de conjurer. Les trois auteurs, on l'a vu, placent leur espoir dans la temporalisation, cherchent à se situer dans le temps et s'efforcent toujours de le spatialiser. Le recours fréquent au journal procède justement d'une tentative d'inscription de leur écriture (et de leur vie) dans le temps, car l'écriture dans le journal laisse pressentir un futur: "Le journal
enracine le mouvement d'écrire dans le temps, dans l'humilité du quotidien daté et préservé par sa date," précise encore Blanchot (25).

En définitive, si l'écriture relève à la fois d'un activisme et d'un immobilisme, comment réduire cette contradiction apparente? Les auteurs du sida tentent à mon sens d'esquiver l'inévitalité de la mort en se cachant en elle. La proximité de la mort exige, si l'on veut la tromper, de faire corps avec elle à la manière d'un mouvement de danse. La présence, dans la littérature du sida, de nombreux gestes, mouvements et images de dérobade, d'esquive, de duperie illustrent autant de tentatives d'échapper in extremis à la mort. Ils confirment en quelque sorte la remarque de Blanchot: "Ainsi se dissimuler à elle [la mort], c'est d'une certaine manière se dissimuler en elle" (117).

3.4.2.2 La dérobade sida
eren
d
La notion de mouvement constant apparaît vitale pour les sidéens en rapport à la spatialisation du temps et se concrétise par le voyage. Cependant, l'image primordiale, sa récurrence dans les différents textes analysés en témoigne, relève d'un mouvement plus fin et plus discret. Ce geste subtil consiste à esquiver une situation précaire ou à se dérober en dernière minute d'un lieu menaçant. Rappelons que l'écriture du sida est avant tout un projet "trompe-la-mort," de défi et de duperie constante sur fond de vrai et de faux où foisonnent les leurres. Il s'agit d'un "processus d'évanescence vers le bas, l'échappée belle vers l'immanence," pour reprendre les termes de Baudrillard (Cool Memories 78). Une critique, Marie Darrieussecq, a récemment fait remarquer que le motif privilégié chez Guibert est celui de la corrida (82). Effectivement, la corrida comprend divers mouvements d'esquive,
de dérobade, de feinte (de corps), de leurre et de duperie que les écrivains à leur tour reproduisent dans leur écriture de la maladie afin de duper momentanément et maladie et mort. La corrida serait le dispositif métaphorique pour dire le sida. Ce motif pourrait directement être inspiré de la maladie elle-même, le sida, qui opère selon le principe du leurre et qui durant la séropositivité est une maladie pratiquement incognito. L’Incognito est, rappelons-le, le titre du roman que Guibert écrit juste avant À l’ami. Ce roman se présente comme une histoire policière avec un meurtre à résoudre mais, où affleure, ici et là, le sida. Ce n’est que rétrospectivement, après avoir lu les romans suivants qui dévoilent la condition sidéenne de Guibert, que le lecteur est à même de découvrir que l’incognito du roman, et par la même occasion le responsable du meurtre, serait bel et bien le sida. Ainsi dans À l’ami, Guibert déclare:

Bill m’a expliqué que le virus est si diabolique parce qu’il se divise pour mettre en jeu un processus de leurre, qui épuise le corps et ses capacités immunitaires. C’est l’enveloppe du virus qui fait office de leurre: dès que l’organisme décrypte sa présence, il envoie les T4 à la rescousse, qui, massés sur l’enveloppe et comme aveuglés par elle, ne déetectent pas le noyau du virus, qui traverse incognito la mêlée pour aller infecter les cellules. (À l’ami 259; c’est moi qui souligne)

De la même manière, la quasi disparition du sida dans les deux derniers romans de Guibert procède de ce même mouvement de dérobade. L’accumulation de voyages et d’aventures diverses rapportés à bâtons rompus ne forme qu’une succession de gestes qui visent à l’esquive.

L’usage fréquent, voire systématique, du pseudonyme dans les romans de Guibert (Muzil pour Michel Foucault..etc..), ainsi que le
roman **Baltimore** de Barbedette entièrement bâti sur une histoire de pseudonyme, se rattachent à cette intention de duper. Par ailleurs, le renoncement au passé déjà noté chez de Duve et Guibert est à considérer également comme manoeuvre de tromperie. En somme, l'ensemble de ce projet de constitution d'un nouveau "moi," d'une redéfinition du sujet devant la mort ne serait qu'une immense machination contre la mort. Le morcellement du sujet dans **Baltimore** et son atomisation même dans **Cargo Vie** et **Le Paradis**, si ce n'est son anéantissement total et nihiliste, représentent la parade ultime, la dérobade finale face à une mort inéluctable. Enfin, le suicide d'Hervé Guibert, une possibilité qu'il se réservait en gardant toujours sur lui du cyanure, serait à interpréter comme un recours en dernière instance contre la mort et non pas un renoncement à la vie. Comme si Guibert ne voulait pas laisser à la mort l'initiative de sa propre fin.7
Assurément, Guibert aura tenté, par son geste final, de se dissimuler en la mort jusqu'au bout.

Si d'une part, l'aspiration à une atomisation du sujet fonctionne à la fois comme stratégie de tromperie ou de duperie face à la maladie et la mort, mais aussi comme volonté de multiplier les possibilités de vie et de se mettre en rapport avec le monde, et que d'autre part, cette aspiration détermine ou sous-tend les images d'esquive et de leurre, il sera permis de se poser la question de son rapport à la présence de nombreuses métaphores cosmiques dans la littérature du sida.

Avant tout autre hypothèse, les nombreuses images de soleils couchants ne manquent pas de suggérer banalement la condition du sidéen mourant au crépuscule de la vie. Mais d'emblée, il semble que
ces images dégagent une force qui dépasse ce symbolisme poétique éprouvé et sont chargées d'une plus grande signification. Le fait qu'elles puissent exprimer le sentiment d'une personne réellement en train de mourir revêt sans doute une importance particulière. En outre, l'imagerie cosmique omniprésente dépasse, à mon sens, le simple principe solaire. Par exemple, Pascal de Duve se fait expliquer le phénomène d'optique rare appelé “rayon vert,” qui n'est autre qu'un éclat verdâtre du soleil quand il traverse la ligne d'horizon durant des conditions climatiques et atmosphériques exceptionnelles. Cet éclat final d'une brillance particulière opère comme métaphore de la “Nouvelle Vie” que les sidéens se voient obligés de développer au cours de leurs derniers moments. Il caractérise aussi bien l'intensité exceptionnelle de la survie au sida que la volonté de se mettre en relation avec la diversité du monde par son éclat unique. “Tu verras, dit l'interlocutrice de de Duve qui manifestement ne se rend pas compte de l'état du jeune homme, c'est une grâce rare faite au soleil mourant” (Cargo Vie 30). Dans le même ordre d'idées, d'autres métaphores astrales manifestent chez de Duve l'aspitation à l'éternité peu avant la mort:

Jamais je ne me suis senti aussi proche des étoiles depuis que je suis malade. Je passe des heures à contempler leur scintillement silencieux en provenance de la Nuit des Temps. Certaines n'existent assurément plus, mais leur douce ardeur muette, tel un présent posthume, nous caresse toujours les yeux. (30)

L'association aux astres est une forme de spiritualisme qui procure momentanément à de Duve la “douce illusion” de pouvoir rayonner éternellement dans l'univers:

105
Ainsi en communion avec l'Éternité, j'oublie ce qui différencie la Vie de la Mort, et j'imagine que je suis, moi aussi, étoile. Sidéen sidéral, je rêve de conserver mon rayonnement auprès de ceux qui m'auront aimé. Je serai une étoile morte, mais toujours lumineuse dans le cœur de certains. (30)

Le sidéen sidéral, version profane et postmoderne du corps sidéral spiritiste, rêve et s'identifie au principe stellaire de "radiance" éternelle. Cette image n'est pas sans rappeler le "sentiment océanique" dont parlait Freud dans Civilization and its Discontents (11-12). Ce sentiment subjectif d'éternité est à interpréter, suggère Freud sur foi du commentaire de son ami Romain Rolland, comme l'intuition d'une relation fondamentale avec l'humanité et l'univers, et non pas nécessairement comme acte de foi en une éternité métaphysique. La métaphore stellaire représente, ici, moins un fantasme cosmologique d'immortalité dans l'éternité spectrale qu'une aspiration lucide à se mettre en relation avec le cosmos (l'intuition qu'il nous survit), à se disperser dans l'espace sidéral, à faire un avec le "Tout-Univers." À la fin de son voyage, quand de Duve se pose la question de ce qu'il lui reste à faire sur terre, il répond d'un point de vue cosmique: "Vivre ... sur cet immense cargo rond, bleu et silencieux" (193). Le sidéen sidéral irradie désormais à jamais le cosmos et les esprits.°

L'identification aux astres observée chez de Duve se poursuit et s'intensifie chez Barbedette par le biais de la personnification: "Les astres ont-ils une conscience?, se demande Barbedette peu avant la mort, Et ont-ils un regard? Ce sont de grands yeux ouverts sur l'Infini" (Mémoires 170). Barbedette fait également allusion au rayonnement des morts quand il évoque le souvenir de son ami Jean récemment disparu.
Il tente de "poétiser" le souvenir de son existence disparue: "La vie a l'apparence d'un rêve en train de se dissiper, d'une petite lueur fugitive et chétive. Comme les soleils et les astres puissants avec lesquels nous cherchons à assimiler les symboles de l'existence?" (Mémoires 102). En effet, les références au soleil couchant comportent toujours une dimension que l'on veut spirituelle. Il n'est dès lors pas surprenant que le film culte du sida en France, Les Nuits fauves de Cyril Collard, débute et se termine par des images solaires. La scène finale du film, en particulier, est chargée d'un symbolisme à la fois capital et solennel. Le personnage principal se rend au point le plus occidental de l'Europe (au Portugal) afin de contempler la splendeur aveuglante du soleil mourant. Mais à la différence du roman dont il est adapté, le film, grâce à un procédé cinématographique banal, enchaîne sur un lever de soleil immédiatement après sa disparition sous la ligne d'horizon. Ce renversement de l'ordre naturel des choses, de la temporalité manifeste, on n'en doutera pas, ce désir intense de rayonner perpétuellement dans la vie et au-delà.

L'aspiration à l'éternité, pour les trois auteurs, ne ressortit en aucun cas à une quelconque intention métaphysique. Ils réfutent l'illusoire réconfort de la croyance en un au-delà ou en l'éternité de l'âme. Cependant, ils reconnaissent la force de "l'immanence transcendante" de l'écriture. Mais la force ou la "magie" de l'écriture, auxquelles ils semblent croire, ne relève pas d'une croyance mystique en l'écriture mais d'un simple procédé de psychologisation. Les "auteurs du
La métaphore du sidéen sidéral et de sa radiance éternelle, dès lors, se conçoit comme une simple image traduisant la velléité de laisser une trace, un mémorial peut-être, mais moins pour rester dans les mémoires que pour accomplir quelque chose à l'abri de la mort. Il ne s'agit pas non plus de laisser derrière eux un chef-d'œuvre inoubliable ou un témoignage indélébile. Une trace suffit, car la trace modifie à jamais la généalogie du sens. À ce propos, la critique littéraire se complaît à noter régulièrement qu'aucun chef-d'œuvre littéraire du sida n'ait encore vu le jour, si tant est qu'on puisse en juger dès la parution des œuvres. Dominique Fernandez, qui a lui-même publié un des premiers romans du sida, La Gloire du Paria (1987), note justement que:

La première cause de cette infériorité tient sans doute au fait qu'il s'agit presque toujours de témoignages, écrits par les malades eux-mêmes: pas de vue d'ensemble, donc pas de construction, des récits qui filent au ras de l'expérience individuelle, fragmentés, parcellaires, aléatoires, des débris de journaux intimes plutôt que de véritables œuvres.

("Interdit de futur" 63)

En d'autres termes, il est sans doute encore trop tôt, et ici la découverte d'un remède doit jouer un rôle important, pour qu'émerge une œuvre de l'importance de La Montagne magique de Thomas Mann comme ce fut le cas avec la tuberculose. Il ne pourrait en être autrement car la thématique et le type de représentation du sida se trouvent toujours chargés d'un fardeau composé à la fois de moralisme
lié au collectif, et d'émotions, de douleur et de tragique liés au personnel et à l'intime. Un certain degré de détachement par rapport à la maladie, qui permettrait une vue d'ensemble comme le dit Fernandez, semble, à l'heure actuelle, impossible dans le corpus du sida tel qu'il est conçu.

3.4.2.3 Activisme de l'écriture

En guise de récapitulation des différentes caractéristiques de la littérature du sida que nous venons d'examiner, il se confirme que l'écriture du sida constitue un activisme. Le terme d'activisme, ici, n'est pas nécessairement à comprendre dans son acception commune d'engagement sociopolitique, bien que cela ne soit pas exclu, mais plutôt et avant tout dans le sens d'un engagement personnel contre l'immobilisme dangereux de la mort. La volonté de mouvement qui, traverse et unifie la littérature du sida est sous-tendue par la recherche de la liberté. "Au désespoir de la situation sans issue, note Jankélévitch, la liberté oppose le principe de la mobilité infinie--car elle a le pouvoir d'aller toujours plus loin, d'être toujours au-delà" (435).

Cette mobilité de la littérature du sida se manifeste par ses construction en paradoxes, ses images sidérales fuyantes et furtives, son caractère "rhizomique" et son jeu avec la temporalité. La narration est constamment interrompue par des anecdotes, des réflexions et des détours qui souvent opèrent un saut dans la temporalité. Leslie Hill, dans un article sur Guibert, qualifie ce procédé de "structure en girouette" (95). Le plus souvent, ces interventions suspensives ne se situent pas dans le temps de la narration; passé et présent ainsi juxtaposés exigent une gymnastique mentale de voyage dans le temps.
Guibert, en particulier, émaille ses romans de bilans de santé et rapports sur son état de délabrement physique au point que ceux-ci constituent la structure fondamentale du récit. Le récit proprement dit, la supposée histoire, ne serait qu'un remplissage, un "prétexte" pour la révélation du corps dégradé, qui, néanmoins, procure au texte un minimum de cohérence et de substance, sans quoi il ne constituerait qu'un rapport médical:

Les effets du temps sont tracés, inexorablement, à même le récit, par ces rappels de la toute dernière analyse médicale, ou par la progression de la maladie et des symptômes qui l'accompagnent. Mais la fragmentation du texte fait que le mouvement du temps est sans cesse suspendu; le texte s'éparpille en des détours qui font piétiner l'histoire. (Hill 95)

À des fins similaires de suspension du récit et de voyage dans le temps, Barbedette utilise un procédé plus classique de dédoublement de la narration avec son personnage Baltimore aux deux voix, lui-même déjà alter ego de Raymond Aubrée. Le journal de Barbedette se présente également comme œuvre morcelée mais on se réservera d'en tirer des conclusions hâtives étant donné qu'il fut "recomposé" par des éditeurs et publié après la mort de l'auteur. Enfin, le récit de Pascal de Duve constitue, bien qu'il relate sous forme de journal un voyage de vingt-six jours, le bilan d'une vie entière (De Duve a vingt-huit ans au moment du récit) face à la mort. La juxtaposition de durées disproportionnées, par le biais de réflexions philosophiques et de procédés de psychologisation de la maladie disséminés dans le récit du voyage, provoque un mouvement constant de va-et-vient dans le temps.
Catherine Pozzi, au seuil de la mort, ne déclarait-elle pas avec auto-ironie macabre: "Le cadavre tient une plume. Par la plume danse la liberté" (Journal 1913-1934 545)! Les sidéens, à leur tour, au crépuscule de leur vie se rendent compte que le fil de leur vie ne tient plus que par la manipulation, dans leurs textes, du fil du temps.

3.4.3 Quelle littérature pour le sida?

Le sida, médiatisé à outrance, thème émergeant de la littérature de cette fin de siècle et objet d’une quantité désormais incalculable d’études, a pris une place appréciable dans la sphère littéraire au point que les spécialistes s’interrogent désormais sur son importance et, par conséquent, sur le statut à accorder à la littérature du sida. La question n’est, certes, pas aisée si l’on songe que le sida se transcrit sous des formes diverses: romans, récits autobiographiques ou non, carnets intimes, journaux; sans oublier le théâtre qui, souvent, présente un caractère engagé. Cependant, parmi les auteurs analysés ici, si tous les écrits possèdent une dimension autobiographique évidente, il n’y a guère que Les Mémoires de Barbedette qui puissent être strictement considérés comme journaux intimes. De plus, la part du personnel y est à mon sens atténuée par le fait que Barbedette, à l’évidence, peaufinait déjà le style et la présentation de son journal; qu’ensuite, ses notes lui servaient de matière première à la rédaction de ses essais et romans. Il est donc assez facile, à partir des carnets et notes, de détecter précisément le travail de l’écrivain et d’évaluer le résultat d’une transposition romanesque dans l’oeuvre de Barbedette. Quant aux ouvrages de Guibert et de de Duve, s’ils retranscrivent la maladie personnelle, la transposition romanesque y est néanmoins
Indéniable. Guibert, rappelons-le, présente ses écrits comme des romans; tandis que l'humour subtil, les jeux de langage et les réflexions philosophiques de Pascal de Duve dans Cargo Vie témoignent d'un travail évident de réécriture.

Cette littérature s'inscrirait-elle dans la lignée d'une prétendue littérature-vérité ou littérature-témoignage, ou bien s'agirait-il tout simplement de fiction romanesque, ou encore inaugurerait-elle un produit littéraire "nouveau" composé de ces deux genres? Un spécialiste de Guibert, s'appuyant sur le fait que les textes de Guibert ne sont pas des récits de fiction mais des romans qui mélangent le vrai et le faux, s'est récemment déclaré pour l'hypothèse hybride, et a proposé de qualifier le roman guibertien de "roman faux" et même, de l'ériger en nouveau genre littéraire (Boulé 4).

Afin de tenter d'élucider cet ensemble de questions et propositions, il semble opportun de me référer à l'essai L'Invitation au mensonge de Gilles Barbedette. Que Barbedette ait publié un essai sur le roman au moment où lui-même devait se poser la question de la transposition littéraire de sa maladie n'est pas pure coïncidence. On ne s'étonnera dès lors pas que cet ouvrage se présente, à mon sens, à la fois comme témoignage de la maladie et modèle de lecture et d'interprétation de la littérature. Barbedette se pose en grand défenseur du roman en tant qu'escapade dans l'imaginaire. Il ressasse tous les arguments classiques sur la question et prononce un réquisitoire musclé contre le réalisme, prenant Zola particulièrement en grippe comme nous l'avons vu au chapitre qui précède. Son argument, à défaut d'être original, serait recevable s'il n'agrémentait son propos.

112
d'une notion "belle-lettriste" et immuable du roman. Il ne manque pas non plus de déplorer la supposée crise du roman, qui n'est par ailleurs, si tel est le cas, qu'un fait largement français.

En dépit du côté tendancieux des prémisses de son analyse, Barbedette se montre inspiré sur la question du vrai et du faux en littérature. Ses propos gagnent même une pertinence édifiante en regard de la représentation du sida, de son sida. Barbedette se prononce en faveur d'un discours voilé et réfute toute idée de "mise à nu." Il va même plus loin et dit: "Or le roman ne peut être 'vrai' qu'en prêchant le faux" (12). Il déplore la prétention à l'authenticité et au dévoilement complet. La recherche de la vérité est un sujet philosophique qui, malheureusement, déborde, selon lui, dans la sphère littéraire.

Désormais, la confession domine le champ littéraire et en conséquence, le rôle du romancier, est passé de voyant (imaginaire) à voyeur (réalité) (16). Il conclut durement que: "[L]e roman contemporain est devenu une machine de vérité, un confessionnal, une entreprise de vériodiction, un organe de presse, une agence de voyages, un divan analytique: tout sauf un art imaginatif" (21). Le roman est donc devenu le simple reflet d'une époque où règnent en maîtres un système de vériodiction et une idéologie de la transparence dont les techniques varient de la confession publique à l'usage du sérum de vérité et des détecteurs de mensonges.

Il serait plausible de croire que Barbedette s'élève de manière véhémente contre une littérature dont Guibert représenterait l'archétype. Guibert n'a-t-il pas déclaré: "[L]e sida ... aura été pour moi un paradigme de mon projet du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible ..." (À l'amé 247). Cependant, Barbedette concède que: "Donc,
pour bien mentir, il faut paraître vrai” (17). Il ajoute plus loin: “Toute grande littérature digne de ce nom a su conserver des zones d'ombre qui sont ainsi faites que, le voile à peine levé, elles finissent par retrouver une nouvelle opacité” (74).

C'est ici que le propos de Barbedette rejoint le projet guibertien en ce sens que celui-ci, tout en se conformant au mode de l'avoue total, réussit à couvrir d'un voile la mise à nu, à jeter un doute sur la véridiction et à maintenir en fin de compte une ambiguïté entre fiction et réalité. Tel exploit est moins insolite qu'il n'y paraît, car vouloir absolument tout dévoiler exige de réduire la représentation du monde “réel” à l'aune de la visibilité. Une telle situation, où le moindre détail se doit d'être visible, appelle au faux, à l'usage de faux, à l'illusion et autres “effets de réel.” Il n'est d'ailleurs pas exclu, qui pourrait le dire, que Guibert mente d'abord puis recouvre sa fiction d'un paraître vrai.

Le monde du faux, selon toute hypothèse, retiendrait dans sa texture un élément du réel qui ne serait autre que “son sida.” À ses côtés, se développe alors toute la panoplie du faux: L'Homme au chapeau rouge raconte une histoire de faux tableaux et de fausse disparition. Mais c'est surtout avec le dernier roman que l'emprise du faux se précise. Le Paradis se présente comme le vague souvenir recomposé d'un narrateur amnésique où “Tout était beau, et faux,” exception faite de l'état de santé déplorable, du narrateur, parfois Hervé Guibert, souvent un héritier d'un industriel richissime (89). Jayne Heinz, sa partenaire de voyages qui pourraient n'avoir jamais eu lieu, est un “non-être” absent des registres d'état civil. Elle écoute une “non-musique” de disques compact vierges et lit des livres non coupés. Guibert confirmerait la
réflexion d'Aragon qui, dans Le Mentir-Vrai (1964), mettait en doute la possibilité de l'écriture autobiographique. Le doute, justement, étant toujours selon Aragon, une des qualités que l'écriture doit entretenir. Le "mentir-vrai" d'Aragon, la puissance de l'imagination au service de la vérité, servirait de principe de définition de la représentation du sida chez Guibert.

Si l'usage du faux en trompe-l'œil est courant dans la prose guibertienne, comment la caractériser de manière plus précise? Dans un ouvrage connu, Simulations, Jean Baudrillard traite de ces questions de représentation et qualifie d'"hyperréal" la disparition de distinction entre "réel" et "simulation" (2). L'œuvre de Guibert est en effet "hyperréaliste" puisqu'elle présente une exposition authentique de la maladie même si elle comporte, surtout à partir de L'Homme au chapeau rouge, une implosion des ancrages dans le réel qui nous indique que telle ou telle situation est de pure fiction. Les romans de Guibert nous rappellent, en quelque sorte, ces œuvres plus vraies que nature mais qui vous indiquent simultanément leur caractère faux, un peu à la manière des statues de cire du musée Grévin. Le terme d'hyperréalisme fut d'ailleurs utilisé dans les arts plastiques, notamment en sculpture, depuis les années soixante pour qualifier cette forme d'art. Mais, pour en revenir à Guibert, la réalité et la fiction dans ses romans deviennent totalement indémaillables. Guibert met en œuvre la double postulation de la révélation urgente et hyperréaliste du sida et du droit à l'opacité. La scripturalisation de la maladie est une bataille constante qui donne à chacun de ses romans une coloration différente. Si Guibert ne se départ jamais de son projet hyperréaliste
d'exposition de la maladie (ses romans comportent des rapports médicaux assez saisissants), il n'empêche que le sida, dans *L'Homme au chapeau rouge* et surtout *Le Paradis*, se voit réduit à une trace homéopathique même s'il n'en demeure pas moins la structure, l'élément à la fois primordial et invisible. Dans ce dernier roman, le narrateur se trouve dans un état de délabrement physique avancé dont la cause reste inconnue, et qui ne peut être inférée que par la connaissance des romans antérieurs, jusqu'au moment où il déclare: "Nous [lui et sa compagne Jayne Heinz] avons fait le test ensemble, nous n'avons pas le sida" (130).

La littérature du sida, et celle de Guibert en particulier, est à la fois "littérature-vérité" et fiction romanesque dans un amalgame où il convient de procéder avec circonspection si l'on tente de faire la part du vrai et du faux. La manipulation romanesque de Guibert rend, à mon sens, difficile l'exercice qui consiste à essayer de faire correspondre ses romans à des faits autobiographiques; en d'autres termes, d'établir toute relation directe entre Hervé Guibert écrivain et le "H.G." narrateur. Barbedette, à ce sujet, fait une remarque qui éclaire une fois de plus la problématique que pose le roman guibertien:

> L'arrivée en force du personnage-narrateur, ou bien du personnage-initiale (avec Kafka) renouvelait la proximité de la lecture, mais elle a été cause de malentendus. On a feint de croire que l'auteur n'était plus partout dans son livre mais derrière son personnage central. On a vu dans le narrateur le révéléur de l'auteur, alors qu'il n'était qu'une figure imaginative de plus. (29)

Et j'ajouterais que, parallèlement, on a cru voir des personnages réels derrière les personnages secondaires mis en scène par Guibert. Une telle
méprise a donné lieu à des supputations inconséquentes, comme dans la biographie de Foucault par James Miller (La Passion Foucault) où l’auteur s’appuie sur des “informations” relevées dans les romans de Guibert !

Foucault, justement, rejoint en théorie les propos de Barbedette au sujet du statut de l’auteur en littérature, mais en empruntant un chemin différent et en faisant preuve de plus de discernement. Il indique dans L’Archéologie du savoir que :

Ce serait le propre de la littérature que l’auteur s’y absente, s’y cache, s’y délègue et s’y divise; et de cette dissociation, on ne devrait pas conclure d’une façon universelle que le sujet de l’énoncé est distinct en tout--nature, statut, fonction, identité-- de l’auteur de la formulation. (123)

Foucault ajoute encore que “le sujet de l’énoncé est une fonction déterminée, mais qui n’est pas forcément la même d’un énoncé à l’autre” (123). Les trois écrivains du sida jouent svellement, en particulier Guibert, avec cette notion d’auteur tantôt présent, tantôt absent ou divisé et diffracté à travers le texte entier. Le sujet de l’énoncé ne peut jamais être tenu pour identique à l’auteur de la formulation même quand il s’agit d’œuvres autobiographiques ou semi-autobiographiques.

Guibert, dans son projet de faire reculer la frontière de l’indicible, pourrait avoir dévoilé la limite de la représentation en littérature. La mise en place dans la littérature guibertienne d’un dispositif visuel lui permet déjà d’aller plus loin dans sa volonté de tout révéler. En effet, Guibert complète l’imagerie médicale de son organisme délabré par une collection de photographies (les bandes publicitaires attachées à ses livres qui comportent toujours une photo de l’auteur), une vidéo (La
Pudeur ou l'Impudeur), sans oublier les nombreux portraits du peintre Yannis dans L'Homme au chapeau rouge. Mais lorsque les événements de la réalité imposent une telle urgence, une telle menace qu'ils touchent à l'indicible, l'écriture devient impossible. Il faut s'arrêter d'écrire. Barbedette précise dans son essai:

Il est des moments où il faut savoir s'arrêter d'écrire, lorsque la vie—et la menace sur la vie—sont plus fortes que tout art. Il est des moments où le temps que l'on passe à écrire parait dangereusement usurpé, où le mensonge nécessaire, la distance du roman ne débouchent sur rien, où écrire devient si absurde que les questions esthétiques volent, provisoirement, en éclat. (L'Invitation au mensonge 38-39)

A l'inverse de Guibert qui, sous état d'urgence, n'hésite pas à passer du scriptural à l'imagique et d'en brouiller la frontière, Barbedette décide de taire sa condition intime de sidéen et de ne nous en dévoiler quelques sentiments que par la transposition littéraire. Mais c'est précisément à la lecture de cette remarque que se révèle l'originalité des romans de Guibert qui, en "contaminant" le scriptural par des techniques imagiques, arrive à combiner considérations esthétiques, maladie personnelle, témoignage, urgence des faits, littérature du moi, aveu, dévoilement mais également mensonge et recouvrement.

3.5 Conclusion: Une "littérature mineure"

S'il faut en croire les spécialistes médicaux, l'objectif actuel de la recherche sur le sida s'orienterait moins vers la découverte d'un remède miracle que vers le développement de polythérapies qui permettraient aux patients de vivre plus ou moins bien avec la maladie pendant une période prolongée. Si cette évolution du traitement risque de changer
l'image et le vécu de la maladie, elle pourrait avoir des répercussions sur sa transcription littéraire, notamment sur le statut du personnage sidéen. Cependant, il ne me semble pas que cette mutation signifie la fin de la littérature du sida. Au contraire, le sida pourrait bientôt s'apparenter à une maladie chronique, comme la tuberculose en début de siècle, et concourir ainsi au prolongement de sa représentation. En outre, le sida a laissé et laissera encore dans la société une empreinte traumatique importante qui devrait pendant un moment encore resurgir d'une manière ou d'une autre dans la culture. Il est donc permis de supputer que la littérature du sida ne disparaîtra pas de sitôt.

Mais pour en revenir à l'état actuel des choses, quelle est la place de la littérature du sida dans le champ de production littéraire? La critique parle souvent de nouveau genre ou de genre mineur. L'assignation de l'adjectif "mineur" nous engage à soumettre l'idée de "littérature mineure," notion lancée par Deleuze et Guattari dans leur ouvrage *Kafka: Pour une littérature mineure*. Tout d'abord, il est important de préciser qu'une "littérature mineure" n'est pas une littérature de langue mineure mais celle d'une minorité dans une langue majeure. On admettra d'emblée que la notion de minorité pose problème, ou du moins, exige une définition précise. L'idée de minorité "gay" pour une littérature du sida pourrait être suggérée, bien que l'association entre sida et homosexualité soit à juste titre dénoncée comme un stéréotype discriminatoire. Il n'en demeure pas moins que la majorité des écrits sur le sida sont rédigés par des "Gays" comme en témoignent les trois auteurs analysés ici. D'autre part, si l'idée de minorité "gay" est une réalité de plus en plus reconnue et visible en
France, elle n'y reste pas moins contestable, étant donné que la structure sociopolitique n'est pas, comme aux États-Unis, fondée sur la notion de groupe "ethnique" au sens large ("Gay" dans le sens de minorité "socio-ethnique"). Devant l'ampleur grandissante de la maladie et sa propagation au sein de tous les groupes sociaux, il me paraît à la fois plus avisé et plus opportun de soumettre l'hypothèse d'une "minorité de sidéens" atteints d'une maladie qui concerne tout le monde. Revenons, à présent, à une définition générale d'une littérature mineure selon Deleuze et Guattari afin de déterminer si la littérature du sida y correspondrait: "Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation" (33).

La première caractéristique d'une littérature mineure serait donc que "la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation" (29). La déterritorialisation de la langue dans la littérature du sida se manifeste en effet par l'introduction d'un nouveau vocabulaire lié à la maladie, à la thérapeutique et aux nouvelles technologies médicales. La mention de procédures médicales nouvelles (interventions endoscopiques, imagerie médicale) ainsi que les affections rares liées à l'immunodépression font leur entrée dans la littérature par le biais d'une voix profane. Les organes internes et les cellules même, avec les différentes analyses de comptage, deviennent de véritables personnages littéraires agissant et constamment observés. D'un point de vue plus strictement linguistique, les jeux de mots, les nombreux néologismes et inventions lexicales de Pascal de Duve témoignent également d'une déterritorialisation du langage. Barbedette n'est pas en reste puisque
son personnage Baltimore réalise son rêve de changer de langue en adoptant l’anglais. Le roman est émaillé de mots et d’expressions en anglais dans le texte quand l’auteur juge difficile de rendre l’équivalent en français. En somme, l’innovation linguistique de la littérature du sida lui confère un degré notable de déterritorialisation.

Mais à vrai dire l’innovation linguistique vaut moins, dans la littérature du sida, par un travail strict sur la langue que par la mise en scène d’une voix nouvelle ou d’un sujet parlant différent tant au point de vue de la subjectivité que dans la technique narrative. La définition d’un nouveau moi, l’atomisation, la diffraction du sujet dans le temps et dans l’espace, que nous avons observées, constituent sans doute le mouvement de déterritorialisation le plus important dans le corpus du sida.

Une autre caractéristique d’une littérature mineure serait que: “tout y est politique” (Kafka 30). Le politique, ici, est à entendre dans son opposition à l’individuel, c’est-à-dire que les affaires personnelles, conjugales ou familiales y sont moins pertinentes d’un point de vue individuel que collectif. Nous avons vu comment Guibert et de Duve, à travers un geste à la fois symbolique et bien réel (aux conséquences éditoriales importantes pour Guibert), ont brisé leur rapport au passé. Ce geste de rupture constitue en fait une autre forme de déterritorialisation par rapport au passé. Le passé, pour Guibert et de Duve, devient un “bloc” à rejeter comme tel. Dans Baltimore de Barbedette, le familial et le conjugal du personnage principal s’effacent au profit d’une mise en place d’une nouvelle vie célibataire par l’adoption d’un pseudonyme, d’une nouvelle activité et d’une nouvelle
personnalité. Mais l'affaire individuelle n'est pas pour autant mise de côté. Au contraire, nous précisent Deleuze et Guattari, elle est exacerbée mais elle est aussi "immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle" (30). La littérature du sida, bien qu'éminemment personnelle et intimiste, est simultanément politique parce qu'elle est engagée dans une question de vie ou de mort pour la collectivité. En outre, le sida, tout en provoquant un délabrement du corps, se trouve à la base d'une recomposition subjective, de l'émergence d'un nouveau sujet, le sidéen, dont le territoire, la patrie oserait-on dire, ne serait autre que sa maladie. Ce nouveau personnage social, avec sa maladie, devient inévitablement politique, sans être nécessairement politiquement engagé, puisqu'il remet en question la dynamique de pouvoir des instances médicales et ébranle le paradigme pasteurien. Le sida, maladie contestataire, et le sidéen, personnage contestataire, mettent en lumière le caractère fondamental de la "connectivité" humaine. Une pandémie telle que le sida n'est pas l'affaire personnelle de quelques-uns mais de la planète entière. À l'intérieur du sida personnel, s'agite effectivement une autre histoire: le sidéen et son histoire individuelle sont effectivement branchés sur "l'immédiat-politique" collectif.

Le caractère collectif de la littérature du sida se voit confirmé par le fait, qu'à ce jour, elle n'ait pas encore produit ce qu'il est convenu d'appeler une "grande œuvre," si tant est qu'on puisse encore se référer de nos jours à de tels critères. Deleuze et Guattari font remarquer qu'une littérature des maîtres constitue souvent une voix "individuée,"
séparée de l'"énonciation collective," tandis qu'une littérature mineure, où le talent est rare et en marge, est plus à même de formuler une sensibilité, un point de vue différent et nouveau (31-32). La littérature du sida doit donc son caractère "révolutionnaire" par le fait qu'elle n'a pas encore produit de grande œuvre, et qu'il ne s'agit pas d'une littérature de maître, comme ce fut le cas au dix-neuvième siècle avec la représentation de la maladie dans le cadre réaliste / naturaliste par des écrivains tels que Balzac ou Zola. Mais cette représentation ne possédait, en regard de l'acception médico-sociale de la maladie, aucune qualité subversive. En revanche, l'écrivain sidéen, qui se situe en marge (en minorité) par sa condition de malade, est plus à même d'ériger une conscience et d'exprimer une sensibilité différente.

Enfin, nous avons vu que le sujet sidéen est particulièrement instable: il s'atomise volontiers et s'anéantit même comme dans Le Paradis de Guibert. Le sujet sidéen explode, se diffracte, et ce qu'il reste n'est plus qu'une série d'agencements collectifs d'énonciation, dont parlent Deleuze et Guattari (33), qui remplacent le sujet individué. Si Guibert est perçu comme faux ou menteur c'est parce que, dans sa littérature, le sujet parlant unique a disparu au profit d'un agent collectif qui veut tout révéler de différents points de vue parfois contradictoires. Le narrateur Hervé Guibert est un personnage multiple, protéiforme qui tente de divulguer les différentes facettes de la réalité de la maladie. Hervé Guibert, Baltimore / Barbedette et de Duve seraient dès lors devenus, peut-être malgré eux, des agents d'une littérature mineure, la littérature du sida.
Les abréviations À l'amé et Mémoires seront utilisées pour toutes les références aux romans À l'amé qui ne m'a pas sauvé la vie d'Hervé Guibert et Mémoires d'un jeune homme devenu vieux de Gilles Barbedette respectivement.

Jankélévitch a publié en 1933, et donc bien avant Sartre par exemple, un ouvrage sur la conscience intitulé La Mauvaise conscience. Dans cette thèse complémentaire à son doctorat, Jankélévitch réfute notamment toute morale de rédemption et développe l'idée de l'homme comme être moral en rapport à l'irréversibilité du temps.

Toute citation de Bergson se reportera à la pagination de l'édition du centenaire, Oeuvres, avec la mention du titre de l'ouvrage particulier.

L'AZT et le DDI ont été les deux premiers médicaments utilisés dans le but de ralentir le développement du virus et, par la même occasion, l'affaiblissement du système immunitaire.

Le motif de la corrida dans la littérature du sida semble confirmer le topos de la "littérature considérée comme une tauromachie" dont parlait Michel Leiris et que l'on trouve également dans l'oeuvre d'Ernest Hemingway. Cependant, l'image de la corrida chez les auteurs du sida s'écarte de la tradition littéraire, en ce sens qu'elle ne constitue pas un rite de passage ou une recherche de plénitude et d'authenticité mais plutôt un geste de survie face à la mort inexorable. Il serait à mon sens suspect de suggérer que le sida représenterait "la corne acérée du taureau," je reprends les termes de Leiris, qui conférerait une valeur réelle à l'oeuvre des auteurs que j'analyse (8). Si la maladie "dicte" bien l'écriture du sida, je réfute l'idée qui consiste à établir un lien entre, d'une part, l'urgence et le danger de la maladie et d'autre part, la créativité et la qualité d'une oeuvre. En revanche, il est évident que la littérature du sida partage un point commun avec le projet de Leiris, à savoir de révéler absolument tout sur soi-même. Mais cette "mise à nu" de l'auteur dans ses écrits ne constitue qu'une facette de la littérature du sida, comme on le verra dans l'analyse du vrai et du faux. D'ailleurs, Leiris lui-même dénigre le "compromis fallacieux entre les faits réels et les produits purs de l'imagination" (14) sur lequel la littérature du sida, et celle de Guibert en particulier, s'appuie à mon sens.

Voir Michel Leiris, L'Âge d'homme, en particulier "De la littérature considérée comme une tauromachie" (Paris: Gallimard, 1946). Pour les thèmes de la corrida et de la tauromachie, voir également les œuvres d'Ernest Hemingway et de Henry de Montherlant.

Hervé Guibert est décédé le 27 décembre 1991, quelques jours après une tentative de suicide.

Ce même motif de "rayon vert" apparaît également dans le roman Corps à corps d'Alain-Emmanuel Dreuilhe.
Dans de nombreuses mythologies religieuses, le soleil et la lumière sont symboles de vie, tandis que la couleur verte est souvent associée à l'espoir. Outre l'association traditionnelle entre lumière et principe de vie ou énergie créatrice, Mircea Eliade, dans Histoire des croyances et idées religieuses, note, dès l'âge védique, que "le Soleil ou la lumière sont considérés comme des épiphanies de l'Être, de l'Esprit, de l'immortalité et de la procréation" (Tome 1, 256).

René Guénon, dans Symboles fondamentaux de la science sacrée, commente la représentation traditionnelle du soleil, notamment dans la tradition védique, à six rayons plus un rayon qui traverserait le soleil en son centre et en un autre sens que les autres. Ce "septième rayon" auquel le "rayon vert" pourrait être associé, conduit aux "mondes supra-solaires," c'est-à-dire l'immortalité. Guénon signale encore que, selon cette tradition, le passage "au-delà du soleil" est aussi appelé "la dernière mort" mais que cet état ne peut être atteint que par la spiritualité (270-71). Je renvoie à l'ouvrage de Guénon, en particulier les chapitres "La Porte étroite" (270-73), "Les symboles de l'analogie" (319-23), "Les sept rayons de l'arc-en-ciel" (346-50).
CHAPTER 4

CATHERINE POZZI: LE GÉNIE CONTRE LE BACILLE

Où est donc le moi s'il n'est ni dans le corps ni dans dans l'âme?

Pascal

Philosophy ought really to be written only as poetry.

Ludwig Wittgenstein

4.1 Introduction

Catherine Pozzi (1882-1934) entreprend, à l'âge de dix ans, la rédaction d'un journal qui ne comportera qu'une seule interruption d'importance, de 1906 à 1913, correspondant grosso modo à ses années de mariage. Si l'on excepte cet hiatus, le journal, publié en deux volumes (Journal de jeunesse en 1995, Journal 1913-1934 en 1987) couvre donc, de 1893 à 1934, quarante années, dont bon nombre correspondent à ce qu'il est convenu d'appeler la Belle Époque. Les années manquantes au journal sont largement comblées par les nombreux passages du Journal 1913-1934 comportant un regard récapitulatif sur le passé, ainsi que par le récit autobiographique Agnès (première parution en 1927 dans la revue Commerce, ensuite dans la
Nouvelle Revue Française) inspiré de ces années oubliées. D'autre part, la remarquable biographie Catherine Pozzi: Une robe couleur du temps (1988) de Lawrence Joseph, qui a eu accès à la correspondance ainsi qu'à des documents non publiés, offre des éclaircissements précieux sur le déroulement de la vie de Pozzi.

Outre le journal et le récit autobiographique, Catherine Pozzi a laissé une mince, mais néanmoins essentielle, œuvre poétique également primordiale pour mon analyse. Enfin, une étude sur Catherine Pozzi ne pourrait être complète sans une lecture de l'essai Peau d'Âme paru peu de temps après sa mort (1935). Cet ouvrage, souvent jugé obscur, éclaire la complexe quête philosophique, et toute personnelle, de Catherine Pozzi qui transparaît à travers toute son œuvre. Si l'œuvre de Catherine Pozzi est à prendre en considération dans son entièreté, c'est pour la simple raison que toute activité dans sa vie s'inscrit sous le signe d'un grand principe unitaire. Tout écrit chez Pozzi concourt à l'élaboration d'un grand récit unifiant, mêlant le personnel, le philosophique, le littéraire, divers éléments épars ramenés à un commun dénominateur que serait le texte de sa vie. Dans cette optique, le manuscrit incomplet de Peau d'Âme, deux autres volumes étaient prévus, n’est rien moins qu’une facette de l’entreprise autobiographique de Pozzi comme le suggère également le biographe Lawrence Joseph (297). Toujours selon le même principe d’unité, Catherine Pozzi ne fera jamais non plus la différence entre poésie et philosophie d’une part, et science et métaphysique d’autre part, comme en témoignent justement le style et la pensée uniques de Peau d’Âme.
Bien que le monde de l'édition se souvienne—si peu—de Pozzi comme poétesse, il ressort de son œuvre une recherche philosophique originale que je qualifie de "cosmo-philosophie." Une "cosmo-philosophie" où, c'est là mon propos, la maladie jouera un rôle grandissant au fur et à mesure de sa progression jusqu'à en devenir le principe surdéterminant. Le terme de "cosmo-philosophie," que je préfère à l'appellation classique de cosmologie, s'impose à mon sens parce qu'il correspond mieux à la volonté de synthèse que Catherine Pozzi manifeste sans relâche. La ligne de force qui sous-tend le projet de la vie de Pozzi relève d'une croyance en l'unité entre science et philosophie mais également en l'unité de la nature humaine. En outre, Catherine Pozzi, tout en s'informant des pensées philosophiques récentes (Nietzsche, Bergson) et des dernières découvertes scientifiques, tente d'intégrer à son système la vision cosmogonique d'unité cosmique du corps et de l'esprit qu'elle emprunte à la pensée idéaliste et métaphysique. Enfin, il serait injuste de ne pas situer cet ensemble de connaissances dans une culture, certes positiviste, mais imprégnée d'occultisme et de spiritualisme. Ce "collage" kaléidoscopique, toujours en procès, correspond tout à fait à ce que Philippe Muray, dans son 19e siècle à travers les âges (1984), a appelé la "dix-neuviémité:" un mélange syncrétique d'occultisme, de progressisme et de positivisme, si typique du dix-neuvième siècle en général, et de la fin du siècle en particulier. Cela étant dit, l'influence diffuse de l'occultisme "dix-neuviémiste" si présente dans son ensemble s'avère difficile à dégager de manière précise dans l'œuvre de Catherine Pozzi. La culture du "caché" reste en effet "occultée" chez Pozzi, car elle ne mentionne en aucun cas les grandes
personnalités de la "nébuleuse" occultiste parmi ses lectures (le mage Papus, Allan Kardec, Joséphin Péladan, Éliphas Lévi, Stanislas de Guaïta). Tout au plus, apprend-on dans le Journal de jeunesse 1893-1906 que la poétesse mystique Louise Ackermann (1813-1890) a exercé une influence littéraire sur la jeune adolescente. Catherine Pozzi disposait des œuvres complètes de Louise Ackermann, dont elle recopiait des extraits, fascinée, semble-t-il, par l'expression de la souffrance (114-15). Dans son journal d'adulte, Pozzi adresse en 1917 à son "Dieu Esprit" une prière mystico-spiritualiste, dont la teneur est directement inspirée des lois morales qui règissent le spiritisme. La finale de l'invocation, assez longue, suffira, je crois, à en illustrer le ton:

Ne me rejetez pas comme le mauvais ouvrier. Je veux renoncer au bonheur bête et personnel qui n'augmente pas l'univers; je veux aider, aider, aider ces innombrables moi-mêmes de chair et de souffrance qui montent dans l'illusion d'espace, au long du temps si lourd, les degrés de votre échelle d'or. Amen. (97)

L'occultisme, par sa présence disséminée mais néanmoins indéniable, fait partie intégrante de la pensée de Pozzi et confirme le propos de Muray, à savoir que l'attitude positiviste de fin de siècle emprunte librement à la pensée occultiste, s'en nourrit constamment, tandis que l'occultisme n'aurait pour but que la recherche inavouée du progrès social.

Un système de pensée éclectique tel que celui qu'elle envisage, ainsi que la vision du monde qui l'accompagne, présentent pour Catherine Pozzi de multiples attraits. Le côté spiritualiste de l'occultisme tend, on le sait, à réconcilier science et métaphysique,
rationalité et mysticisme. Il propose, en outre, un concept de soumission du corps à l'esprit, ainsi que la perspective d'une immortalité spirituelle dans un au-delà d'unicité idéale. Pour Pozzi, dont les souffrances physiques quasi quotidiennes sont un rappel incessant de sa condition de malade, de la présence et même de la prééminence du corps, la notion de sujétion du corps à l'esprit fonctionne comme une perfection. Cependant, Pozzi ne peut en aucun cas faire abstraction de son corps délabré et envahissant, et c'est alors, surtout vers la fin de sa vie, qu'elle recourt à une transcendance.

Sa déchéance physique est également à mettre en résonance avec le contexte de l'anomie sociale grandissante qui résulte du décentrement de l'ordre symbolique de l'époque moderne. La lecture du journal de jeunesse révèle que Catherine Pozzi a toujours été préoccupée par la question de la dégradation ainsi que par son idéal inversé, l'unité. Que ce soit en rapport à la famille, à la religion, à la morale et à la société dans son ensemble, elle perçoit autour d'elle un monde qui se divise et s'écroule. En cela, Catherine Pozzi exprime tout à fait le sentiment de malaise fin-de-siècle, ou d'avant-guerre, vis-à-vis de la modernité, de la démocratie et de la république, si l'on s'en tient à la France pour ce dernier aspect. L'aristocratism e, qui se dégage du journal de jeunesse sous forme de détestation de la république doublé d'un royalisme romantique (l'avènement d'un nouveau roi en prince charmant), n'a d'égal que sa fascination pour le progressisme scientifique. Un aperçu de la jeune Catherine Pozzi confirme l'hypothèse de la détermination socio-historique de son psychisme. À la ruine du corps social succédera, dans un mouvement de réplication et
de redoublement, le délabrement du corps personnel dans la détermination et la conception de son modèle philosophique.

C'est précisément l'affaiblissement de sa santé qui incitera Pozzi à reprendre de plus belle les idées maîtresses d'une ébauche de système philosophique, dont la source se situait jusque-là dans une perception désabusée du monde extérieur sur fond de conservatisme élitiste. À partir de 1915, la détérioration progressive de son corps se présente en défi ultime. Son "collage" philosophique offre, dès lors, une base théorique à la construction hypothétique d'une issue à l'impasse du corps, ainsi que la possibilité de maintien d'un ordre symbolique cohérent et unifié. Sa vie, son œuvre seront consacrées à la recherche théorique d'un médium, d'une "âme" qui circonscrirait le corps exacerbé par la maladie, et seront traversées par le fantasme d'un au-delà transcendantal. Ce projet idéaliste du moi est indiscutablement une tentative d'abstraction du corps présent et indéniable.

La maladie du corps et sa force de dégradation déterminent à contrario, et non sans ironie, l'orientation de son système philosophique. Elle s'insinue dans sa pensée, détermine ses contours, sa structure centrale, et se scripturise ainsi à travers l'ensemble de son œuvre. "La maladie me diminue par l'esprit aussi, car elle occupe tout" déclare-t-elle dans son Journal 1913-1934 (523). Catherine Pozzi passe pratiquement sa vie entière à l'élaboration de son essai philosophique, qu'elle reprend et remanie radicalement à plusieurs reprises selon les injonctions du corps souffrant. Dès lors, on comprendra que ses autres projets d'écriture reflètent également les mêmes préoccupations. Elle donne, par exemple, à son récit
autobiographique, qui traduit son aspiration à la perfection intellectuelle, le titre Agnès ("pur" en grec). À travers toute son œuvre, Catherine Pozzi s'invente des moyens de se dégager des contingences terrestres et de la dictature du corps qui feraient d'elle un être de sagesse, un être supérieur qu'elle envisage comme sa destinée, vu la supériorité d'intelligence qu'elle s'accorde. Comment un esprit pourvu d'une telle intelligence peut-il être soumis aux prescriptions du corps physique? À telle question, Catherine Pozzi ne peut que soupirer l'expression qui aurait pu devenir la devise pathétique de son projet-vie: "Mon corps de détresse, mon esprit de clarté" (Journal 1913-1934 157).

L'analyse de ce projet-vie comporte deux volets: premièrement, une présentation théorique de son système philosophique que je tente principalement de situer dans le champ contemporain des connaissances, aussi bien scientifiques que philosophiques. Deuxièmement, je voudrais montrer comment la pensée pozzienne, sous les coups de butoir de la maladie, s'est transformée, précisée à travers toute son œuvre, son journal en particulier, pour enfin se cristalliser dans l'essai Peau d'Âme et dans ses poèmes. En d'autres termes, il s'agit de dégager le processus de scripturalisation de la maladie, d'inscription de la maladie dans son système philosophique et dans ses écrits. Processus simultané, faut-il insister, puisque philosophie et écriture vont toujours de pair. Cette deuxième partie consiste en une illustration, sur fond de maladie, du premier volet théorique. Cette façon de procéder, en deux temps, ne rend manifestement pas justice à l'attitude de Catherine Pozzi qui, moins que quiconque, n'a jamais entendu séparer la forme de la substance. On se rassurera en
constatant qu'il n'est, de fait, pas toujours aisé de faire la part du théorique et de la poétique. Que l'on pardonne les envahissements de l'un par l'autre qui sont à mettre à l'actif de la pensée pozziennne. Mais afin de faire honneur au style unique de Catherine Pozzi, commençons par caractériser son œuvre par le vocable unique d'écriture du pathos.

4.2 Une écriture du pathos

4.2.1 "Psyché de peine"

Souffrance et passion sont les deux caractéristiques marquantes de la vie et de l'œuvre de "psyché de peine," un des nombreux surnoms que Catherine Pozzi s'attribue. Le journal de jeunesse dévoile que, dès le plus jeune âge, Catherine Pozzi est torturée par des questions familiales (mésentente de ses parents) et se passionne pour les grands débats socio-politiques (la République, l'affaire Dreyfus). La passion est une condition s-ne qua non des divers projets de Pozzi. Qu'il s'agisse de politique, de rapports familiaux, de grandes questions scientifiques et philosophiques qui détermineront son œuvre adulte, ou encore de la relation tourmentée avec Paul Valéry qui occupera une grande partie de son journal après 1920, la passion avec laquelle elle s'engage, à "corps perdu" dirait-on, n'a d'égal que la souffrance qu'elle en retire. "Je suis un des points singuliers par où la souffrance de la planète rayonne," déclare-t-elle dans son journal d'adulte (576).

Si l'on consulte l'étymologie du mot "passion," on remarquera que le latin passio signifie "souffrance," de patior pour "je souffre," et partage le même champ sémantique qu'"émotion, sentiment." Par ailleurs, le grec pathos pour "souffrance, passion" signifie également "affection,
maladie" ou encore "sentiment." Passion, souffrance, affection, maladie, voilà effectivement les paramètres qui sous-tendent l'écriture de Pozzi. Le pathos, avec le sérieux de la passion qui le définit, déterminent le ton si particulier de Pozzi, à la fois emphatique, moqueur et léger. Sa moquerie s'adresse toujours à l'encontre d'interlocuteurs qui ne traitent pas avec un égal sérieux et une même passion les sujets qu'elle affectionne. C'est ainsi que Paul Valéry, diverses personnalités mondaines comme Anna de Noailles ou Edmée de la Rochefoucauld, ou encore des scientifiques célèbres succombent sous la verve moqueuse de Pozzi. Mais dans le contexte général du pathos de l'oeuvre pozzienne, c'est la délitescence du corps souffrant, suite à la tuberculose, qui retiendra mon attention comme déterminant principal à l'orientation de son projet philosophique.

4.2.2 Une cosmo-philosophie

De façon à cerner le caractère particulier de la pensée pozzienne, je m'attache dans cette partie à en déterminer ses fondements, à relever les difficultés que Pozzi a rencontrées aussi bien dans l'élaboration de son système unitaire que dans les divers dialogues avec ses contemporains et, enfin, à la situer dans le contexte intellectuel de l'époque.

4.2.2.1 Une éducation d'un autre temps

Bien que ce ne soit pas mon propos de retracer dans les détails l'itinéraire philosophique de Catherine Pozzi, qu'il me soit d'abord permis de mentionner quelques généralités qui me paraissent essentielles dans la construction de sa pensée. Si l'on se reporte aux programmes de lecture qu'elle mentionne ou qu'elle commente dans son
journal, comme Bashkirtseff l'avait déjà fait auparavant, nous savons que Catherine Pozzi a lu tous les grands philosophes depuis l'Antiquité et qu'elle s'est intéressée à tous les grands esprits contemporains. Catherine Pozzi subit l'influence des stoïciens, de leur morale et de leur physique comme le précise Joseph: "Une vision unitaire du monde où la force est indissociable de la matière et où les âmes humaines, constituées par la réunion provisoire des atomes, sont continuellement en train de se désagréger et de se reconstituer" (36). L'influence du bouddhisme, auquel Catherine Pozzi s'est intéressé à un certain moment, paraît aussi difficile à retracer que l'occultisme. Pierre Boutang, dont il faut sans doute tenir compte de son penchant à mettre en exergue le catholicisme hellénisant de Pozzi, minimise l'importance du bouddhisme dans sa pensée:

Notez qu'elle ne s'est jamais donné pour tâche de fonder sur des symboles scientifiques les 'étranges' mythes de l'Inde ou de l'Égypte: ils ont pu l'intéresser ou l'attirer, même s'il n'y a que deux ou trois traces de cette attirance dans les exergues de Peau d'Âme; elle était de son temps et de son Occident chrétien—reprochant à Maritain, qu'elle admire, de mépriser ou négliger, à la différence de Thomas, son maître, la science de l'époque où il lui est donné de vivre. (49)

Il n'empêche que le bouddhisme, outre sa vision unitaire du monde, le principe de réincarnation et la transmigration des âmes, suggère également à Pozzi une indifférenciation entre l'âme et le corps qui sied à merveille à sa tournure d'esprit. Il est vrai qu'en ce qui concerne la transmigration des âmes, Pozzi s'est sans doute moins inspirée des mythes orientaux que de la métempsycose dans sa version occidentale comme Boutang semble le suggérer.

136
Des Grecs encore, elle adopte la cosmologie, comme le rappelle encore Pierre Boutang, composée de l'univers et de l'homme doué de sens et de raison (100). L'ontologie platonicienne, qu'on se rappelle le néo-platonisme du tournant du siècle, a joué un rôle déterminant dans les années de formation de Catherine Pozzi. On en voudra pour preuve, dans sa démarche, la recherche constante de symboles qui tendraient à prouver l'existence de Dieu derrière le grand dessein cosmologique. D'autre part, la primauté de la permanence sur les apparences changeantes, comme par exemple la conception d'une âme immuable qui transcende le corps, sera une des caractéristiques dominantes de sa quête philosophique.

Quoi qu'il en soit de tout ce bagage de philosophie ancienne, il apparaît difficile de définir tel auteur ou telle école comme fondement de la pensée pozziennne. À défaut d'une influence primordiale, la détermination de Catherine Pozzi à retenir, de ses lectures, des principes d'unité, d'indissociabilité et de synthèse et à les adapter à sa propre philosophie constituerait le seul élément constant dans la construction de sa pensée.

4.2.2.2 L'union sacrée

Le grand principe unitaire qui traverse toute son œuvre est néanmoins source de nombreuses difficultés. Catherine Pozzi adopte la démarche, courante à son époque, qui consiste à réconcilier science et métaphysique. Face au matérialisme positiviste, de nombreux scientifiques contemporains à Pozzi s'ouvrent aux voies de l'occultisme. Et comme ceux-ci, Catherine Pozzi ne fait aucune distinction entre l'analyse ontologique et l'analyse scientifique. Elle pense pouvoir tirer
des enseignements métaphysiques d'une approche scientifique et inversement, élaborer des développements scientifiques à partir d'une intuition relevant du subjectif. Les esprits sceptiques, qui ne manquaient certes pas à l'époque, ne verront dans une telle attitude qu'un moyen d'utiliser la science comme principe d'organisation et de promotion de la pensée occultiste. Mais pour en rester à Catherine Pozzi, elle sera souvent déçue de ses rencontres intellectuelles car pratiquement toutes les personnalités, avec qui elle converse, se buttent contre son projet d'unification. "Je me 'conduis' en positiviste mais je me sens en mystique et c'est ce que les Auteurs Illustres nommeraient de la mythomanie," dit-elle en faisant allusion à Paul Valéry (Journal 1913-1934 486).

Une autre grande tension que l'on rencontre dans l'élaboration de son système touche à la question délicate de l'importance du passé, de l'héritage et de l'hérédité. Elle manifeste, d'une part, une inclination profonde à se débarrasser du poids du passé immémorial et de l'héritage des "ancêtres" dans sa recherche de la liberté personnelle. Son aristocratismé de pensée, sinon de classe, d'autre part, l'empêche de faire fi des notions de sensation et de conscience supérieures, héritées du passé, qui le sous-tendent. De plus, et c'est ici que le bât blesse, le passé tel qu'elle le conçoit, c'est-à-dire l'accumulation de la sensation et de la conscience, constitue le fondement de son concept d'âme. Catherine Pozzi a quelquefois le sentiment que l'héritage familial est la cause de ses tourments durant certains moments, particulièrement difficiles à surmonter, comme la maladie par exemple. Cependant, le respect de la tradition et le conservatisme social inhérents à son projet
auront souvent raison de toute velléité de déterritorialisation familiale. La résolution de cette tension entre la liberté et l'"assomption" de l'héritage constitue l'écueil principal à l'élaboration de sa pensée. Catherine Pozzi n'aura d'autre recours que de suggérer la solution "mystique" d'une âme composée d'une sensation venant de l'héritage mais qui serait à la fois libre du poids du passé. Les notes de travail qui suivent son essai Peau d'Âme (la version publiée n'étant que la première partie d'un projet plus large) semblent indiquer que l'exemple du Christ, l'exemple modèle, serait la preuve de l'existence d'une telle âme. Les nombreuses réflexions dans son journal qui traitent de ce sujet, ainsi que sa poésie, confirment l'orientation de la pensée pozziennne vers une cosmologie mystique dont le corps christique sidéral serait la finalité.

D'un point de vue plus prosaïque, à propos de l'héritage, il serait permis de penser que la question de la "race" (terme qu'elle utilise) s'inscrit dans l'oeuvre de Pozzi avec toute l'importance que l'époque lui accorde. À l'encontre de Paul Valéry, dont elle dénie les origines modestes et les manières petites-bourgeoises, à vrai dire le manque de "classe," elle affirme qu'on ne peut pas vivre sans passé.4 Au niveau social, la notion d'appartenance à un société d'élite l'incite à sauvegarder, ou à redéfinir sous de nouveaux paramètres, des différences de classes qui s'effritent dans une époque moderne de démocratisation qu'elle supporte mal. Ce sujet d'inquiétude, traduit dans le registre du "spirituel," lui procure la solution facile de l'inégalité des âmes. Cette transposition suscite, à son tour, la question épineuse de l'origine de cette inégalité. Est-ce que dieu aurait créé les êtres humains de manière inégale, ou existerait-il une supériorité d'âme
Innée? L'hypothèse d'une vie antérieure de l'âme avec la supposition d'une accumulation du passé immémorial, du poids de l'héritage familial, voire racial, lui paraît évidente.

Il n'est pas étonnant de voir l'empreinte, dans la pensée de Pozzi, de toutes les idées "dangereuses" de la fin du siècle, qui abordent les questions de rang, de race, de sang et de supériorité, et qui préfigurent le fascisme des années vingt et trente (Le Bon, Barrès, Maurras). C'est la "dix-neuviémité," avec la réappropriation de concepts occultes à l'âge de la démocratie, qui s'exprime, dans toute sa splendeur, au sein d'une entreprise philosophique personnelle, en proposant simultanément une unité et un maintien de différences sociales hiérarchisées.

Le fantasme d'unité des âmes dans l'au-delà, que Catherine Pozzi projettera à la fin de sa vie, pourrait par ailleurs être interprété comme un projet social passif, c'est-à-dire une façon symbolique et déplacée d'envisager une unicité universelle aux temps des masses, de la démocratisation et du morcellement social.

4.2.2.3 Le champ intellectuel contemporain

Si, de son projet d'union de la science et de la métaphysique, l'écho que recueille Pozzi, de la part des nombreux intellectuels qu'elle côtoie, n'est empreint que de scepticisme et d'incompréhension, elle ne manque pas d'étriller de sa critique acerbe ses contemporains. Elle déploie notamment la dualité et la duplicité de toute psychologie qui postule une personnalité double. La distinction entre "ego" et "personne" que propose Valéry la répugne au plus haut point. Selon ce modèle, un individu dispose d'une "personne" qui lui permet de composer dans la vie quotidienne, de "s'abandonner au hasard et au
compromis," tout en conservant intacte sa vraie personnalité, sa vraie "nature" que Valéry nomme "ego." Pour les mêmes raisons, la partition du sujet que proposent Bergson (moi profond et moi social) et le freudisme (Ça / Moi / Surmoi) ne sauraient susciter chez Pozzi, la moindre sympathie. Ceci expliquerait en partie le dédain que Pozzi manifeste pour Bergson, ainsi qu'une indifférence pour la psychanalyse, bien que Marie Bonaparte la tienne au courant en lui envoyant ses ouvrages (Journal 1913-1934 357). Pozzi, devant la supposition d'un "moi" double, prétend qu'il faut au contraire détruire la personne, se débarrasser des contingences et du poids de la réalité afin de conserver ou de faire ressortir son moi fondamental et authentique qui serait le vrai ego.

Catherine Pozzi devient l'intime d'Ernst Robert Curtius, qui avait fait l'éloge de son récit Agnès, et la considérait comme un des plus grands esprits français contemporains. Après quelques temps d'entente parfaite, leur relation intellectuelle va aussi s'estomper bien qu'ils resteront toujours liés d'amitié. Curtius lui signifie que toute sa pensée ne rime à rien car il ne croit pas qu'on puisse allier science et métaphysique. Par ailleurs, Curtius comprend mal les difficultés que le corps pose à Catherine Pozzi: "Ce pauvre corps, pourquoi vouloir s'en évader et partir pour l'Esprit pur?" (cité dans Joseph 268). Curtius ne soupçonne pas à quel point la pensée pozziennne s'élabora sur fond de corps déficient et selon une aspiration à se réfugier exclusivement dans l'esprit.

Il ressort de l'incompréhension systématique de ses illustres interlocuteurs (Valéry, Curtius, Benda) qu'ils n'appréhendaient pas
l'importance de la dimension corps - maladie dans le fondement de la philosophie de Pozzi. Nul ne sera étonné de voir Catherine Pozzi imaginer, vers la fin de sa vie, une communauté de pensée avec le poète allemand Novalis (1772-1801) et son idéalisme magique comme en témoigne l'exergue à l'essai Peau d'Âme: "Et enfin, l'idéalisme magique..." (17). Elle s'émerveille de pouvoir “dialoguer” sans le moindre désaccord avec ce “frère spirituel” découvert tardivement qui proposait également une union de la poésie, de la science, de la philosophie et rêvait d'absolu cosmique.

4.2.2.4 Les sciences

Fidèle à son grand projet de synthèse, Pozzi a toujours suivi de près l'actualité scientifique mais cette curiosité se précise à partir de 1929 quand elle décide d'acquérir une formation rigoureuse. Ses études en sciences s'intensifient au fur et à mesure que la maladie avance car étudier les sciences, c'est tenter de découvrir le fonctionnement de la vie. L'investissement intellectuel de Pozzi dans les sciences vise le contrôle des énergies de la vie. De ce point de vue, il est logique de la voir se tourner vers le mysticisme, précisément au moment où les limites de la science seront ressenties par Pozzi, aussi bien dans sa recherche scientifique qu'au niveau personnel avec la médecine impuissante face à la maladie.

Il me paraît intéressant d'observer, à l'aide d'un exemple, comment sa pensée se transforme et s'accommode d'avancées scientifiques qui ne paraissent pas a priori entériner ses hypothèses. Aux récentes découvertes en thermodynamique, elle emprunte l'élément qui, selon elle, manque à la réalisation de l'unité complète de la matière et de
l'esprit. Elle avance que matière et esprit sont une seule et même énergie évoluant à des degrés différents d'entropie. Le corps ainsi que les valeurs morales et esthétiques se dégraderaient selon une entropie maximale, tandis que l'esprit fonctionnerait à entropie minimale. Il serait ainsi possible par l'influence de l'esprit de réduire l'inclinaison de la dégradation entropique (Joseph 298-99).

Quelques années plus tard, cette "loi" d'entropie minimale ou à deux vitesses ne la satisfait pas pleinement car le mouvement, aussi lent soit-il, mène inévitablement à la mort. Dans Peau d'Âme, Catherine Pozzi se débarrasse de la lente dégradation entropique et tente de démontrer l'immortalité de l'âme à travers un principe de négentropie (entropie négative). Elle propose l'hypothèse d'une "surface" de réception des sensations, la peau d'âme, qui recueillerait l'expérience par devers l'univers qui, lui, reste soumis, comme la science l'a prouvé, au principe d'entropie. Cette "surface d'arrêt," aussi bien des sensations que de la dégradation, aurait pour tâche de capter les sensations, de sorte que, la dégradation supposée se verrait inversée en une accumulation:

Ce qui cause les sensations, ce sont les actes de l'Univers. Ils sont perdus sur la matière quelle qu'elle soit, où qu'elle soit. Par définition, la matière les laisse fuir. L'expérience montre que cependant quelque CHOSE les reçoit puisqu'ils s'accumulent en masses, qui sont préservées. La chose qui les reçoit n'est pas le corps.... Or, il est impossible de continuer scientifiquement à l'ignorer, la charge d'instant de l'univers que l'univers n'a pas recueillis; la Surréelle. Elle est là, à l'état de second univers, entre l'univers et JE. (Peau d'Âme 96)

La "peau d'âme" ne peut pas non plus être d'ordre corporel, physique ou
mème cérébral car elle serait toujours une émanation du corps matériel, du "JE" comme elle le nomme. "L'Univers est du grain; le corps de JE aussi," précise-t-elle, "car le corps de JE ne se distingue pas du grain universel," tandis que l'âme est "le vêtement qui se constitue" (96).

L'âme est une cotte de mailles... Elle n'est pas le système nerveux, car le système nerveux est du grain. Le grain n'est pas la charge d'instants, Je suis couvert d'instants, je ris sous leur manteau, JE vois ce que j'ai vu, JE touche ce que je fus. O temps que Je connais sans le reconnaître et qui recouvre infiniment tout, sans mémoire. (96-97)

Le grain, comme le note judicieusement Boutang, est effectivement quelque chose qui s'éparpille (141). Le grain, c'est la matière. Qu'il s'agisse du corps ou de l'infinitésimal comme l'électron ou l'atome, la tendance est à l'éparpillement. L'âme, par contre, est "cotte de mailles" ou encore "vêtement qui se constitue." En somme, il s'agit d'un tissu. De l'âme au vêtement, en l'occurrence la robe, on se doute, comme le suggère ce passage, que Pozzi y voie un élément de transcendance, une protection contre la mort.

4.2.2.5 Bergson

Si l'on considère l'horizon intellectuel de l'époque, il est un personnage dont Catherine Pozzi parle relativement peu si ce n'est pour le critiquer sévèrement: Henri Bergson. Son désaccord constant avec Bergson se voit souvent accompagné d'une hargne telle qu'elle en paraît suspecte. On sait, par le journal, qu'elle a assisté aux conférences du grand intellectuel du début du siècle et qu'elle s'est tenue au courant des développements du bergsonisme (42). Et c'est sans doute l'évolution de la pensée bergsonienne qui a déçu Catherine Pozzi parce qu'elle devait voir, ou aurait souhaité voir, en Bergson un allié objectif dans sa
quête intellectuelle. La dureté de sa critique à l'endroit de Bergson, qu'elle appelle "Sirène-à-tête-de-poule," me semble émaner d'un énorme sentiment de déception, voire de trahison (42). Elle est fascinée par Julien Benda parce qu'il a osé attaquer le grand penseur dans un ouvrage, *Le Bergsonisme ou une philosophie de la mobilité*, et est fière de figurer aux côtés de Valéry qui dispute à Bergson le titre de premier intellectuel français de l'époque. Une phrase de son journal dévoile, dans toute son ambiguïté, la proximité et l'aversion simultanées qu'entretient Pozzi pour le bergsonisme: "[E]t cherche si la vie, c'est l'esprit ou si la vie, c'est la matière, et tue Bergson, et lui donne raison...") (Journal 1913-1934 114). De ces allées et venues, de ces volte-face vis-à-vis de Bergson, de cette influence mal assumée, j'en conclus qu'une lecture en creux du rapport entre pensée pozzienne et bergsonisme s'avère nécessaire.7

De prime abord, il serait permis de considérer que Bergson et Pozzi partagent une même pensée et visent au même but. Tous deux espèrent conférer à la philosophie métaphysique le même degré de certitude dont jouit un principe scientifique et tentent de rapprocher science et spiritualité. Il semblerait donc que la pensée pozzienne soit largement imprégnée de bergsonisme. Cependant, apparaît une différence fondamentale au niveau de la binarité convergence / divergence. Quand Bergson pense divergence, Pozzi pense convergence dans sa stricte image inversée. Après un point de vue général similaire, après un chemin parcouru ensemble, le bergsonisme et la pensée pozzienne atteignent un carrefour et empruntent des chemins opposés. En un mot, Pozzi constituerait le prolongement mystique de Bergson. Elle
poursuit la pensée de Bergson dans un domaine que Bergson juge raisonnable pour un homme de science de ne pas aborder.

Bergson tente de donner à la métaphysique un même statut qu'à la science mais tout en lui maintenant un domaine séparé, tandis que Pozzi propose la fusion des deux champs et affirme que toute différence n'est qu'une question de point de vue performatif. Plus généralement, ne voyant pas la nécessité d'une distinction entre philosophie et d'autres disciplines dans le champ de la pensée, elle réfute toute différenciation.

Bergson ouvre un domaine à la philosophie qui sera celui de la durée et lui propose une méthode, l'intuition (Oeuvres, La Pensée et le mouvant 1277). Chez Pozzi, la notion d'héritage des sensations accumulées par la "peau d'âme" est visiblement inspirée de la durée et de l'intuition bergsoniennes. Bergson précise que la durée, donnée immédiate de la conscience, est conscience. À son tour, la conscience est mémoire car elle est à la fois conservation et accumulation du passé dans le présent (L'Énergie spirituelle 818, La Pensée et le mouvant 1411). Pour Pozzi qui, bien sûr, accepte l'idée de contemporanéité du présent et du passé, la "peau d'âme" serait à la fois durée et domaine de l'intuition mais, de plus, serait raison car, selon elle, la pensée est une et émane de l'âme. Par contre Bergson, fidèle à la distinction qu'il établit, maintient que l'intuition est l'instrument de la philosophie tandis que la raison est donc celui de la science. Pozzi, bien qu'elle ait établi une différence fondamentale entre matière (le corps, l'univers) et spirituel (l'âme) en regard de l'entropie, réfute la double dualité de Bergson et entend traiter philosophie et science, raison et intuition sur un même plan. Pour elle, seule l'accumulation des sensations qui
constitue l’âme sera de mise, quelque que soit le domaine, matière ou esprit, tandis que Bergson se montre clairement opposé à ce type de confusion dans La Pensée et le mouvant:

Mais la tentation est grande de pousser jusqu’au fond de l’esprit l’application des procédés qui réussissent encore à la surface. Qu’on s’y laisse aller, et l’on obtiendra tout simplement une physique de l’esprit, calquée sur celle des corps. Ensemble, ces deux physiques constitueront un système complet de la réalité, ce qu’on appelle quelquefois une métaphysique. (1283)

Pozzi conteste la position de Bergson et estime que si la science est incapable de mesurer les choses de l’esprit c’est simplement parce qu’elle n’en a pas encore découvert les moyens. Dans Peau d’Âme, elle ironise sur la postulation de deux espaces irréductibles comme l’établit Bergson: “Celui de la matière ne semble pas être celui de la conscience. Il est vrai que pour ce dernier le physicien dépose ses instruments et renonce à entrer. Mais s’il n’entre pas, la matière non plus!” (91).

Pozzi et Bergson sont tous deux des spiritualistes dans la mesure où ils tendent de dégager une signification spirituelle de l’évolution scientifique (biologique). En actualisant le spiritualisme par le biais de découvertes scientifiques, ils tentent tous deux de redonner ou de maintenir une dimension spirituelle au monde défini par un matérialisme grandissant. Tous deux prônent ce que l’on pourrait appeler un évolutionnisme spiritualiste. Mais en fin de compte, Bergson postule deux univers distincts: le physique et le spirituel. Catherine Pozzi réfute telle distinction entre l’esprit et la matière suivant son cadre unitaire dérivé de son expérience personnelle.
Pour Bergson tout comme dans *Peau d'Âme*, l'âme est durée et liberté et se différencie en cela du corps et de l'univers matériels soumis au temps universel. Mais le vitalisme de Bergson fonctionne selon un principe de différenciation, une tendance divergente. Dans *L'Évolution créatrice*, il développe, dans le chapitre deux intitulé "Les directions divergentes de l'évolution de la vie," son interprétation de l'évolution qu'il réitère en une phrase vingt-cinq plus tard: "Or nous montrions jadis que l'essence d'une tendance vitale est de se développer en forme de gerbe, créant, par le seul fait de sa croissance, des directions divergentes entre lesquelles se partagera un élan" (*Les Deux sources de la morale et de la religion* 1225). Le principe bergsonien de dissociation fait place, dans le système de Pozzi, à un mouvement de centration, composé de la durée accumulative et convergente. Le système de Pozzi constitue bien un vitalisme mais un vitalisme inversé dans la mesure où Catherine Pozzi réfute l'entropisme de l'évolutionnisme bergsonien. L'évolution créatrice est un principe irréfutable pour les deux penseurs mais elle procède selon un principe d'union chez Pozzi, de division chez Bergson. Par ailleurs, l'anti-intellectualisme inhérent au vitalisme divergent de Bergson, suite au partage de l'élan vital, va à l'encontre du principe d'accumulation de Pozzi qui, bien sûr, privilégie l'esprit humain. En somme, le point de départ de l'élan vital, c'est-à-dire une unité ou une totalité virtuelle toute hypothétique pour Bergson, constitue le point d'arrivée idéal de la pensée pozzienne.

Enfin, la psychologie bergsonienne, qui suggère le développement d'un "moi de surface" ou moi social et d'un "moi fondamental" ou authentique, est pour Pozzi inacceptable au même titre que le modèle
freudien (Essai sur les données immédiates de la conscience 84-92). Pozzi, nous l'avons vu, aspire à l'affirmation de la personnalité unique et authentique qui ferait fi des compromissions que les exigences de la vie sociale requièrent.

En somme, Pozzi prolonge la pensée bergsonienne, dans le spiritualisme qu'elle suppose, par une philosophie synthétique et religieuse. La comparaison entre les deux penseurs établit à mon sens, bien que ce ne soit pas mon propos, que le bergsonisme n'est ni synthétique, ni religieux comme il a parfois été perçu, même si Bergson espérait ou s'attendait à ce que sa philosophie soit complétée d'un pensée religieuse. En ce qui concerne Pozzi, il apparaît que la comparaison fait ressortir toute la distance qui existe entre une attitude scientifique qui n'exclut pas le domaine religieux (Bergson) et une position religieuse qui intègre les avancées scientifiques à son avantage. La croyance scientifique de Pozzi serait, de la sorte, le dernier rempart de ses convictions religieuses.

4.2.2.6 Teilhard de Chardin

Si dans un continuum intellectuel idéaliste, un Novalis se trouve en amont de la pensée pozziennne, la philosophie catholique mystique d'un penseur comme Pierre Teilhard de Chardin se trouve incontestablement en aval. A priori, il semblerait improbable, et sans doute difficile à documenter, que Pozzi ait jamais lu l'œuvre de Teilhard, et vice-versa. Les écrits de Teilhard précédant les années trente n'ont été pour la plupart publiés que dans les années cinquante, donc bien après la mort de Pozzi. L'essentiel des écrits de Pozzi, son journal, n'a été publié, pour la première fois, que très récemment (1987
et 1995). Seul l'essai *Peau d'Âme*, a fait l'objet d'une publication peu après sa mort et n'a pas suscité le moindre retentissement. Cependant, qui d'autre que Teilhard de Chardin se cache derrière "le Savant Père Jésuite" dans le prologue de *Peau d'Âme* (24)? Cette courte allusion me permet de supputer que Catherine Pozzi connaissait, de réputation du moins, le fameux père, rendu célèbre par ses recherches en paléontologie. Quoi qu'il en soit, la pensée pozzienne des dernières années confirme et intensifie les rapports de complémentarité et de continuité qui pourraient s'établir entre le bergsonisme et la pensée teilhardienne. Ce sujet a d'ailleurs fait l'objet d'une analyse fouillée par Madeleine Barthélémy-Madaule, *Bergson et Teilhard de Chardin*.

Teilhard vise, tout comme Pozzi et sa vision unitaire, à réduire l'antagonisme de la foi et de la science. Teilhard épouse encore le même argument que Pozzi, dans son désaccord avec Bergson, à propos de l'hypothèse d'un vitalisme entropique et divergent. Teilhard, à l'instar de Pozzi, postule une évolution convergente vers une unité personnelle et transcendant qui aboutit à l'unité d'un corps mystique. Plus précisément, Teilhard reconnaît, dans *Le Phénomène humain* (1955), l'existence passée d'une entropie mais suggère aussitôt que l'humanité a atteint le point critique où la divergence est passée à la convergence dans un mouvement de négentropie. La pensée teilhardienne, comme celle de Pozzi, est clairement anthropocentrique en ce qu'elle suppose une intention, un déterminisme convergent dans la progression de l'humanité vers une plus grande conscience. L'homme culmine l'évolution cosmique et tend à former un "super-organisme." Teilhard postule qu'une loi, appelée loi de complexification-conscience, posant
que l'évolution s'opère par la complexification de la matière et donc du psychisme (la conscience), provoque en dernière instance une croissance de conscience. Le parallélisme avec le concept pozzien d'accumulation de sensation et de conscience de l'âme ainsi que la prééminence de l'esprit est frappant. Toujours selon Teilhard, la conscience des êtres humains atteindra son degré maximum de convergence universelle en un point paroxystique qu'il nomme "oméga" ou "point oméga." Il ne s'agit de rien de moins qu'une conception unitaire de l'univers qui converge en un point, en un corps sidéral, cosmique et christique, dont Pozzi donnera également des aperçus, cependant moins élaborés que la métaphysique teilhardienne. Le corps christique et glorieux de Teilhard correspond au fantasme d'unité cosmique que l'on rencontre dans l'œuvre de Catherine Pozzi. Le vœu d'unité cosmique s'exprime particulièrement dans la prière qu'elle adresse chaque année, sous diverses formes, à son ami André Fernet décédé en 1915: “Nous nous retrouverons unis dans un soleil qui n'est point encore, et que nous aidons à créer par la peine infinie et la volonté qui, ne connaissant pas, pourtant se trouve” (Journal 1913-1934 617). Cette version du premier janvier 1933 reflète, mieux encore que les précédentes invocations, la foi et/en la pensée mystique, grâce notamment à la substitution de soleil pour “ciel” ou “astre” précédemment utilisés. Le corps cosmique de Pozzi apparaît comme la forme ultime et parfaite de guérison et de résolution de ses souffrances.

Au terme de leurs développements respectifs, les deux pensées peuvent être caractérisées de parcours philosophiques qui débouchent sur la théologie. Déjà en 1919, Catherine Pozzi résume dans son

Cette correspondance de pensée, ou plutôt l’expression sereine par ce mystique chrétien d’une pensée que Catherine Pozzi avait du mal à articuler, confirme le rapprochement qu’elle avait entamé, dans les dernières années de sa vie, avec certains penseurs catholiques. “Catholicisme, seule chose humaine qui abolisse le temps, seule entente absolue du présent au passé” (Journal 1913-1934 234). Une phrase que n’aurait pas désavouée Teilhard, loin de là.

4.2.3 La scripturalisation de la maladie

4.2.3.1 Généralités

À la lecture du journal, il semble que toute activité chez Catherine Pozzi est marquée par la douleur. Qu’il s’agisse de l’élaboration de sa pensée ou du simple exposé de sa vie quotidienne, il se dégage constamment un sentiment de souffrance qui donne la juste mesure du courage du personnage. Et pourtant, Pozzi n’aurait sans doute pas accepté la mention d’héroïsme, que lui attribue Boutang, tant elle a
toujours cru, jusqu'à la mort, avoir échoué dans ses diverses entreprises. Par ailleurs, la vaillance du corps pour Pozzi ne correspond en rien au véritable héroïsme, qui est celui de l'âme (Journal 1913-1934 318). Quoi qu'il en soit, Catherine Pozzi a du moins réussi à transmettre au lecteur les souffrances de sa maladie et ses peines avec un réalisme dévastateur. Découvrir la mécanique d'une telle sensibilité dans l'écriture constituerait un tour de force. Cependant, dans le cadre de ce travail, il me paraît plus important de dégager l'importance de la maladie dans la vie et le système philosophique de l'auteur.

Il est évident que les fondements de la pensée de Pozzi se trouvaient déjà en place bien avant l'apparition de la tuberculose. La maladie, dès ses premières manifestations, semble s'insérer naturellement, s'imposer au personnage et à son œuvre dans un mouvement étrangement prévisible, dirait-on. La maladie semble constituer la pièce manquant au puzzle, l'élément sans lequel l'ensemble serait incomplet. Comment la maladie s'inscrit-elle alors dans les textes? La maladie est si indéniable chez Pozzi qu'il n'est nul besoin qu'elle affleure à la surface de l'écriture. Même quand elle ne se trouve pas au centre de ses réflexions, ce qui est rare, sa présence pèse de tout son poids. Dès la première page du Journal 1913-1934, Pozzi s'interroge sur le style et le système d'écriture à adopter pour ses carnets intimes. Elle prend le parti de "ne dire algébriquement que ce dont [elle a] besoin pour [son] état des lieux" (22). On apprend très vite à quel motif "l'état des lieux" sera bien vite réduit durant la plupart des quelque vingt années qui vont suivre: la tuberculose et ses diverses complications. Catherine Pozzi ajoute aussitôt que ce journal est "une
oeuvre utilitaire, mono-utilitaire"(22). En effet, Catherine Pozzi n’écrit que pour elle, que pour sa propre survie ou son propre salut: “Je n’ai jamais eu qu’une raison pour écrire: celle de me défendre” (Journal 1913-1934 245). Catherine Pozzi s’écrit, dans tous les sens du terme, pour se protéger! Il n’y a d’autre lecteur qu’elle-même dans ce projet au point que le journal et Pozzi écrivant ne font qu’un, en une défaillante symbiose organique:

Ce cahier est extraordinaire: ce n’est plus de l’écriture, c’est la chose vivante elle-même qui gémit et me déchire à l’entendre encore et a sur moi toute sa puissance -- et peut-être pour un étranger n’aurait pas la résonance du langage mais d’une présence comme entre vie et mort. (492)

Le journal traite bien évidemment des divers problèmes qu’elle rencontre dans la vie mais l’aspect qui m’intéresse dans l’oeuvre entière de Pozzi, et que je tiens pour primordial, sera le combat qui s’engage entre Catherine Pozzi et la tuberculose: “Je commence à croire aujourd’hui--c’est la première fois--, que je ne mourrai que quand le livre sera fini” (Journal 1913-1934 538).

Tout d’abord, c’est une poussée de la maladie qui, à chaque reprise, engage Catherine Pozzi à entreprendre (en 1915), puis à reprendre régulièrement (surtout à partir de 1928 et jusqu’à sa mort) son essai philosophique: “J’ai repris le De Libertate parce que mon poumon droit est sensible, est peut-être touché, qu’il faut laisser des papiers en ordre” (Journal 1913-1934 416). Le rôle d’incitant à l’écriture et à l’introspection de la condition de malade, tant remarqué en littérature, fonctionne à merveille chez Pozzi. La maladie, souvent bénigne, alimente déjà de manière considérable le journal de jeunesse
de Pozzi. D'emblée, la maladie a toujours partie liée à la réflexion d'une Catherine Pozzi réfléchissant et écrivant dans son journal, mais d'autre part, la tuberculose dans ses diverses attaques, qui s' intensifient à la fin de sa vie, s' inscrit comme un déterminant primordial de l' orientation de sa pensée. Le combat de toute une vie s' articule finalement dans Peau d' Âme, une œuvre inachevée mais qui forme néanmoins l' esquisse d' un grand récit cosmologique et métaphysique.

La dénégation du corps, même en admettant sa possibilité, est inconcevable pour Catherine Pozzi qui, lorsque sa santé le permettait, a pratiqué intensément le sport et la danse. "Baker danse avec une gaïeté inexhaustible, comme j' aimais tant danser, avec l' invention instantanée de l' âme au corps," se rappelle- t- elle avec une pointe de nostalgie (Journal 1913-1934 384-85). Malgré son inspiration spiritualiste, sa pensée ne résulte en aucun cas de velléités ascétiques a priori. La fin de sa vie, la maladie aidant, sera marquée par un rapprochement avec des mystiques catholiques tels que Jacques et Raïssa Maritain, René Schwob, ainsi qu' avec l' islamiste Louis Massignon, professeur au Collège de France. Cependant, elle manifestera toujours un désaccord fondamental à propos de leur culte de la mortification et de la notion de rédemption par la souffrance.

"Faut- il tuer la chair, ou bien la rendre esprit?" demandera-t- elle un jour à son grand ami André Fernet (Journal 1913-1934 344 note). La question n' est certes pas à considérer sous le registre restreint de la sexualité. Elle acquiert même toute sa primordialité si on l' aborde sous le signe de la souffrance du corps que la maladie (im) pose sans répit à Catherine Pozzi. Bien que la recherche d' un idéal qui transcenderait la
chair se fasse déjà ressentir, Catherine réfute catégoriquement le "crime" de la chair, même si l'idée de suicide la tente à plusieurs reprises. Elle estime simplement que l'esprit doit dominer et contrôler l'enveloppe physique: "Bonjour, mon corps qui avez le droit de vivre. Bonjour, mon autre corps que je fais immortel. Savez-vous enfin qu'une double unité dépasse toute force de la terre. Laissez-nous demeurer enfermés dans une seule onde de soleil..." (Journal 1913-1934 38).

Catherine Pozzi va donc se résoudre à dédier sa vie à la tâche difficile de soumettre le corps exacerbé par la maladie à la volonté de l'esprit.

La douloureuse discontinuité entre corps et esprit qui résulte de son état de santé, et qui se voit confirmée par une solution de domination de l'un par l'autre, ne satisfait nullement Pozzi. La réconciliation au niveau symbolique (ou philosophique) des deux éléments se réalisera par l'entremise d'une troisième entité, l'âme, qui, en renfermant les deux autres (le corps et l'esprit), ne ferait plus qu'une. La division trinitaire (esprit, âme et corps) qu'elle emprunte au spiritisme renforce, dans un premier temps, son inclination à se séparer d'elle-même afin de jeter un regard clinique sur sa condition de malade. Le procédé lui permet sans doute de s'observer, de survivre et d'envisager des solutions à ses questionnements philosophiques. La pratique introspective du journal encourage un dialogue avec soi-même, un regard sur soi-même qui conduit au développement de différents ego. Ce morcellement du "moi" dans l'écriture est remarquable chez Pozzi, qui use librement d'une litanie de surnoms (Catherine, Karin, C.K., Kathie, Agnès), et adopte couramment, à dessein, le masculin pour se caractériser, se nommer. Cependant, outre la coquetterie littéraire du
pseudonyme, il s'agit moins d'une quelconque division réelle du sujet, dans cette apparente confusion de genre et d'ego, que d'une revendication et une affirmation intellectuelles. En effet, Pozzi a toujours déploré le désavantage de sa condition de femme dans ses études par rapport aux jeunes hommes.

Au fur et à mesure que la maladie avance, Catherine Pozzi déploie une stratégie de survie qui vise à dissoudre l'entité corporelle afin de se délivrer de l'hérédité et de l'histoire, de faire peau neuve. L'éclatement en multiplicité du moi, ici encore, résulte moins d'une tentative de morcellement extrême que d'une volonté de se constituer, de se reconstituer afin de ne pas se laisser déterminer par l'héritage ou la tradition, le poids des conventions et de la réalité des autres. Cette quête d'auto-affirmation, de création d'une nouvelle peau, d'une nouvelle surface va remplir la fonction que tient l'âme ou le périsprit dans le spiritisme à savoir, transmettre les injonctions de l'esprit au corps physique. Catherine Pozzi imagine une enveloppe, qui revêt ou emmaillote le corps, qui lui permettra d'obturer, du moins au niveau symbolique, la rupture qu'elle expérimente entre corps et esprit.

La première version de son essai, alors intitulé De Libertate en 1915, est d'après Joseph "une tentative audacieuse pour fonder la liberté humaine sur une théorie de la sensation" (102). L'essai publié en 1935 reste bien sûr imprégné de cette trame mais la condition de santé de Pozzi l'engage à réviser profondément son projet. Catherine Pozzi élabore l'idée d'une âme matérielle qui, comme le corps, resterait soumise aux lois de l'univers. Cette conception ne la satisfait pas parce que l'aspect matériel prime toujours sur la composante spirituelle.

157
Pozzi reprend l’essai, en 1929 et 1930, devant l’urgence de la maladie et transforme le concept de double du corps, qu’elle appelle désormais “Corps de l’âme,” en s’inspirant des récentes découvertes en physique qu’elle interprète comme confirmant son intuition. L’idée initiale de l’âme comme surface de réception des sensations, donc comme lien entre l’être humain et l’univers, faisait partie intégrante du corps et de ses sensations. Pozzi se doit désormais d’inventer une âme qui échapperait à la loi d’entropie car l’entropie signifie inévitablement l’entropie du corps, de son propre corps qui se dégrade et tend à la mort. Catherine Pozzi sait mieux que quiconque que le terme d’entropie signifie une perte non compensée de chaleur. Un corps qui perd sa chaleur est un corps qui se meurt.

Catherine Pozzi résout le problème en élaborant un concept d’âme assez tortueux, alliant à la fois loi d’entropie et pensée bouddhique. L’âme à la fois matérielle et immatérielle, qu’elle emprunte au bouddhisme, se déjouerait de l’entropie: “L’Âme-chose est à la fois assujettie à l’entropie et affranchie de l’entropie. Seule chose au monde qui puisse renverser la seconde loi de la thermodynamique” (Peau d’Âme 137). Ce composant de l’âme, ce “médium” entre esprit et corps, qui attribue un ascendant au spirituel, correspond mieux à la pauvre condition de sa santé physique. En outre, il représente surtout la seule issue à la maladie qui lui dicte maintenant de manière impérieuse l’orientation de sa philosophie:

Quand j’ai écrit toutes les idées, ou du moins l’idée directrice, en 1915, celle du corps de l’âme (et alors, je ne voyais aucun chemin qui menât à l’Esprit), je pouvais encore me séparer de ce livre, et vivre à part. (Dieu sait, Dieu, ce que j’ai vécu à part.) Maintenant, le livre me
Conduit. Peut-être mourrai-je le soir du jour où je l'aurai fini? (Journal 1913-1934 560)

En 1931, Catherine Pozzi change le titre de l'essai qu'elle appellera définitivement Peau d'Âme, titre ingénieux, à la fois plus littéraire et plus révélateur de sa vision de l'âme. La référence évidente au conte de Perrault, par la métaphore de la peau, me paraît toutefois principalement d'ordre esthétique. Catherine Pozzi, semble-t-il, se serait contentée de faire un bon jeu de mots intertextuel. L'essentiel, à mon sens, est que l'expression littéraire “peau d'âme” correspond parfaitement au concept d'âme que Catherine Pozzi essaie d'articuler, à savoir une “surface d'arrêt,” une surface de réception et d'enregistrement de la sensation et de la conscience. “L'âme, c'est le sujet du verbe 'amasser'” écrit-elle dans Peau d'Âme (73).

Deux hypothèses, l'une de Lawrence Joseph et l'autre de Pierre Boutang, ont été suggérées pour l'origine de ce titre de “Peau d'Âme.” Lawrence Joseph affirme que Catherine Pozzi aurait trouvé ce titre dans un texte égyptien traitant de religion antique, où il serait question d'une enveloppe qui véhiculerait l'âme (298). Pierre Boutang conteste vivement cette explication et suggère que l'expression “peau d'âme” serait inspirée d'un texte de Maurras sur Renée Vivien où il est question d'”épiderme de l'âme” (20-23). Ces deux explications ne tiennent cependant pas en compte que, très jeune, Catherine Pozzi se préoccupait déjà de la nature de l'âme, de son âme. À l'âge de quatorze ans en 1896, elle écrivait en ces termes: “Mon âme est en train de passer par je ne sais combien de phases successives: elle fait peau neuve” (Journal de jeunesse 1893-1906 73). L'idée de transformation de
l'âme d'une part, et l'association du concept de peau au concept de l'âme, d'autre part, sont déjà présents à l'esprit de Pozzi bien avant qu'elle n'ait pu lire de "mystérieux" textes égyptiens, selon Boutang, ou encore Maurras. Qui sait si une des relectures fréquentes de ses vieux carnets, et de ce bon mot, n'aurait pas incité Pozzi à concevoir l'idée de peau d'âme.

Sous couvert de recherche philosophique, Catherine Pozzi s'invente, face à la maladie et à son délabrement physique, un deuxième corps avec le concept de "peau d'âme." Mais ce deuxième corps, un corps fantasmé dans le domaine de l'irréel intègre le premier sans créer de dichotomie. Voici à titre d'illustration, aussi bien du style poético-scientifique que de son concept, comment Catherine Pozzi conclut son essai:

J'ai deux corps, CHAIR-ET-SANG et PLAISIR-ET-PEINE: CHAIR-ET-SANG est un endormi, PLAISIR-ET-PEINE est comme un cri; ils sont toujours inséparables.

CHAIR-ET-SANG est un carbure d'hydrogène à très grosses molécules. PLAISIR-ET-PEINE est si tenu que Lucrèce en fit un poème. Tout le monde parle à CHAIR-ET-SANG, je ne parle qu'à PLAISIR-ET-PEINE.

CHAIR-ET-SANG paraît persister, mais suit la seconde loi de thermodynamique et finit mal. PLAISIR-ET-PEINE paraît s'anéantir à la vitesse du cadran à secondes, et il a l'immortalité.

Je quitterai CHAIR-ET-SANG un jour, emmené par PLAISIR-ET-PEINE. Mais vers où, Vierge souveraine? Mais que faire, pour me préserver des hasards de l'éternité? (Peau d'Âme 124)

La pensée pozzienne en dépit du bagage scientifique qu'elle incorpore, prend une tournure mystique car sa conception de l'âme est remarquablement similaire à l'idée religieuse qu'on s'en fait généralement. L'âme pozzienne devient éternelle, immuable et
cosmique. En outre, Catherine Pozzi utilise également l'expression de "second univers" pour l'âme, un univers médiateur entre l'Univers et le JE, qui serait à la fois surface de séparation et de lien entre le cosmos et le sujet, tous deux soumis à la dégradation universelle. Ce curieux médium qui sépare et unit à la fois, comme la brisure d'une porte, ne serait qu'une façon originale, empreinte de poésie et de pensées philosophiques diverses, de postuler un univers parallèle relevant d'une pensée occulte en l'ornant d'une parure scientifique.

4.2.3.2 La poésie

A partir de 1930, quand la maladie devient accablante, Catherine Pozzi cherche à symboliquement effacer sa personne assujettie aux contingences (la maladie) et au poids de l'héritité. Cependant, sa formulation d'un esprit pur, libre et immortel se fonde sur l'accumulation de la sensation héritée du passé. La tension qui résulte de ce dilemme est visible dans l'oeuvre poétique, dont l'inspiration oscille entre les deux pôles suivants: d'une part, la dissolution du "moi" et d'autre part, la recherche d'une identité héritée du passé. Joseph cite dans sa biographie un passage inédit du journal qu'il interprète comme la construction d'un "grandiose mythe personnel" (312):

Mais qui étais-je moi-même? Visage péruvien ou du Mexique-Atlantide, corps à loger aux pyramides,... inceste pur, oh, mon bonheur... Etrurie, Italie, Brunetto Latini... Médecine; écriture, amour-céleste-sur-la-terre; l'Art, danse fixée; les Astres. Cinq ou dix mille ans de moi-non-moi; la sensibilité en porte les preuves. (311)

On pourrait se demander à quel point l'apparente fondation mythique du moi ne serait pas plutôt la projection d'une dissolution du moi, à la manière d'Artaud, comme si fondation et dissolution se rejoignaient en
leur extrémité fusionnelle. Notons au passage la proximité, dans ce fragment inédit, des termes "médecine, écriture, astres" qui soulignent de manière quintessenciée, et dans l'ordre, les trois pôles du projet pozzién de néantisation de la maladie. S'il y a aspiration à la dissolution de l'ego, elle est bien sûr à comprendre dans le sens d'une dissolution dans une entité plus large, transcendantale. En tout état de cause, Catherine Pozzi ne peut accepter ni un corps dégradé, ni un ego morcelé, puisqu'elle se refuse même à concevoir une quelconque discontinuité entre les êtres et qu'elle avoue, en conséquence, l'hypothèse d'une identité qui incorpore le corps et l'esprit ainsi que la temporalité dans sa totalité. Ne pouvant plus échapper à la dictature du corps, elle délaisse son idéal de perfection terrestre et lui substitue la quête d'une transcendance (en soit une perfection) spirituelle. Son entreprise devient résolument mystique. Elle croit plus que jamais que son expérience sera conservée dans son âme et reconstituée sous d'autres formes après la mort du corps physique.

A cette époque (1930), Pozzi compose le poème "Nova" dans lequel elle exprime un désir de transcendance et d'éparpillement cosmique dans l'éternité sidérale, en s'appropriant la métaphore spiritualiste du rassemblement des esprits dans l'harmonie universelle. Le titre "Nova," l'allusion cosmique est évidente, suggère moins l'extinction définitive et la mort, comme le dit Joseph, qu'une notion d'éternité et d'immortalité dans le cycle perpétuel d'explosion et de lente reconstitution des étoiles dans l'univers (300). Une nova dans l'espace provoque, en apparence, une dégradation d'énergie mais dans le contexte général de l'univers, il ne s'agit que d'une transformation d'énergie sans la moindre perte. Ce
phénomène n'est pas sans rappeler le cycle d'éternel renouvellement de
la vie, cher à la pensée bouddhique, alors que la pensée pozziennne
s'était révélée, jusqu'alors, plus hégélienne. Voici le poème “Nova:”

Dans un monde, au futur du temps où j'ai la vie
Qui ne s'est pas formé dans le ciel d'aujourd'hui,
Au plus nouvel espace où le vouloir dévie
Au plus nouveau moment de l'astre que je fuis
Tu vivras, ma splendeur, mon malheur, ma survie
Mon plus extrême coeur fait du sang que je suis,
Mon souffle, mon toucher, mon regard, mon envie,
Mon plus terrestre bien perdu pour l'infini.

Evite l'avenir, Image poursuivie!
Je suis morte de vous, ô mes actes chéris
Ne sois pas! Défais-toi dissipe-toi délie
Dénonce le désir que je n'ai pas choisi.

N'accomplis pas mon jour, âme de ma folie--
Délaisses le destin que je n'ai pas fini. (Oeuvre poétique 33)

Les premiers vers expriment le voeu d'atteindre la vie éternelle,
intemporelle et immatérielle où toute réalité terrestre serait abolie. Les
vers cinq à huit confirment que l'esprit (l'âme) vivra dans l'éternité
après s'être séparé du corps. Les six derniers vers invitent la mort à
enfin délivrer l'esprit de l'enveloppe corporelle.

Le poème “Ave,” que Boutang caractérise de “voyage astral de
résurrection,” confirme et précise les aspirations de “Nova” (255). La
projection de l'âme, dans l'espace sidéral, atteint son aboutissement
spiritualiste d'unicité finale dans le grand rassemblement en le corps
christique triomphant de la mort. Les deux dernières strophes suffisent
à illustrer le propos:

Par l'univers en mille corps brisée,
De mille instants non rassemblés encor,
De cendre aux cieux jusqu'au néant vannée
Vous referez pour une étrange année
Un seul trésor
Vous referez mon nom et mon image
De mille corps emportés par le jour,
Vive unité sans nom et sans visage,
Coeur de l'esprit, ô centre du mirage
Très haut amour. (Oeuvre poétique 33)

Le poème “Scopolamine,” suivant le même thème de voyage sidéral déjà évoqué dans “Nova,” constitue, par son titre, la preuve incontournable de l’influence de la maladie dans l’écriture de Pozzi. La scopolamine n’est autre que le nom d’un stupéfiant dont use Pozzi pour atténuer la douleur. Voici le poème entier qui réitère le vœu de détachement terrestre de l’âme, la dénégation du corps et la recherche de liberté et d’immortalité dans le pur esprit:

Le vin qui coule dans ma veine
A noyé mon cœur et l’entraîne
Et je naviguerai le ciel
À bord d’un cœur sans capitaine
Où l’oubli fond comme du miel

Mon cœur est un astre apparu
Qui nage au divin nonpareil.
Dérive, étrange devenu!
Ô voyage vers le Soleil—
Un son nouvel et continu
Est la trame de ton sommeil.

Mon cœur a quitté mon histoire
Adieu Forme je ne sens plus
Je suis sauvé je suis perdu
Je me cherche dans l’inconnu
Un nom libre de la mémoire. (Oeuvre poétique 57)

Le thème de l’identité héritée du passé, déjà présent comme point de départ dans les poèmes que nous venons de lire, est plus particulièrement développé dans “Nyx” et “Maya.” Avec “Nyx,” elle se crée avec Louise Labbé une filiation d’âme et établit un renouement
avec un passé immémorial, qui, comme pour Labbé, chemine par Lyon et l'Italie. Le poème, composé un mois avant sa mort, possède une autre résonance occulte puisque Pozzi affirme que le texte lui a été "soufflé" de l'autre monde, comme cela lui est arrivé à quelques reprises, affirme-t-elle. L'héritage des sensations se fait plus mythologique avec le poème "Maya," où par ailleurs la consubstantialité du temps entraîne vers un retour tellement lointain qu'il remonte jusqu'à l'inorganique: "Que s'arrête le temps, que s'affaisse la trame, / Je reviens sur mes pas vers l'abîme enfantin" (Oeuvre poétique 59). Pozzi signifierait-elle que l'au-delà, le traditionnel au-delà de la vie après la mort, pourrait être suggéré de manière égale par la voie du retour en arrière, en-deçà de la vie? Il s'agirait alors de la quadrature du cercle, de la suture totale et totalisante du passé, du présent [qui s'anéantit dans "Nova": "Ne soit pas défaits-toi dissipe-toi délie" (49)] et du futur projeté, où temps antérieur et temps postérieur à la vie se rejoindraient en une unité salutaire. Dans la langue indienne, "Maya" signifie illusion!

Les poèmes, qu'il faut lire à la lumière de l'essai Peau d'Âme, confirment, de manière générale par leur thématique, et de manière particulière par la présence récurrente de l'image de soleil apaisant et éternel (l'astre enchanté, En quel soleil était votre demeure, Nova, Singulier soleil de calme couronné), le fantasme d'immortalité exprimé par Pozzi face à la menace de la mort. Catherine Pozzi fait non seulement état d'une croyance ferme qu'elle a mis sa vie entière à échafauder mais affirme, non sans une certaine réserve, avoir eu un rapport réel avec le monde spirite auquel elle aspire. Elle cite dans son journal un passage du Paradis orphique (1912) d'Alline qui l'invite à
divulguer une illumination:

"Le dieu de l'éclair projette les âmes dans l'espace comme des fulgurations instantanées ou comme des étoiles filantes". Ceci, très, très émouvant pour moi, à cause d'un souvenir du jour où j'ai été là-haut, sans jamais oser en écrire ensuite le récit. Je tiens trop à ma self-composure pour faire medium, ou du moins 'visionnaire'. (344)

Pozzi reconduit le lieu commun "dix-neuviémiste" de l'âme individuelle qui aspire à réintégrer le grand tout, l'âme universelle (Teilhard) d'une nature humaine enfin unifiée. Le corps christique et cosmique, comme le suggère le "Coeur de l'esprit, ô centre du mirage / Très haut amour" du poème "Ave," représente le lieu unique qui préserve de la mort. La fin douloureuse de Catherine Pozzi est marquée par un rêve d'utopie transcendantale, qui est par la même occasion un souhait de mort. Cependant, Catherine Pozzi, dans ses derniers jours, aura également recours à une forme moins inattendue que personnelle, de "transcendance" terrestre.

4.2.3.3 La robe

"The soul knows only the soul; the web of events is the flowing robe in which she is clothed." Catherine Pozzi semblait avoir oublié depuis bien longtemps, non pas l'esprit mais la lettre de cette phrase qu'elle avait recopiée dans son journal de jeunesse en 1901 (212). Tirée du chapitre "The Over-Soul" de Essay IX de Ralph Waldo Emerson, la métaphore de la robe procure à Pozzi, dans ses derniers moments, un apaisement tout à fait terrestre au désordre causé par le corps. À défaut de transcendance, Catherine Pozzi, qui a cherché sa vie durant un "corps d'âme," une "peau d'âme" pour habiller le corps, va découvrir les vertus littérales de la robe: "À la vérité, je m'en revêts. Cette longue robe
de nature, PEAU D’AME... J’entre dedans, et LES CHOSES SONT” (Peau d’Âme 119).


Ô Église, la robe est une des applications du devoir, car il n’y a qu’un devoir qui est de monter la pente naturelle qui va au plus bas. L’élégance est la suprême moralité du corps, elle est le choix opposé à la confusion. La confusion est naturelle, le chaos est naturel, tout y retourne: à peine on se détourne, à peine on cesse de vouloir. La robe, exercice de volonté, présence du divin dans le détail... (549)

La robe procure au niveau personnel, corporel même, l’apaisement spirituel et philosophique qu’elle n’a jamais pu atteindre auparavant dans sa quête intellectuelle. La robe endigue la maladie et le délabrement du corps et, par extension, dans son association au
concept d'âme, impose un ordre au monde. Un mois avant sa mort, Catherine Pozzi recouvre son corps décharné d'une âme nouvelle, enfin purifiée du passé et de la maladie:

En regardant (1 h. 1/2 du matin) une délicieuse robe de Maggy Rouff (Vogue), je comprends que, pour moi, Création de robes = pureté. C'est cette folie de pureté qui a dominé ma vie, qui me donne l'attention fascinée par la robe jamais faite encore, la robe qui n'a pas d'habitudes, la robe inhumaine. Et cela ne signifie pas 'la robe jamais portée', car tout vêtement neuf suffirait: non, il faut du jamais-vu, et le jamais-vu ne suffit pas, il faut vraiment du jamais-fait. La robe à quoi aucun acte n'est intégré encore, la robe sans habitudes, sans passé, sans péché. (Journal 1913-1934 656)

La robe serait donc "un artefact" comme le précise Élizabeth Cardonne-Arlyck (10). En effet, pour Pozzi dont le corps souffrant se délitte, la robe est à la fois une œuvre d'art et un objet d'utilité personnelle. Si l'œuvre du couturier doit être inédite, le port de la robe doit l'être tout autant: la robe, élément de pureté, s'invente en la portant pour la première fois et prodigue une libération momentanée des affres de la maladie, un plaisir de l'esprit.

Catherine Pozzi découvre au crépuscule de sa vie que l'alternative aux souffrances de la vie est de faire de l'existence un art, un mode, une mode, une robe.

4.3 Conclusion

Durant toute sa vie, Catherine Pozzi semble se soucier énormément du sort de ses écrits. Mais ne nous y trompons pas, elle s'inquiète moins de leur publication que de la qualité de la personne qui en prendra soin après sa mort. Car l'important se situe ailleurs:
dans sa quête personnelle et non dans l’aboutissement d’une œuvre, dans la scripturalisation de la maladie comme effet de soulagement.

Catherine Pozzi a consacré sa vie entière, à une quête de pureté à travers une réflexion philosophico-scientifique, à la fois contemporaine et anachronique. Elle savait que la contemporanéité savante de sa pensée scientifique ainsi que la particularité de sa métaphysique ne favoriseraient pas la popularité de sa pensée. "Il n’y a plus que deux choses qui m’intéressent: le catholicisme et les robes," dira-t-elle quelques semaines avant sa mort (Journal 1913-1934 656). Est-il dès lors plus ironique qu’étonnant que, seule, sa poésie, imprégnée de mysticisme catholique, lui ait valu une quelconque reconnaissance et que la trouvaille de la robe ait été le seul véritable apaisement à ses tourments physiques et métaphysiques? Maintenant que nous sommes en mesure de lire les journaux de Pozzi, publiés après plus de cinquante années d’oubli, il nous est donné la possibilité de partager le témoignage émouvant d’une femme aux souffrances vives, dont la principale cause fut la maladie qui finalement l’emportera. L’œuvre de Catherine Pozzi aura constitué sa tentative personnelle de circonscrire des peines du corps.

Catherine Pozzi répète souvent que le journal est le seul endroit où elle se plaint de sa condition. L’écriture immédiate représente le plus souvent le seul moyen d’infléchir quelque peu la souffrance physique, de créer une distance entre soi et la maladie. On s’étonne souvent que les malades écrivains, tels que Pozzi elle-même ou Guibert, tiennent la plume jusqu’aux derniers soupirs de l’agonie, mais l’écriture, bien souvent, constitue l’ultime opération que le corps soit encore à même
d'exécuter:

Ô mon corps de sport! Présent pur, énergie fraîche non mêlée de motifs, confiance du monde, victoire sur le poids de la neuve liberté! Maintenant, mon corps est entièrement 'passé': les membres qui furent danse, les muscles qui furent galop, les nerfs qui furent décision instante... Le cadavre tient une plume. Par la plume danse la liberté.
(Journal 1913-1934 545)

Le corps délabré, cause de l'écriture, par lequel elle s'effectue.
Dans son récit autobiographique *Agnès* (1927), Catherine Pozzi organise un programme de "reconstruction" de sa personnalité selon trois rubriques qui correspondent à la tripartition spiritiste "corps, âme, esprit." Cette tripartition n'est cependant pas exclusive au spiritisme et il serait sans doute exagéré de voir, dans l'emprunt de Pozzi, une influence directe et claire de l'occultisme si l'on n'avait pas trouvé dans son œuvre de nombreux autres indices (*Agnès* 26-27).

Pierre Boutang mentionne à deux ou trois reprises l'importance de la maladie, l'urgence qu'elle prescrit, dans l'élaboration de l'œuvre pozziennne. Il évite cependant d'établir tout rapport entre maladie et système philosophique en général, et quête d'immortalité en particulier. Cependant, dans le développement final de son essai, sa conclusion semble-t-il, on peut y lire une phrase qui semble corroborer ma thèse:

*Unité et complémentarité exceptionnelles: l'œuvre théorique poursuivie avec un entêtement farouche, héroïque même, dont elle n'ignorait pas l'étendue initiale, ni les lacunes par rapport au plan qu'elle en avait précisément conçu, s'est concentrée, sous les coups de la maladie et du malheur, en un libelle énigmatique et prodigieux, une des très rares cosmologies modernes, fondée sur des bases scientifiques *suffisantes* (au sens de la septième des règles pour la direction de l'esprit de Descartes), mais toujours reliées à l'inquiétude métaphysique, au souci vivace de l'être. (289)*

Une discussion fouillée des fondements de la philosophie pozziennne est proposée par Pierre Boutang dans son ouvrage *Karin Pozzi et la quête de l'immortalité*, dont je tire bon nombre de renseignements. La biographie par Lawrence Joseph, *Catherine Pozzi: Une robe couleur du temps* comporte également des éclaircissements et analyses érudits sur la même question.

À propos de Valéry, Catherine Pozzi dit:

*Il comprend mon esprit comme le sien.... Mais il ne comprend rien à mon âme. Il faut bien employer ce terme, qu'il soit ou non une convention. Le besoin irrésistible de netteté sentimentale, de rigueur morale, qui m'a été laissé en héritage d'une famille protestante et qui est ma forme même, lui est incompatible. (Journal 1913-1934 263)*

Il possède l'intelligence mais n'est manifestement pas de sa "race," ajoute-t-elle encore, comme un Julien Benda par exemple, qu'elle dénigera à son tour pour manque de "curiosité des secrets du ciel et de la terre" (412 et 421).
Il y a cependant tout lieu de croire que Catherine Pozzi se serait rangée du côté de la démocratie durant cette décennie trouble, si elle avait vécu, bien qu'elle ait fréquenté les milieux "maurassiens." Elle se rend compte des dangers inhérents aux notions de race et d'hérédité dans leurs développements extrêmes. À propos de la montée du nazisme en Allemagne, elle déclare dans son journal: "Pour combattre ceux qui ont choisi d'être fidèles à l'hérédité, les Nazis, il faudrait une armée de saints, des gens sans nom: l'esprit" (644).

Par ailleurs, Catherine Pozzi écrit, à l'âge de dix-huit ans, dans son journal un commentaire qui témoigne à mon sens de son peu de disposition personnelle à la psychanalyse: "Oh, je sais bien le paradoxe froid qui veut reconnaître dans tout désir religieux ou désespoir de jeune fille l'ardeur sexuelle au travail..., je le repousse parce que je possède la certitude intérieure de sa fausseté" (Journal de jeunesse 1893-1906 207). Cette remarque s'oppose rigoureusement, avant la lettre, à l'interprétation du mysticisme féminin que feront plus tard Georges Bataille dans L'Érotisme et Jacques Lacan dans "Dieu et la jouissance de la femme" (61-71) du séminaire XX intitulé Encore. La remarque dénote déjà en creux le penchant mystique que Pozzi révèlera plus tard.

Il est remarquable de voir Pozzi reprocher à Bergson un "talent de poète" aux images brillantes: "Je l'entends encore: 'Tout se passe comme si..' et, insidieuse, par mille méandres, va l'imagination ravie" (42). Elle-même, plus tard, arborera les mêmes "qualités" dans son essai Peau d'Âme, qui lui seront pareillement reprochées, notamment par Jacques Maritain.

Toute citation de Bergson se reportera à la pagination de l'édition du centenaire, Oeuvres, avec la mention du titre de l'ouvrage particulier.

Deleuze et Guattari tentent, à l'instar de Bergson, de définir un champ précis et exclusif à la philosophie dans leur ouvrage Qu'est-ce que la philosophie?, selon une ligne totalement différente mais néanmoins inspirée de Bergson.

On pourrait citer encore du même ouvrage, La Pensée et le mouvant, un passage qui pourrait directement s'adresser à la pratique de Pozzi: "Nous avons seulement demandé à la science de rester scientifique, et de ne pas se doubler d'une métaphysique inconsciente, qui se présente alors aux ignorants, ou aux demi-savants, sous le masque de la science" (1308). La question, ici, serait de savoir si Pozzi est une femme de science qui se double d'une métaphysique ou bien d'une spiritualiste qui se sert de la science pour prouver ses thèses.
Le spiritisme postule l'existence de trois éléments qui composent l'être humain: l'esprit, l'âme (ou périsprit, ou corps éthérique, ou corps astral, ou corps de désir) et le corps physique. Selon les mêmes théories spirites, l'âme humaine est constituée par deux parties, l'une immatérielle et l'autre semi-matérielle, dont la source est le fluide universel et qui est appelée le "périsprit" (La Grande Encyclopédie, Tome 30, 401-05).

Selon Pierre Boutang, le titre "Corps de l'âme" est une référence directe à la première lettre aux Corinthiens, chapitre XV, paragraphe 44 (101-107).
CHAPTER 5

MARIE BASHKIRTSEFF: LA "NOTRE DAME" FIN-DE-SIÈCLE

Mon Dieu, faites que je n'aie jamais la petite vérole, que je sois jolie, que j'aie une belle voix, que je sois heureuse en ménage et que maman vive longtemps!

Prière de Marie Bashkirtseff à l'âge de douze ans.

5.1 Introduction

Marie Bashkirtseff devient après sa mort, en 1884, un personnage de légende. Quelque peu oubliée de nos jours, elle était encore bien présente dans les mémoires populaire et littéraire à la fin des années trente. Cependant, la biographie (Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches) par Colette Cosnier, publiée en 1985, a contribué à exhumer le journal de Bashkirtseff des marges les plus reculées du "canon," et semble avoir suscité un certain regain de curiosité pour ce personnage énigmatique. Il ne serait donc pas étonnant de voir les écrits de Marie Bashkirtseff recueillir à nouveau les faveurs du monde littéraire, par le biais des études féministes sans doute, mais aussi grâce au renouveau d'intérêt porté au discours médical du dix-neuvième siècle en ces temps de nouvelles épidémies.
Une première version du journal de Marie Bashkirtseff rencontre, dès sa parution en 1887, un immense succès qui s'étendra bien au-delà du siècle finissant. La culture de l'époque, la Belle Époque, s'emparera du personnage et l'érige en mythe néo-romantique de jeune femme malade, sensible et frustrée. Mais ce mythe apparaît, dans ses détails et selon le moment, pour le moins instable. Dans un article intitulé "Marie Bashkirtseff: Un mythe fin-de-siècle," Cosnier note que la culture reconnaît en Marie Bashkirtseff "tantôt une enfant prodigue, tantôt un parangon de jeune fille, tantôt un archétype de femme-artiste..." (405). Ajoutons à cette image changeante, le personnage de la cosmopolite déracinée, chère à Maurice Barrès, et, bien sûr, la poitrinaire. C'est ce trait de la jeune femme tuberculeuse, ainsi que son rôle dans la "construction" du personnage de légende qui retiendront particulièrement mon attention dans cette analyse.

Le Journal de Marie Bashkirtseff se situe dans une tradition "diariste" dans la mesure où l'auteur relate, dans les moindres détails, tous les événements jugés importants de ses journées. Les nombreux carnets rédigés par Bashkirtseff présentent donc la particularité de décrire la maladie de bout en bout, dès l'apparition à peine perceptible des premiers symptômes jusqu'au derniers moments d'une agonie douloureuse.

Au niveau stylistique, le journal s'inscrit quasiment dans son entièreté sous le signe de l'urgence car Marie se sait poitrinaire et condamnée. On pourrait croire qu'une condition si précaire dispose à l'épanchement mélancolique que la culture romantique nous avait habitué à associer au personnage de l'artiste tuberculeux (Byron, Keats,
Shelley, Chopin, Novalis, Emily et Charlotte Brontë). Mais ce serait sans compter avec la fureur de vivre de la jeune aristocrate qui combattrà sans relâche tout accès à la mélancolie. En effet, Marie Bashkirtseff cherche refuge dans toutes les activités possibles et imaginables:

Je veux aller dans le monde, je veux y briller, je veux y avoir un rang suprême. Je veux être riche, je veux des tableaux, des palais, des bijoux; je veux être le centre d'un cercle politique brillant, littéraire, bienfaisant, frivole. Je veux tout cela... que Dieu me le donne! Mon Dieu, ne me punissez pas pour ces pensées follement ambitieuses. (I-196)

Tout comme les sidéens analysés dans un chapitre précédent, elle fait preuve d'une activité extraordinaire. Cependant, si l'on excepte, pour un moment, le but ultime d'exorcisme de la maladie, cette boulimie de tout chez Bashkirtseff apparaît beaucoup plus erratique, moins concentrée sur un certain nombre de fins bien précises. C'est que la boulimie d'écriture, de lecture, de peinture, de mondanités et de jouissance n'est pas seulement dictée par la maladie chez Marie Bashkirtseff, mais bien par une combinaison de causes liées à sa condition sociale. Bien avant que la maladie ne devienne sa préoccupation majeure, elle cherche avant tout à briser les chaînes d'une éducation de jeune fille de famille aristocrate. Son entourage familial souhaiterait qu'elle ne se préoccupe que de sa beauté, de ses robes, des soirées mondanées et d'un parti favorable à épouser. Mais Marie Bashkirtseff possède un rêve de gloire et de succès qui repousse les attentes familiales au second plan.
Au départ de cette présente analyse, on sera en accord avec Cosnier pour dire que la frustration et la déception rencontrées par Bashkirtseff face à ses projets de réussite et de gloire jouent un rôle fondamental dans l'écriture du journal. Cependant, Colette Cosnier, dont le travail est consacré principalement au terrain de la société et de la famille, se contente de mettre l'accent sur les entraves placées par l'entourage social et familial aux nobles projets de la jeune Marie. Il serait, à mon sens, primordial de dégager le rôle que joue la maladie dans la constitution de cette écriture de la frustration. La maladie, dès son apparition, se range parfaitement dans la condition existentielle de Marie Bashkirtseff. Nous serions tentés de dire qu'un personnage aussi empressé et avide était prédestiné à la consommation phthisique. Non seulement la maladie se présente en défi, ultime sans doute, à la vie de Marie Bashkirtseff mais, de plus, elle la validerait. Entre la jeune Marie Bashkirtseff, non encore atteinte de la maladie, et l'artiste poitrinaire, il y aurait donc une logique, un ordre des choses que la culture de l'époque ne manquera pas d'interpréter comme tels: Marie Bashkirtseff confirmerait bel et bien le lien entre maladie et tempérament que le romantisme du dix-neuvième siècle n'a cessé de mythifier.

En somme, le journal de Marie Bashkirtseff dévoile, au jour le jour, une maladie de plus en plus envahissante qui tiendra un rôle primordial dans ce que j'appellerai une écriture de la frustration. Cette écriture du désir contrarié, par une jeune femme sensible, intelligente, artiste et poitrinaire contribuera à la "fabrication," pour reprendre le terme de Barrès, d'un personnage vénéré par la culture fin-de-siècle. C'est donc à cet enchevêtrement, dans l'écriture, de la maladie et des
paramètres qui contribueront au mythe de Marie Bashkirtseff que cette analyse est consacrée.

5.2 Une écriture de la frustration

5.2.1 “Gloriae Cupiditas”

Le but avoué de Marie Bashkirtseff, dès son plus jeune âge, est de jouir un jour d'un succès et d'une gloire considérables:

À quoi bon mentir et poser ? Oui, il est évident que j'ai le désir, sinon l'espoir, de rester sur cette terre, par quelque moyen que ce soit. Si je ne meurs pas jeune, j'espère rester comme une grande artiste; si je meurs jeune, je veux laisser publier mon journal qui ne peut pas être autre chose qu'intéressant. (1-5)

Marie Bashkirtseff conçoit dès l'âge le plus précoce qu'il n'existe guère que deux possibilités d'atteindre son rêve de gloire.

La première consisterait à réaliser un mariage avantageux. Marie Bashkirtseff n'hésite pas à convoiter les meilleurs partis d'Europe. Ses projets de mariage paraissent parfois quelque peu ridicules ou extravagants: le neveu d'un cardinal italien, proche du pape; le roi d'Italie lui-même; de nombreux princes, plusieurs aristocrates bonapartistes et enfin, quand Bashkirtseff devient républicaine, Gambetta lui-même. Ces prétentions fantaisistes et fugaces ne sont pas toujours à prendre au sérieux. Il n'est pas rare que Marie elle-même ironise à propos de ses songeries niaises, qu'il se doit de replacer dans le contexte grandiloquent d'une Belle Époque mondaine. Mais en vérité, une quelconque célébrité acquise par mari interposé ne pourrait satisfaire une jeune fille à l'esprit indépendant comme Marie Bashkirtseff.

178
La seconde possibilité serait alors de rencontrer la gloire par soi-même, grâce à ses propres talents. La jeune Marie se montre, à l'aube de sa jeunesse, assez vague quant aux moyens qu'elle compte se donner afin de recueillir le succès convoité. Mais peu à peu, en observant, notamment au théâtre ou à l'opéra, l'adulation dont certains artistes font l'objet, elle imagine qu'une quelconque carrière artistique devrait apaiser ses rêves les plus extravagants. Ce projet correspond à son aspiration personnelle profonde. Cependant, les rêveries persistantes d'un amant fortuné et renommé, qu'elle consigne inlassablement dans son journal, prouvent à quel point il serait présomptueux de minimiser la prédilection de l'univers mental de son milieu culturel et familial. En dépit de son esprit d'indépendance, le fantasme du "prince charmant" conserve, pour Marie Bashkirtseff, un attrait considérable. Elle intèriorise donc la double aspiration, contradictoire pour son milieu, à un mariage favorable et à une vie d'artiste célèbre. Elle se refusera toujours à subir le choix imposé entre art et mariage. La tension qui résulte de cette dualité trouve son exutoire dans l'écriture du journal:

Je suis venue à mon journal, le priant de soulager mon coeur vide, triste, manqué, envieux, malheureux. Oui, et moi avec toutes mes tendances, avec tous mes immenses désirs et ma fièvre de la vie, je suis toujours et partout arrêtée comme un cheval est arrêté par le mors. (I-133)

5.2.2 "Familles, je vous hais"

Paradoxalement, c'est la famille, couverte de scandales et accusée d'excentricité, qui va empêcher Marie d'être introduite dans les milieux aristocratiques ou les cercles respectés afin d'y trouver un mari à la hauteur de ses ambitions. Une obscure histoire de procès entre membres de sa famille affecte beaucoup Marie Bashkirtseff. Sans nous
révéler les détails exacts de l'affaire, qui semble néanmoins publique, elle considère cette histoire de famille comme un contretemps fatal à son ascension dans le monde. C'est ainsi qu'en voyage, elle doit fréquemment user d'explications et stratagèmes divers afin de mettre fin à une réputation douteuse qui la précède.2

La famille constitue également un frein à ses ambitions artistiques, en ne lui prodiguant pas la possibilité d'une formation rigoureuse qui la promettrait à une carrière:

Et puis, il y a aussi et surtout la question du milieu. Le mien peut se qualifier, malgré la meilleure volonté du monde, d'abrutissant. Les gens de ma famille sont, pour la plupart, ignobles et ordinaires.... Aussi, je vous assure que si je ne me renfermais si souvent avec moi et mes lectures, je serais encore moins vive d'intelligence que je ne le suis. (II-205)

Marie Bashkirtseff, à l'image de nombreuses femmes de l'époque, se met à étudier seule ou, dans le meilleur des cas, se contente d'un encadrement limité: "À douze ans j'ai demandé des maîtres, on m'en donna, et j'ai rédigé le programme moi-même" (I-185). En s'imposant un programme d'éducation qu'elle établit elle-même, elle servira de modèle à plusieurs générations de jeunes filles qui s'inspireront de la courageuse initiative de la jeune prodige. Catherine Pozzi, quelque vingt ans plus tard, en fera autant après avoir lu le journal de Bashkirtseff. Alors que Pozzi évolue dans un milieu familial beaucoup plus intellectuel que celui de Bashkirtseff, elle n'en déplore pas moins, elle aussi, le même traditionalisme dans l'éducation des jeunes filles. Mais pour en revenir à Marie Bashkirtseff, non seulement sa famille ne satisfait pas sa curiosité artistique et intellectuelle, mais, de plus, elle
ne lui prodigue aucun encouragement. Marie ne rencontre qu’indifférence ou scepticisme vis-à-vis de ses différents projets d’instruction que sa mère et ses tantes jugent inutiles ou même contraires au mariage. Quant à une carrière artistique, elle semble tout à fait inconcevable et étrangère à son milieu: “Mon père ne comprend pas du tout qu’on puisse être artiste et que cela puisse rapporter de la gloire” (II-266).

5.2.3 La maladie

L’apparition de la maladie, dans la vie et dans le journal de Marie Bashkirtseff, vers la fin des années dix-huit cent soixante-dix, correspond justement au moment où elle envisage une carrière artistique qui lui permettrait d’entretenir son rêve de gloire et de postérité. Dans sa biographie, Cosnier insiste sur les interdits sociaux qui contrecarrent l’ascension artistique et intellectuelle d’une jeune fille. En revanche, elle omet de mettre suffisamment en lumière, le rôle de la maladie qui se pose comme entrave principale à la réalisation de ses différents projets. La maladie, dès son apparition, prend la relève des préjugés sociaux et familiaux comme cause principale de la frustration de Bashkirtseff.

Dès la manifestation des premiers symptômes, même les plus anodins, toute activité reportée dans le journal sera inextricablement liée à l’état physique déterminé par la maladie. La maladie comme entrave à ses ambitions artistiques constitue le motif principal de la seconde partie du journal (1877-84). La détérioration physique envahit le corps du récit à mesure qu’elle corrompt le corps de l’auteur et compromet ainsi toute réalisation de promesse artistique. La longue
suite des déceptions se déplace petit à petit du milieu familial et social, pour s'installer exclusivement dans le domaine de la maladie personnelle. La tuberculose devient, dès ce moment, la trame d'écriture du journal. Le deux décembre 1881, dans un accès de désespoir, elle récapitule elle-même, en quelques mots, le triste déroulement de sa vie:

J'avais des ennuis, des tristesses de famille, mais cela ne m'atteignait pour ainsi dire pas jusqu'au fond de mon être, et puis des espérances énormes... Je perds ma voix -- première attaque personnelle -- enfin je m'y habitue, je m'y résigne, je m'en tire, je m'en console. Ah! puisque tu t'accomodes de tout cela, eh bien! on t'ôtera le moyen de travailler. (II-336)

En effet, quand Marie Bashkirtseff se résout à s'astreindre à l'apprentissage formel du chant, elle contracte aussitôt une laryngite chronique qui anéantit les espoirs que les maîtres mettaient en sa voix. Peu après, une autre affection plus grave la rend progressivement sourde. Aphonie et surdité représentent les deux humiliations les plus pénibles, et les plus dégradantes, pour la jeune ambitieuse qui aime à exceller dans l'art prisé de la conversation. Plus dramatique encore pour sa carrière, cet état diminué lui interdit désormais de fréquenter les salons, ainsi que divers cercles mondiaux si essentiels à la création d'une réputation d'artiste. Elle se plaint également d'une baisse de sa vue qui ralentit ses nombreux projets littéraires et compromet ses progrès en peinture, son dernier refuge artistique. Malgré tous ces contrecoups, un certain succès se profile à l'horizon, mais le délabrement physique l'empêche de se consacrer totalement à son art et de se présenter aux concours qui la lancerait. Enfin quand son
talent d'artiste est quelque peu reconnu et prometteur, Marie Bashkirtseff meurt de phtisie.

Les frustrations successives, que rencontre Marie Bashkirtseff, la renvoient de plus en plus dans les retranchements de l'introspection, selon une dynamique circulaire régulièrement observée dans l'écriture de la maladie depuis Montaigne: la maladie provoque un repli sur soi et une attention au corps qui nourrissent le texte; ensuite, l'écriture, à son tour, exige une introspection accrue. C'est ainsi que la maladie, qui diffère sans cesse ses projets, deviendra bien vite la préoccupation majeure ainsi que le principal déterminant de sa vie, et par conséquent, l'incitant premier à l'écriture. Si, durant les premières années de rédaction, le journal sert à exprimer sa vanité, ses espoirs et ses plaintes, dès l'apparition de la maladie, la dégradation physique en constitue la structure surdéterminante:

Voyez-moi! la peinture semblait un refuge, et voilà que je suis parfois presque sourde; d'où gêne affreuse avec les modèles,angoisses perpétuelles et impossibilité de faire des portraits à moins d'avouer, et je n'ai pas encore ce courage. Puis, avec cette maladie, impossibilité de travailler et obligation de rester enfermée un mois. Mais c'est par trop triste! (II-335)

Quand la maladie la contraint au repos et à la réflexion dans sa chambre ou dans son atelier, que reste-t-il à Marie Bashkirtseff, sinon la rédaction de son journal où elle note, dans ses moindres détails, son état de santé? La tuberculose "réduit" Marie Bashkirtseff à l'unique activité de consignation de la maladie dans un journal qu'elle n'a, par ailleurs, jamais considéré comme une réalisation artistique. Bien que son ambition et sa vanité l'aient convaincue de la qualité inestimable
de son journal, "le plus utile et le plus instructif de tous les écrits qui ont été, sont ou seront," avoue-t-elle sans vergogne, elle ne l'avait cependant jamais envisagé comme une oeuvre littéraire ou une planche de salut à un quelconque succès (I-59). Il était entendu que le journal, ne pourrait, en aucun cas, être publié avant sa mort.

5.2.4 "Homo duplex"

Il n'est pas rare d'observer que l'introspection aboutisse à la manifestation d'un dédoublement de la personnalité. L'introspection ne pourrait-elle pas se définir comme une observation ou même une conversation avec soi-même, ou plus précisément avec un autre soi-même? L'observation intense de soi requiert souvent que l'on se projette en spectateur extérieur de soi-même. Marie Bashkirtseff ne fait pas exception, et c'est ainsi qu'elle parle souvent de son "moi spectateur" comme dans ce passage: "Je viens de lire du Balzac! Et à ce propos, je me rencontre avec son de Marsay, lorsque je parle de ce second moi qui reste toujours spectateur impassible du premier" (II-395). Le journal, par ce dédoublement du moi dans l'écriture, révèle ainsi deux personnages. On peut y lire, d'une part un sujet qui sait qu'il est malade, qui toussse, crache le sang et souffre de langueur; et d'autre part un "sujet artiste" qui feint de ne rien savoir et qui se demande même s'il est, en réalité, malade. Ces deux constructions du "moi" coexistent et se confrontent: d'un côté, la maladie et l'impression de médiocrité règnent en maîtres; de l'autre, l'artiste forcené et en pleine santé s'exprime avec vigueur et détermination. De ce clivage se dégage, dans l'écriture de la maladie, une situation paradoxale dans la mesure où, Marie Bashkirtseff décrit sans pudeur une maladie qu'elle nie.
presque simultanément, ou feint de ne pas connaître. Ce procédé de psychologisation de la maladie, cette gestion de la maladie couramment observée chez les malades, qui n'est qu'une tentative d'évacuer la maladie en même temps que de la transcrire, aura des répercussions dans la création du mythe fin-de-siècle de Marie Bashkirtseff. Les observateurs de l'époque y verront, c'est selon, un détraquement de la personnalité, une sensibilité exceptionnelle ou encore la légendaire lucidité du personnage tuberculeux.

Et pourtant, la maladie n'est pas à l'origine de ce dédoublement de la personnalité. En effet, dès le début du journal, Marie Bashkirtseff dévoile une duplicité souvent salvatrice:

C'est que la femme qui écrit et celle que je décris sont deux. Que me font à moi toutes ses tribulations. J'enregistre, j'analyse, je copie la vie quotidienne de ma personne, mais, à moi, à moi-même, tout cela est bien indifférent. C'est mon orgueil, mon amour-propre, mes intérêts, ma peau, mes yeux qui souffrent, qui pleurent, qui jouissent; mais moi, je ne suis là que pour veiller, pour écrire, raconter et raisonner froidement sur toutes les grandes misères, comme Gulliver dut regarder ses Lilliputiens. (I-385)

Quand Marie Bashkirtseff se trouve dans une position insoutenable, il n'est pas rare que son moi observateur crée une distance par rapport à son moi qui souffre. La position indécise qu'elle adopte concernant la question du mariage, nous l'avons vu, en constitue l'un des exemples les plus évidents. De manière générale, Marie Bashkirtseff assume d'une part, un "moi social" qui satisferait aux exigences sociales et rencontrerait les faveurs de la famille et d'autre part, un moi profond et "authentique" qui privilégierait ses aspirations artistiques (Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience 84-92).
En outre, la notion du “double” nous apparaît comme un lieu commun de la Belle Époque, qui a érigé au plus haut degré une morale et une culture équivoques. Le dédoublement du sujet, procédé particulièrement répandu en fin de siècle, n’en serait qu’une manifestation somme toute assez banale en littérature. Les allusions littéraires à Balzac et à Swift (bien qu’ils ne soient pas des écrivains “fin-de-siècle”), qui illustrent des passages où, justement, elle traite de son double moi, en constituent un témoignage évident. En somme, le sujet double relève moins d’une cause personnelle (comme la tuberculose), que d’impositions sociales et familiales contradictoires. Ces injonctions contradictoires contribuent le plus souvent à créer des situations de “double contrainte” ou de “double impasse” (Bateson) dont l’unique échappatoire passerait inévitablement par le développement d’une personnalité double. Si la maladie n’est pas la cause première et fondamentale du développement d’un “moi” divisé, en revanche, sa représentation se concrétise dans le jeu des deux “moi” que le journal révèle. La maladie s’inscrit, littéralement et figurativement, sous le signe du dédoublement car celui-ci facilite l’aveu et la divulgation.

Il résulte de ce procédé schizoïde, sans doute salutaire pour la santé mentale de l’auteur, que le “moi spectateur” ou “moi artiste” vit dans l’ignorance totale de la maladie. Il serait permis de supposer que ce que Marie Bashkirtseff appelle son “moi spectateur” soit le sujet qui se charge de la description de la maladie. Mais il n’en est rien. Le “moi spectateur,” du fait qu’il se pose en observateur extérieur, ne ressent rien, se refuse à subir la maladie. Il s’agit du “moi” détaché et serein
qui, non seulement juge sévèrement l'autre Marie Bashkirtseff, le “moi social,” mais qui plus est, lui laisse également à charge les souffrances inhérentes à la vie en société et à la maladie. Une fois de plus, il serait permis de conclure, de prime abord, que la description de la maladie dans le journal, ainsi que le passage soudain d’un moi à l’autre, donnent inévitablement lieu à des descriptions surprenantes, où la maladie serait simultanément exposée et niée. Rien n’est moins vrai mais une lecture plus attentive révèle que la stricte coupure du “moi,” qui favorise la représentation de la maladie, confère au journal une structure particulière selon laquelle art et maladie ne cohabitent jamais dans la rédaction. Le “sujet artiste” ne permet jamais l’intrusion de la maladie. Le passage, instantané mais néanmoins strictement jalonné, d’un “sujet” à l’autre, entendu dans tous les sens du terme, c’est-à-dire, du “sujet artiste” au “sujet malade” ainsi que de l’art à la maladie, ne pourrait être mieux illustré que par la scène qui suit. Le treize août 1881, Marie est soudainement prise d’hésitations quant à la qualité du tableau qu’elle se prépare à terminer. L’indécision la mine au point qu’elle se résout à s’en remettre au sort:

Dès que le sort a décidé du destin du tableau, le “sujet artiste” s’esquive et laisse place au “sujet malade.” Marie Bashkirtseff se tourne alors, presque sans transition et de manière incongrue, vers la maladie. Seuls
les points de suspension, qui suivent immédiatement le "Mais" introductif de la maladie, témoignent d'un léger temps d'arrêt et de séparation, comme si Bashkirtseff elle-même devait s'accorder un bref moment d'adaptation au changement de "moi" narratif. Le passage d'un sujet à l'autre, marqué par les traits de séparation et le "Mais" suspensif, expliquent ainsi l'incongruité apparente du commentaire sur la maladie alors que Marie Bashkirtseff dissertait depuis un moment sur l'art.

À de rares occasions, et peu avant sa mort, maladie et art occupent une même pensée. Ces passages coïncident, sera-t-on surpris, avec les seuls moments d'intense et bref désarroi que Marie Bashkirtseff nous dévoile. Ces occurrences correspondent à la fusion momentanée des deux "moi." Le "moi spectateur ou artiste" est autorisé à sentir la douleur et à rendre compte de la réalité de la maladie, tout en portant un jugement, souvent sévère, sur les qualités d'artiste de Marie Bashkirtseff. Un de ces moments fut retranscrit dans le journal, quelques mois avant sa mort, quand Marie s'inquiétait simultanément du mauvais placement de son tableau au concours du Salon des Beaux-Arts et de son état de santé:

_ Lundi 31 mars. -- Presque rien fait, mon tableau sera mal placé et je n'aurai pas de médaille. Puis je me suis mise dans un bain très chaud pendant plus d'une heure et j'ai craché le sang.... Enfin... que dire, que faire, si cela continue j'en ai pour dix-huit mois, mais si j'étais un peu tranquille je pourrais vivre vingt ans encore.... Ah! jamais, jamais, jamais!! je n'ai touché le fond du désespoir comme aujourd'hui. Tant qu'on coule en bas, ce n'est pas encore la mort, mais toucher de ses pieds le fond noir et visqueux... se dire: ce n'est ni les circonstances, ni ma famille, ni le monde, c'est _mon manque de talent_. Ah! c'est trop horrible, car il n'y a pas d'appel, pas de puissance_
humaine ni divine. Je ne vois plus la possibilité de travailler, tout semble fini. (II-535-6)

En somme, le "moi" fusionné, et lucide, contribue toujours à établir le triste constat de sa précaire situation, au point même que Marie se montre particulièrement critique d'elle-même, comme il apparaît dans cette exemple. Cet état de dépression intolérable se résout généralement par la mise sous le boisseau du "moi" malade par le "moi artiste," qui enjoint à Marie Bashkirtseff de se réfugier de plus belle dans le rôle de l'artiste forcené et hyperactif.

5.2.5 Une œuvre réaliste

Marie Bashkirtseff laisse entendre à de nombreuses reprises qu'elle envisage son journal comme un projet "réaliste" dans le sens où son critère principal ne serait que le dévoilement de la stricte vérité:

Lisez cela, bonnes gens, et apprenez! Ce journal est le plus utile et le plus instructif de tous les écrits qui ont été, sont ou seront. C'est une femme avec toutes ses pensées et ses espérances, déceptions, vilénies, beautés, chagrins, joies. Je ne suis pas encore une femme entière, mais je le serai. On pourra me suivre de l'enfance jusqu'à la mort. Car la vie d'une personne, une vie entière, sans aucun déguisement ni mensonge, est toujours chose grande et intéressante. (I-59-60)

À ce passage du début du journal, fait écho la préface que Marie Bashkirtseff écrit peu avant sa mort, en mai 1884:

D'abord j'ai écrit très longtemps sans songer à être lue, et ensuite c'est justement parce que j'espère être lue que je suis absolument sincère. Si ce livre n'est pas l'exacte, l'absolue, la stricte vérité, il n'a pas de raison d'être. Non seulement je dis tout le temps ce que je pense, mais je n'ai jamais songé un seul instant à dissimuler ce qui pourrait me paraître ridicule ou désavantageux pour moi.--Du reste, je me crois trop admirable pour me censurer. (I-5-6)
Il serait évidemment naïf de croire que Marie Bashkirtseff n’ait pas, ici ou là, quelque peu “arrangé” la vérité. Cependant, le lecteur se voit enclin, en toute bonne foi, d’accuser réception de sa sincérité. Au point de vue du mode de représentation, Marie Bashkirtseff se situe, de prime abord, tout à fait dans l’esprit du temps. Elle lit d’ailleurs avec grand intérêt les ouvrages de Zola et commente à deux ou trois reprises, bien que très brièvement, les échos des débats littéraires qui lui parviennent. Face aux critiques du naturalisme, de Zola en particulier, elle avance que ceux-là ne comprennent rien à la noble entreprise de vouloir reproduire la réalité: “Je suis rentrée émerveillée de la rue, oui, et ceux qui se moquent de ce qu’ils appellent le naturalisme ne savent pas ce que c’est, et sont des imbéciles” (II-376). Mais son auteur préféré reste Balzac qu’elle admire et vénère comme le plus grand génie parmi les réalistes. Il n’est donc pas étonnant qu’elle aspire à devenir “le Balzac de la peinture” (II-52). Rappelons que son ambition n’est nullement littéraire mais toute entière vouée à une carrière d’artiste-peintre, en particulier durant les dernières années de sa vie.

Au fil de ses réflexions sur l’art et la représentation de la réalité, une ébauche de théorie artistique se dégage quelque peu. Sa position rappelle assurément celle de l’un de ses contemporains, Maupassant, avec qui elle a, par ailleurs, échangé une courte correspondance. En effet, l’appréhension et la construction de la réalité en art chez Bashkirtseff relève, dans les grandes lignes, d’un esprit similaire à celui de la préface de Pierre et Jean. À l’instar de Maupassant, Marie Bashkirtseff est consciente de l’illusion réaliste: “Le réalisme ne consiste pas dans la représentation d’une chose vulgaire, mais dans le
rendu qui doit être parfait" (II-488). Cette remarque s'apparente à ce que Maupassant dira des événements réels, qu'il faut "souvent corriger" afin de les rendre vraisemblables, concluant à ce propos que "les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes" (42-43). Par ailleurs, Marie Bashkirtseff affirme encore: "Il s'agit de saisir la nature sur le fait, de savoir choisir et de la saisir. Le choix fait l'artiste" (II-376). Maupassant, lui-même, ne précise-t-il pas, toujours dans la célébre préface, que: "Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière" (44). Marie Bashkirtseff se rend compte que toute traduction de la réalité est d'abord une construction avant d'être une reproduction mais que l'authenticité des faits ou des événements rapportés peut néanmoins demeurer intacte.

Il est bien évident que la prise de position artistique de Bashkirtseff est fortement influencée par le milieu de la peinture. Or, subsiste encore, à cette époque, un vif débat entre les représentants de l'art antique et les instigateurs d'un art nouveau tourné vers le "vivant," les scènes de la rue et de la vie quotidienne: "Les penseurs et les poètes en peinture sont des exécutants de huitième ordre. Comment ai-je pu méconnaître à ce point cette vérité et me cramponner avec cette folle énergie?..." (II-389). Après avoir peint quelques thèmes classiques dans la tradition du dix-huitième siècle, Marie Bashkirtseff se range bien vite du côté de la peinture du mouvement et de l'authentique, bref de ce qu'il était courant d'appeler, à l'époque, la peinture "moderne" ou vivante. Voici ce qu'elle clame après une promenade à pied dans la rue: "Mais il y a là des tableaux admirables! Tout bonnement admirables! Loin de moi de viser surtout à la parodie de la vérité, c'est le fait des
vulgaires; mais dans cette vie, dans cette vérité il y a des choses admirable" (II-376).

Ce qui, pour la présente analyse, est intéressant ici, n'est pas précisément la production picturale de Marie Bashkirtseff qui, en soi, reste très académique, en dépit des impétueux élans "modernistes" de la jeune artiste. Sa peinture, ainsi que celle de son maître et ami Bastien-Lepage restent en effet très classiques, et seront bien vite démodées par l'impressionnisme au succès naissant et les divers mouvements de fin de siècle (expressionnisme, symbolisme) qui se profilent à l'horizon. En revanche, l'intérêt qu'elle porte à la représentation authentique de la vie et du mouvement correspond d'une part, à l'exposition authentique de soi dans son journal et d'autre part, à la soif de liberté et de vitalité que la maladie réduit chaque jour. La thématique de son œuvre révèle, de façon à peine voilée, les frustrations de la maladie qui l'afflige. C'est ainsi que la représentation du corps, du corps en mouvement, en peinture devient une préoccupation majeure à mesure que sa santé déficiente et son corps délabré occupent une place grandissante dans le journal. La fascination étrange qu'elle avoue, lors d'un voyage en Espagne, pour les forçats d'un bagne qu'elle visite, confirme, en creux, la prédilection qu'elle accorde à la liberté de mouvement. "Je ne sais comment m'est venue cette fantaisie, et certes je ne la regrette pas," dit-elle, ne pouvant s'expliquer, elle-même prisonnière d'un corps rongé par la maladie, la sympathie objective qu'elle ressent pour ces criminels "désarmés, enfermés, contraints au travail comme des enfants ..." (II-323, 324).
Marie Bashkirtseff tente même de dépasser, par le biais de la peinture, les limites de la transcription littéraire de la maladie. Le trois juillet 1876, alors que la maladie n'avait pas encore fait son apparition, elle écrivait: "Ce journal ne sera publié qu'après ma mort, car j'y suis trop nue pour me montrer de mon vivant. D'ailleurs, il ne serait que le complément d'une vie illustre" (I-207-08). Mais il s'avère, quelques années plus tard, que les moyens littéraires restent en deçà de ce que Marie Bashkirtseff veut divulguer d'elle-même. La peinture lui paraît à présent être un médium plus adéquat pour exprimer ses sentiments les plus profonds. Elle s'attache, par exemple, à parfaire sa technique du dessin de corps au delà de ce qui est requis d'une apprentie. Elle se passionne à outrance pour l'anatomie: "J'ai acheté des écorchés, des anatomies, des squelettes et toute la nuit j'ai rêvé qu'on m'apportait des cadavres à dissecquer" (II-28). En 1880, Marie Bashkirtseff fait l'esquisse d'un tableau qui représenterait une jeune fille nue, dans une pose provocante, devant un squelette, le squelette de son atelier. La jeune fille, selon le journal, serait un modèle en train de fumer en attendant l'arrivée de l'artiste. Mais, comme le suggère Cosnier, la coïncidence entre le sujet de l'esquisse et la santé de l'auteur est trop forte pour ne pas y voir "Marie regardant SA mort" (211) ou encore Marie attendant, contemplant ou défiant la mort. Il serait difficile de ne pas voir dans cette peinture l'élément d'une technique d'aveu, dans le sens foucaldien du terme, dans la mesure où il s'établit une coïncidence entre le sujet qui parle et le sujet de l'énoncé. Il semblerait que ce "projet" ait malheureusement été abandonné par Marie Bashkirtseff. Cependant, cet épisode est révélateur de plusieurs éléments importants.
Le sujet de la peinture comporte une dimension scandaleuse que Julian, son maître du moment, ressent immédiatement: “Seulement vous ne pouvez pas signer cela. Cela ferait scandale” (II-225). Une qualité scandaleuse qui suscite d'ailleurs chez le premier maître de Bashkirtseff, un enthousiasme et même une excitation suspecte: “C'est un tableau qui fera crier, surtout si on sait que c'est une femme, une jeune fille” (II-225). Il souhaiterait même que Marie soumette “cette drôlerie d'invention” au concours du Salon, refusant toutefois d'y voir l'essentiel, c'est-à-dire l'expression profonde d'une condition personnelle.

Cette peinture démontre à quel point la représentation de la mort demeure encore problématique en cette fin de dix-neuvième siècle. Mais ce cas précis crée une situation de “censure” d'autant plus évidente que le thème de la mort puisse être associé à un auteur lui-même malade et mourant. S'il est permis en fin de dix-neuvième siècle, au risque tout de même d'un scandale, de traiter de la mort et de la maladie de manière métaphorique ou collective, la même thématique se transforme en sujet tabou dès qu'elle se déplace au niveau personnel. De ce point de vue, la réaction de Julian, reflétant la défense d'aborder certains thèmes tabous, est tout à fait symptomatique de l'époque. Face à une oeuvre transgressive, il ne veut y voir qu'une “drôlerie d'invention” ou encore “une polissonnerie,” selon un passage expurgé du journal que Cosnier cite dans son ouvrage (211). Comme si Julian se devait de réduire l'expression profonde d'une condition personnelle à un geste de création frivole. Il est, par ailleurs, tout aussi révélateur que d'une part, Julian fasse jurer Marie qu'elle ne révèle pas qu'il lui ait conseillé
d'exposer ce tableau en guise de mauvaise blague et que d'autre part, ce passage ait été “censuré” dans l'édition du journal de Marie Bashkirtseff. La difficulté à “énoncer” ouvertement sa maladie et sa propre mort prochaine n'échappe d'ailleurs pas à Bashkirtseff. Bien qu'elle apprécie la compagnie et l'écoute de Julian, elle déplore tout de même les possibilités limitées de l'aveu: “Et pouvoir pour tout de bon parler de ma mort, c'est intéressant et, je le répète, ça m'amuse. C'est dommage que l'on ne puisse sans inconvénients avoir d'autre public que mon confesseur Julian” (II-422).

À partir de 1883, quand la maladie devient très préoccupante, la peinture, elle aussi, lui semble trop “immatérielle.” Marie Bashkirtseff voudrait désormais se consacrer à la sculpture, plus réaliste et plus expressive, afin de “manier de la terre pour donner corps à [s]es visions” (II-450). Corps et visions, le choix des mots n'aurait pu être plus explicite. Car la maladie, qui décompose lentement son corps, détermine bien évidemment ses visions de reconstitution, de recouvrement d'un corps que la tuberculose est en train de lui voler: “Je ne veux pas que ce soit de la peinture, je veux que ce soit de la peau et que ça vive” (II-488).

Dans la rédaction de son journal, Marie Bashkirtseff reste de bout en bout fidèle au projet réaliste de tout dévoiler, de tout divulguer à propos d'elle-même. Mais cet aveu, au delà même de ce que l'époque permettait, ne fut rendu possible que par le caractère intrinsèquement privé d'un journal intime qui, je le rappelle, n'était pas destiné à l'étalage public. À l'instar de l'esquisse du modèle et du squelette, dont j'ignore ce qu'il en advenu, le caractère particulier et transgressif d'une
telle représentation repose dans le seul et simple fait du déplacement du regard artiste du social au personnel. Le dévoilement de sa lente dégradation physique, et somme toute de sa propre mort imminente, foule au pied les conventions représentatives de l'époque. Nul ne sera étonné qu'après la mort de l'auteur, la culture de l'époque s'empare de la vie de Marie Bashkirtseff et en fasse un mythe littéraire. En la présentant comme personnage tuberculeux néo-romantique, Marie Bashkirtseff devient ainsi une construction littéraire, un personnage de roman, une "Dame aux camélias," ou une "Madame Gervaisais" dont le témoignage de la maladie ne constituerait plus qu'une fable. Colette Cosnier, dans son article "Marie Bashkirtseff: un mythe fin-de-siècle," recense les diverses œuvres littéraires que Marie Bashkirtseff, "la Muse de la Décadence," aurait inspirées. De mon côté, plutôt que de traiter de l'influence du mythe de Bashkirtseff sur la littérature, je me limiterai, dans la deuxième partie de mon analyse, aux conditions d'apparition d'un tel mythe.

5.3 La mort de l'auteur

5.3.1 Introduction

La construction du mythe littéraire de Marie Bashkirtseff, sur fond de romantisation du personnage tuberculeux, repose sur une acception médicale et littéraire de la tuberculose, certes, surprenante à l'heure actuelle, mais néanmoins courante en fin de dix-neuvième siècle. L'essai de Susan Sontag, Illness as Metaphor (1977), me servira de cadre de référence à l'analyse de la perception de la tuberculose en cette fin de siècle. La culture de l'époque s'empare du personnage de
Marie Bashkirtseff et le transforme en mythe néo-romantique de jeune femme sensible, frustrée et, par conséquent, prédisposée à la maladie.

En guise d'introduction à cette analyse, je voudrais proposer deux citations, à propos de Bashkirtseff, qui me paraissent révélatrices des sentiments de l'époque. La première est extraite de l'ouvrage influent, Degeneration (1895), de Nordau qui, outre ses activités de critique socio-littéraire, était également médecin. La deuxième citation nous vient de Barrès, l'un des "princes" de la littérature française de la fin du siècle. Max Nordau, le grand critique de la "Décadence," décrit Marie Bashkirtseff comme suit: "[D]egenerate girl who died of phthisis, a victim to moral madness, with a touch of the megalomania and the mania of persecution, as well as of morbid erotic exaltation" (310). Barrès, en revanche, dans Trois stations de psychothérapie (1891), la "canonise" en "Notre Dame qui n'êtes jamais satisfaite" (68). S'adressant aux "Néo-Catholiques," il leur présente une légende de cosmopolite déracinée à la sensibilité exacerbée. Ces deux caractérisations, où personnage tuberculeux et les notions-clé de "sensibilité" et de "frustration" sont associés, mettent d'emblée en résonance le discours médical et la mythographie de l'époque. En effet, l'image de Marie Bashkirtseff ne manque pas de fasciner cette fin de siècle, et les néo-catholiques en particulier, en proie aux images de délabrement physique, de dégénérescence et de sensibilité incomprise chères à Barrès. Comme l'affirme Barrès, "chaque génération se choisit ses lieux de dévotion préférés" (34). Et Marie Bashkirtseff représente, à ses yeux, le personnage tout à fait capable d'émouvoir les "esprits compréhensifs et dégoûtés" de l'époque (35). Le journal de Bashkirtseff
"les satisfait mieux qu'aucune composition de nos écrivains de métier" ajoute-t-il encore (36).

On admettra que le mythe en question est fabriqué à partir d'éléments biographiques irrésistibles pour des jeunes gens à la recherche d'une âme à la fois intelligente, délicate et morale. Qu'on en juge par la présentation du personnage, à travers le journal, expurgé ou non, qui pourrait se résumer comme suit: une enfant prodige, extrêmement douée et intelligente malgré un entourage familial peu enclin à favoriser son éclosion intellectuelle et artistique; une jeune fille qui entame un journal dès l'âge de quatorze ans (douze ans selon la légende) avec un aplomb, un entrain et une ambition hors du commun; une jeune fille qui relate et commente avec une lucidité peu courante, à cet âge précoce, son amour platonique pour un noble anglais, de vingt ans son aîné, qu'elle a à peine aperçu à quelques reprises; une jeune fille artiste qui pourrait faire carrière en chant, en littérature, en peinture et en sculpture; une jeune fille à la fois belle et intelligente qui tarde à se marier; et enfin, une jeune fille dont les règles sociales et la maladie--fatale--contrecarrent constamment ses divers projets de réussite et de consécration dans la gloire. En 1887, quelque trois ans après sa mort, le *Journal de Marie Bashkirtseff* est publié dans des conditions et selon des arrangements qui resteront probablement à jamais mystérieux. En somme, une vie qui sera caractérisée par l'insatisfaction, la mélancolie, et enfin la maladie qui l'emportera. Ce sont sur ces quelques traits du personnage de Marie Bashkirtseff en rapport avec la tuberculose que je voudrais m'attarder.
Car, si d’une part, Marie Bashkirtseff s’en tient à révéler sa maladie personnelle et la dégradation physique sans détours; d’autre part, elle n’échappe pas aux préjugés de l’époque, notamment en ce qui concerne la perception de la tuberculose et du personnage phtisique. Il en résulte qu’elle contribue bien involontairement à la perpétuation du personnage tuberculeux en reproduisant, malgré elle, la plupart des clichés liés à la maladie dont elle souffre. Cependant, je le rappelle, cette matière brute déjà propice à la mythification, sera rehaussée par la falsification, perpétée par des éditeurs successifs, du journal de manière à projeter, pour un lectorat complice, le mythe de ce personnage mélancolique, insatisfait et frustré.  

C’est donc aux conditions d’apparition de ce mythe fin-de-siècle, résultant de la combinaison et de la complémentarité des discours littéraires et médicaux (Barrès et Nordau), ainsi qu’à l’apport bien involontaire de Marie Bashkirtseff que cette analyse est consacrée.

5.3.2 Le “fruit de la passion”

La construction, à la fois médicale et littéraire, du personnage tuberculeux repose, à l’époque, sur le principe que la maladie est une expression de soi. Le tuberculeux est toujours perçu et représenté comme un personnage aux émotions vives et déprimantes chez qui règnent délicatesse et sensibilité. La tuberculose est, en particulier, une maladie de la passion, de la “passion qui consume.” C’est une “variane de la maladie d’amour” comme l’affirme Susan Sontag (20). Marie Bashkirtseff n’échappe pas à ce stéréotype. Tout d’abord, le Journal insiste lourdement sur le premier amour de Bashkirtseff alors qu’elle avait à peine quatorze ans ainsi que sur son extraordinaire sentiment
de renonciation et de fatalisme. Nous savons à présent, grâce aux Cahiers intimes inédits publiés en 1925 et surtout au travail d'archives de Colette Cosnier, que le Journal de Marie Bashkirtseff a été “expurgé” et “falsifié” (14). L’édulcoration, sans doute orchestrée par des éditeurs peu scrupuleux, a contribué à projeter l'image d'une jeune fille “insatisfaite,” à jamais déçue d'un premier amour impossible et fantasmé (un amour “de loin”) dans la plus pure tradition romantique. La biographie de Cosnier s'emploie à démonter ce mythe fabriqué post mortem. Elle démontre avec succès que les Cahiers intimes inédits du journal, ainsi que les modifications apportées dans le texte du Journal, consistent à créer un personnage mélancolique, langoureux, souffrant et comme marqué par la fatalité. Mais par la dénonciation de cette mythification, l'ouvrage de Cosnier tient en premier lieu à rectifier les faits biographiques relatifs à la condition féminine et aux penchants féministes de la jeune artiste. De fait, Marie Bashkirtseff est tout le contraire de la jeune fille passive, à jamais condamnée à un “vœu” de prostration chaste et d'existence contemplative suite à un premier amour déçu. Cosnier met l'accent sur les lamentations de Bashkirtseff à propos des impositions sociales, patriarcales et sexistes et sur la façon dont elle tente de s'en affranchir. Voici, à titre d'exemple, ce que Marie Bashkirtseff écrit à son frère aîné quand celui-ci lui annonce son mariage prochain:

Vous voulez vous marier et vivre tranquillement avec une petite bonne femme que vous vous êtes imaginée comme vous voudriez qu'elle fût.... Mon cher ami, et mon pauvre imbécile, on ne se marie pas à vingt ans dans notre position.
Elle ajoute plus loin:

Allez en ville, allez chez les actrices, grisez-vous, menez une vie dissipée. Cela vous dégoûtera les premiers jours, et vous regarderez votre fiancée comme un ange, mais continuez et vous verrez que vous en sortirez guéri et que vous me remercerez de vous avoir donné des mauvais conseils, une fois. (Cahiers intimes inédits I-XI)

Ces quelques conseils, prodigués à son frère, ne semblent assurément pas ceux d'une jeune fille de seize ans qui ne connaîtrait pas la vie ou qui n'en posséderait qu'une impression idéalisée. Plus tard, sa période artiste révèle une Marie Bashkirtseff aventureuse, joviale, dotée d'un humour parfois grossier, qui critique sévèrement ses maîtres et ses comparses. Selon toute évidence, ce n'est pas cette Marie Bashkirtseff qui aura reçu les faveurs des observateurs de l'époque. Cependant, l'image sage de la jeune fille résignée après son premier amour déçu surdéterminera le personnage.

La tuberculose se manifeste comme une expression du caractère individuel précisément quand la personnalité du malade ne s'est pas extériorisée. J'ai déjà abordé, dans l'analyse de l'écriture, les nombreuses frustrations familiales, sociales, sentimentales ou artistiques que Marie Bashkirtseff a subies. Je n'y reviendrai donc pas. Selon Sontag, les personnes réprimées et frustrées seraient, selon la croyance de l'époque, prédisposées à la tuberculose. La résignation, en particulier, tiendrait toujours un rôle primordial dans l'apparition de la tuberculose au dix-neuvième siècle: résignation en amour, ensuite résignation face à la maladie (Sontag 24). Mais, c'est au contraire Marie Bashkirtseff elle-même qui se plaint du sentiment de résignation qu'elle rencontre dans son entourage, tant au niveau de ses ambitions.
artistiques qu'en rapport à la tuberculose. Marie Bashkirtseff regrette, par exemple, que les médecins n'osent lui avouer son mal: "Potain n'a jamais voulu dire que les poumons étaient atteints; il employait les formules ordinaires en pareil cas, les bronches, la bronchite, etc... Il vaut mieux savoir au juste; ça me décide à tout faire ..." (II-420). Il faudra attendre l'intervention d'un docteur allemand pour qu'enfin, la maladie soit abordée sans détours: "Le docteur Tilénius sort d'ici ... et n'a pas dit comme les Français: 'Bon, ce ne sera rien, dans huit jours nous vous guérirons, Mademoiselle'" (II-76). La démission face à la maladie, ainsi que sa dénégation constante, sont certainement liées au sentiment d'impuissance qu'inspire, à la pratique médicale, une maladie qu'on croit inextricablement liée à la personnalité.

Cosnier conclut, de manière convaincante, que non seulement la vie de Bashkirtseff ne correspond pas au mythe de jeune fille passive et résignée mais qu'elle est bel et bien une femme en avance sur son temps, qui célèbre la vie et le désir féminin. Si Cosnier rectifie une falsification malhonnête des penchant féministes et du dynamisme combatif du personnage, il me paraissait tout aussi important de mettre en lumière l'association douteuse entre pathologie du cœur et pathologie du corps. Ce grand poncif de la médecine romantique du dix-neuvième siècle ne s'estompera que longtemps après la découverte de la cause de la tuberculose, l'émergence du discours hygiéniste et la révolution pastorienne qui, ensemble, constituent le grand "mouvement" marquant de la fin du siècle dans le champ médical.

La tuberculose est également perçue à l'époque comme une maladie de contrastes (Sontag 11). Selon cette conviction, l'activité
cyclothymique du tuberculeux, toute en hoquets, serait causée par un dérèglement énergétique. Ce dérèglement consisterait notamment en une incapacité à gérer son capital d'énergie, perçu comme limité au dix-neuvième siècle. Cette pensée de type tautologique permet aux observateurs de voir dans tous les cas une pathologie de la vitalité car, selon ce point de vue, langueur et hyperactivité conduisent à la même conclusion de consommation négative.

Quand la rage de vivre de Marie Bashkirtseff semble miner l'image de la jeune fille langoureuse à jamais condamnée par son premier amour, la maladie est alors tenue pour responsable de ces moments successifs d'intense activité et de passivité mélancolique:

> Je veux plus vite vivre, plus vite, vite... ('Je n'ai jamais vu une telle fièvre de la vie, dit D.. en me regardant.') C'est vrai, je crains que ce désir de vivre à la vapeur ne soit le présage d'une existence courte. Qui sait? Allons, je deviens mélancolique... Non, je ne veux pas de mélancolie..." (I-64-65).

Ici, on admettra que Marie Bashkirtseff contribue à nourrir un lieu commun--brûler la chandelle par les deux bouts--qui associe intensité de l'existence et brièveté de la vie mais, en revanche, elle réfute catégoriquement tout penchant à la mélancolie. En réalité, l'hyperactivité de Bashkirtseff, surtout dans les dernières années de sa vie, résulte, non pas d'un quelconque dérèglement énergétique, mais du sentiment d'urgence causé par la maladie et l'ambition du personnage. Plus de quarante ans plus tard, Catherine Pozzi note, dans son propre journal, la remarque suivante, reprise du Journal de Marie Bashkirtseff: "Il faut Tout! Le reste ne suffit pas!," suivi de l'annotation: "[C]e n'est pas une sensation de poitrinaire" (Journal 1913-1934 390). Pozzi
rétorque qu'il s'agit bien d'une sensation de poitrinaire comprenant trop bien que l'idée de tout vouloir relevait moins d'un caprice de tuberculeuse que d'une situation d'urgence imposée par la mort imminente.

Il n'empêche, à propos de la néfaste mélancolie que Bashkirtseff, selon toute évidence, repousse de toutes ses forces, que le monde de l'édition insistera lourdement sur les rares épanchements du personnage. Il n'est pas étonnant que, durant les années dix-neuf vingt-cinq, Pierre Borel publie, par exemple, des extraits de carnets qui mettent l'accent, une fois de plus, sur le premier amour de Bashkirtseff (L'Enfance candide et passionnée de Marie Bashkirtseff), mais également sur la supposée dernière idylle avec le peintre Bastien-Lepage, lui aussi mourant, afin de compléter le tableau (Marie Bashkirtseff racontée par elle-même). Car il s'agit bien d'un tableau, le plus romantique et le plus morbide qui soit, puisque la vie amoureuse de Marie Bashkirtseff débuterait et finirait sous le double signe fatal du "soleil noir" et de la maladie. Marie Bashkirtseff, au seuil de la mort, aurait, comble d'ironie, enfin rencontré l'amour tant espéré. On aura deviné que, de cette "agonie romantique," l'édition principale du journal ne laisse paraître, entre Bashkirtseff et Bastien-Lepage, qu'une amitié et une admiration profondes.

La période romantique, "nécroromantique" dirait Philippe Muray, perpétuant le topos littéraire bien connu qui associe beauté et mort, avait déjà octroyé à la tuberculose une connotation de noblesse et de distinction. Cependant, le "look" à la mode, oserait-on dire, que l'imaginaire collectif conférait au personnage tuberculeux, s'était, au
grand dam de Marie Bashkirtseff considérablement estompé vers la moitié du siècle: "Il paraît qu'à une certaine époque il a été de mode d'être poitrinaire et chacun s'efforçait de le paraître et croyait l'être. Ah! si ça pouvait être l'imagination seule!" (II-506). Mais la glorification de la tuberculose, et de tout délabrement physique en général, réapparaît dans les années dix-huit cent quatre-vingt, à la faveur de la nébuleuse décadentiste. Qu'elle fascine ou qu'elle effraie, la tuberculose rend indiscutablement les gens "intéressants" comme l'indique Sontag (30). Et l'on sait à quel point Marie Bashkirtseff était avide de reconnaissance et de gloire. Que l'on se rappelle sa devise "Gloriae Cupiditate!" Elle va dès lors quelque peu entretenir cette image de la beauté maladive qui ne manquera pas d'être amplifiée après sa mort:

Il n'y a pas à dire, je tousse tellement que ça doit tout me détériorer là-dedans. Et avec cela je maigris, ou plutôt... oui, je maigris, à regarder les bras, par exemple; quand j'allonge le bras un caractère atteint au lieu de l'insolence d'autrefois. C'est même joli, je ne me plains pas encore. À présent, c'est la période intéressante, on devient mince sans maigreur, et je ne sais quoi de languissant qui va bien. (II-318)

Si la maladie comme mécanisme d'individualisation et de subjectivation est en soi indéniable, elle véhicule néanmoins la croyance plus problématique que la maladie rend plus sensible et créatif. Or, il est clair, pour Marie Bashkirtseff et bien d'autres plus tard comme Kafka, que la maladie constitue une entrave à leurs projets artistiques. Le journal démontre à souhait que la maladie contrecarre sans cesse les projets grandioses de Marie Bashkirtseff. Le mythe de la maladie créatrice est une notion qui repose sur un procédé de

205
comparaison fallacieux car il sera toujours impossible de savoir ce que l'artiste aurait accompli sans l'intervention de la maladie.

Parallèlement à ce lieu commun qu'est la maladie créatrice, la tuberculose résulterait d'un quelconque répression et d'un sentiment de frustration, comme l'effet d'une somatisation. Or, une fois de plus, un renversement de causalité s'impose. Il va sans dire que Marie Bashkirtseff était bien plus dépitée et frustrée parce qu'elle était malade et se savait mourir que l'inverse. Les rivalités entre élèves à l'atelier de peinture révèlent cruellement la tare de la maladie:

Breslau a eu sa mention. Elle a des commandes. Mme..., qui la protège beaucoup et chez laquelle elle a connu les principaux artistes, lui a commandé son portrait pour le Salon prochain. Elle a déjà vendu trois ou quatre choses; en fin, la voilà lancée. Et moi? Et moi je suis poitrinaire. (II-289)

Quand Marie Bashkirtseff entreprend de faire de la peinture dans les dernières années de sa vie, le personnage artiste qu'elle incarne ne correspond en rien à l'image de la jeune tuberculeuse sensible des débuts du journal. Marie mène à présent un train de vie beaucoup plus modeste, voire quelque peu bohème. C'est aussi à ce moment qu'elle fréquente les cercles féministes. En somme, c'est au moment où elle est véritablement minée par la maladie qu'elle cultive le moins l'image de l'artiste malade. Mais plus tard, le mythe du personnage ne retiendra, de cette période, que l'hyperactivité, la créativité et la sensibilité attribuées à l'artiste tuberculeux.

D'autre part, si le rêve de gloire de Marie Bashkirtseff reste intact dans les dernières années de sa vie, il me parait évident qu'elle se réfugie dans l'art, ainsi que dans d'autres activités annexes, de façon à
vivre sa vie sans prêter attention à la maladie. Il s'agit bien encore d'un procédé banal d'évitement de la maladie qui consiste à se divertir afin de ne pas penser à la maladie. Mais ce comportement sera interprété, par la presse notamment, comme un test de caractère de l'individu face à la mort. Selon le mythe, la tuberculose, après une longue période de lente consomption et de corruption du corps, conduit à une mort raffinée et édifiante qui requiert une attitude vertueuse face à la mort et même une sentimentalisation de l'horreur (Sontag 16, 41). Les coupures de journaux par exemple, dont je parlerai dans un instant, mentionnent souvent la noblesse de caractère de Marie Bashkirtseff face à la mort alors que l'on sait que mourir littéralement noyé dans son propre sang n'est, en aucun cas, ni édifiant, ni "glamoureux."

Selon toute évidence, il faut concéder, une fois de plus, que Marie Bashkirtseff elle-même n'échappe pas aux constructions mentales de l'époque en matière de perception de la tuberculose et du personnage phtisique. A plusieurs reprises, son propre discours s'insère dans le mythe romantique et contribue à le perpétuer. Malgré elle, sans doute, elle fournit matière à l'élaboration d'une légende qui associe tuberculose et le "moi" que la perception de l'époque privilégiera. Mais son violent désir de vivre et de réussir entre en contradiction flagrante avec le stéréotype de la phtisique frêle et affaiblie par la maladie: "- Oh! quand je pense qu'on ne vit qu'une fois et que chaque minute nous rapproche de la mort, je deviens folle! Je ne crains pas la mort, mais la vie est si courte, que la gaspiller est une infamie!!" (I-282). Enfin, son journal remportera le succès considérable qu'elle eut souhaité quelques années auparavant avec sa peinture. Cette ironie finale consacrera son
Image de néo-romantique maudite et jamais satisfaite jusque dans la reconnaissance posthume.

Il apparaît que la satisfaction morbide d'une telle vénération posthume fonctionne également comme reflet d'une époque misogynne. L'adoration, après sa mort, d'une femme artiste et tuberculeuse, suivant une "construction" qui correspond largement à des fantasmes sadiques apparaît comme le sommet (ou le triomphe) du culte de la beauté maladive qui a pratiquement traversé tout le siècle littéraire. Nous savons que les images de maladie et de délabrement physique étaient très prisées par la littérature décadentiste. Les notions de dégradation physique et de faiblesse morale, que suggère la tuberculose, correspondent effectivement aux goûts du siècle finissant. Marie Bashkirtseff, avec sa maladie, sa douleur et sa mort proche, ne sera reconnue qu'après sa mort et qu'en tant que personnage littéraire.

Rappelons que Barrès publie Le Jardin de Bérénice, en 1891, la même année que son commentaire sur Bashkirtseff. Or, Bérénice souffre d'une situation qui rappelle étrangement le sort de Marie Bashkirtseff: une jeune femme mourante, mélancolique et "révoltée dont l'âcreté et la beauté piétinée serrent le coeur" (23-24). L'auteur de Du sang, de la volupté, de la mort, dans son "organisation" de la légende de Marie Bashkirtseff (ce sont ses termes), cultive, comme dans toute son œuvre, le mythe de la sensibilité héroïque rehaussé d'images de beauté, de douleur et de mort. Dans Trois stations de psychothérapie (1891), Barrès, à propos de Bashkirtseff, parle de "sensibilité héroïque embellie par le romanesque de la beauté et de la mort" (62). C'est dire à
quel point, Barrès et son époque placent la mort au niveau du romanesque, et non de la réalité.

5.3.3 Mauvaise presse

Après le succès initial du *Journal* publié en 1887, se succèdent plusieurs publications de carnets inédits, auxquels j'ai déjà fait allusion, et dont le but évident était d'entretenir le mythe de Marie Bashkirtseff. C'est ainsi que paraît notamment, en 1911, le *Nouveau journal inédit*, un salmigondis de banalités et d'épisodes insignifiants. Le but étant, semble-t-il, d'exhiber le côté frivole et mondain de Marie Bashkirtseff, à l'exclusion de toute pensée et réflexions plus profondes.

Plus important fut le rôle que joua l'éditeur Pierre Borel dans l'édition des écrits de Marie Bashkirtseff. Borel publie principalement, en 1925, quatre volumes supplémentaires du journal sous le titre aguichant de *Cahiers intimes inédits*. Borel, dans son avant-propos, dénonce la "stupide légende" qui entoure le personnage de Marie Bashkirtseff, incrimine la famille et les admirateurs et s'engageant à rétablir la vérité (V). Il divulgue notamment que Marie avait entamé plusieurs projets littéraires (Une *Histoire des Césars* ainsi qu'une *Histoire des femmes illustres*) qui l'auraient sans doute consacrée comme auteur "sérieux" (VIII). Il déplore également, dans la légende du personnage, l'importance accordée au premier et unique amour de Bashkirtseff pour le duc de Hamilton. Mais il s'empresse de nous révéler un autre amour, caché jusque-là aux lecteurs, à l'importance non moins essentielle puisque, suggère-t-il, ce serait à la suite de cet autre amour déçu, que Marie Bashkirtseff serait morte. En définitive, Borel use d'un stratagème...
d'éditeur, pour le moins simpliste et douteux, dans le seul but de raviver, en 1925, une légende qui commence sans doute à s'estomper: il remplace un amour fatal par un autre. Cela n'empêchera pas ce même Borel de publier, en 1929, L'Enfance candide et passionnée de Marie Bashkirtseff qui relate, sera-t-on étonné, l'idylle de la jeune Marie pour le duc de Hamilton autrefois dénoncée. Il s'agit, une fois de plus, d'un texte qui n'apporte rien à la première édition du journal, mais qui se voit "rehaussé" d'une étude, par Louis Giniès, intitulée La Rencontre du duc de Hamilton et la névrose de Marie Bashkirtseff. Cette analyse psychologique au petit pied, parsemée de faits inexacts (Marie Bashkirtseff y est rajeunie de quatre ans) renoue, de manière surprenante, avec une médecine romantique qui associait trouble moral et maladie physique:

Désormais, et pendant plusieurs années, nous trouverons à chaque page des notations dont un psychiatre pourrait s'emparer pour constituer un dossier clinique; nous en trouverons jusqu'au jour où un mal plus organique, celui qui devait, hélas! l'emporter, commençant à l'envahir, constituerà en quelque sorte un abcès de fixation qui ramènera par ailleurs l'équilibre moral altéré. (26)

Le diagnostic assez confondant, présenté par le docteur Giniès, suggérerait que la tuberculose aurait résorbé le désordre ou le déséquilibre moral, causé par l'amour envers le duc de Hamilton!

Pour en revenir aux Cahiers intimes inédits, je dirais simplement qu'ils ont quand même le mérite de présenter une Marie Bashkirtseff plus libre et plus libertine, aux aventures amoureuses nombreuses; bref, une représentation qui corroborerait en partie les conclusions avancées par Colette Cosnier. En cela, la première édition du Journal
fut bien "censurée" au niveau des mœurs "libres" et de quelques situations familiales embarrassantes. Mais d'un autre côté, Marie Bashkirtseff apparaît, dans l'édition de Borel, une fois de plus, extrêmement frivole et mondaine, au point que son côté intellectuel y est tout à fait occulté. Si Borel et ses épignes, dans les quatre introductions aux quatre volumes, étrillent le premier éditeur, Theuriet, pour excès de pudeur, il est permis de mettre en doute leur propre édition qui nous présente un exemple parfait de "l'éternel féminin." Cette caractérisation, à son tour, exaspère les féministes de l'époque qui avaient fait de Marie Bashkirtseff un personnage modèle, et que Cosnier dénonce justement. En somme, la réception de Bashkirtseff illustre bien les tensions que suscitent, au tournant du siècle, la tentative d'émancipation d'une jeune femme de la bonne société. Les hommes de l'époque sont horrifiés par cette jeune fille trop raisonneuse qui n'est pas assez femme, "une cérébrale orgueilleuse et dominatrice" déclare l'un des préfaciers, dans le but évident d'atténuer l'image d'une Marie Bashkirtseff froide, manipulatrice et intellectuelle (Carnets intimes inédits IV VII).

Colette Cosnier a eu la bonté d'ajouter, en annexe de sa biographie, quelques coupures de presse: certains datant du lendemain du décès de Marie Bashkirtseff, d'autres commémorant sa mort plusieurs années plus tard, jusqu'à son cinquantenaire dans les années dix-neuf cent trente. La lecture de ces articles permet de voir comment a fonctionné le mythe fin-de-Siècle d'un personnage, certes, énigmatique mais qui ne l'est devenu que par les diverses manipulations éditoriales dont ses carnets ont fait l'objet.¹⁰

211
Dès l'annonce de la mort de Marie Bashkirtseff, la légende d'un amour déçu se répand, et se répète à l'infini, subissant maintes distorsions, à l'image des plus piétres commérages. Le Figaro du 1 novembre 1884, le lendemain de la mort de Marie Bashkirtseff, affirme qu'"elle allait se marier quand son fiancé n'a plus reparu. C'est après la retraite de celui-ci que, blessée au coeur, elle a essayé de se faire un nom par son talent. Elle a pris froid un matin en peignant dehors. Elle est morte en quinze jours." En matière de simplification et de réduction d'une vie et d'un personnage qui apparaissent justement, à la lecture du journal, singulièrement complexes, il serait difficile de faire mieux. Quinze ans plus tard, le Petit Bleu du 24 novembre 1899, rapporte que Bashkirtseff fut emportée par "une vulgaire bronchite, contractée dans la pratique fiévreuse et follement imprudente de son art." Le journaliste ajoute aussitôt: "Mais la légende raconte que, si la bronchite fut la cause 'physique' de sa mort, une blessure reçue au coeur, et dont elle ne voulut pas guérir, en fut la cause 'morale'. Il y a donc encore, en ce siècle de bronze, des jeunes filles qui meurent d'une blessure au cœur!" Et l'article continue de rager contre les femmes "modernes" et insensibles qui doivent bien se moquer de cette pauvre ingénue de Marie Bashkirtseff. En sus de la réitération de la tuberculose comme maladie de la passion consomptive, le personnage de Marie Bashkirtseff se trouve enrôlé, aux côtés de ceux que l'on suspectait le moins, dans un débat sur l'émancipation de la femme.

La commémoration du cinquantenaire de sa mort, en 1934, ne ressasse que la même litanie de l'amour déçu, agrémentée cependant d'amants différents (en conséquence du travail éditorial fort douteux de
Pierre Borel). Mais “cette pauvre enfant dévorée par la fièvre” (Le Jour 10 novembre 1934) présenterait, conformément à la remarque de Nordau et au rapport de Giniès, “un cas psychologique des plus étonnants, le sien, et qui est la passion d'elle-même, la ‘folie du moi’” (Minerva, 4 novembre 1934). Citons enfin, un article d'un moralisme déconcertant qui conclut qu’“à mener cette triple existence de travail, de tension cérébrale et de fêtes, les forces de Marie s'usèrent vite” (Nation belge, 18 mai 1936). Notons simplement que la croyance populaire faisant de la tuberculose une pathologie de la vitalité, avec tous les lieux communs que cela comporte, jouit encore d'une bonne presse au milieu des années trente.

5.4. Conclusion

Est-il besoin de conclure que Le Journal de Marie Bashkirtseff mérite d'être abordé comme le témoignage d'une femme qui écrit ses peines, ses frustrations et son combat avec les préjugés liés d'une part, à la condition féminine de son époque et d'autre part, à la maladie. La culture fin-de-siècle n'était certes pas prête à entendre une telle voix, un tel aveu. Cependant, la force du témoignage contraint l'époque à en acquiescer la présence, quitte à transformer le personnage en légende, à faire de Marie Bashkirtseff une absence parlante.11

Paradoxalement, Le Journal remporte un succès immédiat qui ne devrait cependant pas nous induire en erreur. Le Journal, en révélant la dégradation physique, la maladie personnelle, fonctionne comme un exutoire collectif. Il fait office de transgression libératrice qui soulage la collectivité socio-littéraire. Si l'on ajoute au thème tabou de la maladie
personnelle, la souffrance existentielle d'un personnage et d'une artiste incompris, il n'est donc pas étonnant que Marie Bashkirtseff ait été érigée en personnage martyr. En effet, la légende de Marie Bashkirtseff s'est édifiée à partir d'une violence symbolique perpétrée à l'endroit de ses carnets et de ses textes, une violence contre le témoignage de sa vie. Après l'expiation de la faute, la sainteté! Barrès en avait-il compris le mécanisme, lui, qui affuble Marie Bashkirtseff du titre de "Notre-Dame" à plusieurs reprises, et non sans ironie? S'étonnera-t-on encore, qu'à la suite de Barrès, Theodor Adorno rappelle à notre bon souvenir, dans les années cinquante, la "sainte Patronne de la fin du siècle."

Le **Journal de Marie Bashkirtseff** mérite certainement le privilège d'une redécouverte. Ne fut-ce que pour nous rappeler que, dans un passé relativement récent, la maladie personnelle n'était pas chose à divulguer. Même la pratique de la médecine en fin-de-siècle, pourtant fondée sur les techniques d'examen et d'aveu, semblait fonctionner par sous-entendus, allusions et messages codés. "Dire" au patient le diagnostic de la tuberculose se réduisait souvent à la suggestion d'aller passer quelques jours dans telle ou telle ville d'eau.

L'importance de l'aveu de Marie Bashkirtseff, cependant, réside avant tout, en ce qu'il constitue un texte de rupture en exhibant ce qui était supposé rester caché. Le **Journal** en général, qui était destiné à rester privé, et le projet avorté du tableau "au squelette" en particulier, sont des manifestations du dehors, des voix de la marge. Mais cette représentation définit, par son origine périphérique, un contour révélateur du discours officiel. C'est grâce à des textes tels que ceux-ci, à la réception et aux diverses manipulations dont ils ont fait l'objet,
qu'il nous est permis de reconstituer le gouvernement des conduites en vigueur et de percevoir, de manière furtive sans doute, l'univers mental de la culture fin-de-siècle.
Simone de Beauvoir, dans Le Deuxième sexe, cite et commente, comme exemple typique de journal de jeune fille, le Journal de Marie Bashkirtseff. Plus récemment, Philippe Lejeune, dans Le Moi des demoiselles: Enquête sur le journal de jeune fille, note l'importance primordiale du Journal de Marie Bashkirtseff dans le champ littéraire limité qu'il s'est astreint à observer. Cependant, à l'envoie de de Beauvoir, il estime qu'il constitue une exception et une première, en ce sens qu'il viole notamment les conventions du portrait physique en abordant la question du corps. Voici ce que Lejeune en dit: "Il faudra attendre la publication complète du journal de Marie Bashkirtseff pour voir jusqu'où peut aller l'impudeur ou la provocation en ce domaine: mais elle est totalement atypique, aberrante, aucun autre journal, de près ou de loin, ne s'engage dans cette voie" (52).

Il n'est pas impossible de concevoir que la famille de Bashkirtseff, sa mère sans doute, ait fait supprimer quelques passages délicats dans les carnets originaux du journal. C'est en tous cas ce que suggère Colette Cosnier, sans pour autant incriminer formellement Madame Bashkirtseff qui ne semblait pas être en mesure d'effectuer un travail d'édition sans aide extérieure. Le soupçon, toujours d'après Cosnier, se porterait vers André Theuriet, l'éditeur de la première édition du Journal (314-16).


Le public de la Belle Époque s'est montré friand du personnage de Marie Bashkirtseff, si l'on en juge le succès que les diverses publications des carnets de Marie Bashkirtseff ont rencontré, ainsi que la quantité d'ouvrages que le personnage a inspirés. Voir à ce sujet, l'article de Colette Cosnier, "Marie Bashkirtseff: un mythe fin-de-siècle."

Si Pierre Borel dénonce, dans sa préface aux Cahiers intimes inédits, les nombreuses falsifications du Journal de 1887, Colette Cosnier, relève, à son tour, de nombreuses modifications du texte, de la part de Borel, dans l'édition des cahiers inédits de 1925.
Marie Bashkirtseff s'empresse d'ajouter, suite à cette concession esthétique à la maladie: "Je veux vivre, moi, quand même et malgré tout, je n'ai pas de chagrin d'amour, je n'ai ni manie, ni sensiblerie, ni rien. Je voudrais être célèbre et jouir de ce qu'il y a de bon sur la terre... c'est si simple" (II-506).

Mario Praz, dans son ouvrage The Romantic Agony, illustre, de manière magistrale, la résurgence du culte morbide de la beauté du délabrement physique et de la mort en fin de dix-neuvième siècle.

Sontag, à l'encontre de Praz, suggère que la notion de “l'intéressant,” l'idée d'être et de rendre intéressant pourrait être la caractéristique principale de l'ontologie romantique, et donc la force déterminante de tout comportement dit "romantique."

Le terme de névrose recouvre, durant la Belle Époque l'ensemble des "maladies de l'âme" dont la culture fin-de-siècle a fait un topos majeur. En 1883, Rollinat publie un ouvrage à succès intitulé Les Névroses. L'année suivante, Huysmans crée, en des Esseintes, le personnage névrosé par excellence. D'autre part, les cours et travaux de Charcot sur l'hystérie à la Salpêtrière ont un retentissement énorme. C'est d'ailleurs dans le sens d'hystérie, semble-t-il, qu'il faut entendre le terme de "névrose" selon Louis Giniès. À propos de la "découverte de l'hystérie," voir l'histoire de la psychanalyse en France, La Bataille de cent ans, d'Élisabeth Roudinesco (Vol. 1).

Tous les extraits d'articles de presse cités ici sont tirés de la biographie de Cosnier (346-53).

Philippe Lejeune, dans son ouvrage Le Moi des demoiselles: Enquête sur le journal de jeune fille, conclut que la publication du journal de Bashkirtseff "est une sorte d'attentat anarchiste, elle sape tous les principes d'humilité, de pudeur et de réserve prônés par l'ordre moral..." (422).

Cité par Colette Cosnier, "Marie Bashkirtseff: un mythe fin-de-siècle" (405).

217
CHAPTER 6

GUY DE MAUPASSANT: DE LA CORRESPONDANCE AU "HORLA"

Le passé m'attire, le présent m'effraie parce que l'avenir c'est la mort.
"La Chevelure" Maupassant

On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend point.
"La Peur" Maupassant

6.1 Introduction

La maladie de Maupassant a suscité de nombreux commentaires, aussi bien de la part des critiques littéraires que de nombreux médecins qui se sont penchés sur le cas Maupassant. Sans doute serait-il plus juste de parler des maladies de Maupassant, tant l'auteur semble avoir, d'une part, souffert de maux divers. Et d'autre part, rien ne permet d'affirmer, sans l'ombre d'une incertitude, que sa syphilis, connue et notoire, ait été liée à la folie qui l'emporta. Cela dit, l'hypothèse d'une syphilis mal soignée, qui se serait développée jusqu'au stade terminal, assez rare, de paralysie cérébrale, semble avoir remporté les faveurs des spécialistes, et c'est donc à cette probabilité que je me rallierai dans
cette analyse. La maladie de Maupassant dans le cadre de cette étude sera donc la syphilis. Il me semblait important de le souligner.

Il n'est sans doute pas fortuit de constater, en cette fin de siècle marquée par la résurgence de maladies sexuellement transmissibles, la présence d'un regard différent sur l'oeuvre de Maupassant à partir de la maladie. J'en voudrais pour preuve la récente biographie, *Maupassant: Tel un météore* (1993), par Alain-Claude Gicquel. Cet ouvrage, en vérité, n'apporte aucun fait nouveau à propos de la vie de Maupassant, ni même une quelconque interprétation qui la démarquerait de celles qui la précèdent. En revanche, elle présente la qualité particulière de conférer une importance au vécu de la syphilis qui auparavant, avait été occulté par son issue dramatique, à savoir la démence. Outre les chapitres primordiaux sur l'affection de Maupassant ("Les progrès de la maladie"; "La valse des médecins") le récit revient systématiquement, par le jeu des commentaires, sur les progrès et les conséquences de la syphilis qui constituent en fin de compte la trame de l'ouvrage. On ne sait d'ailleurs trop, à propos de cette biographie de Gicquel largement inspirée de la correspondance de Maupassant, si c'est le corpus épistolaire, truffé de commentaires sur la maladie, qui aura déterminé l'orientation générale de l'ouvrage, ou si c'est la maladie comme angle d'approche délibéré qui aura imposé l'utilisation privilégiée de la correspondance.2

Gicquel a le mérite d'actualiser le thème de la maladie dans la vie et, *a fortiori* dans l'oeuvre de Maupassant. Sans doute, ce thème avait-il été quelque peu discrédité après la publication d'une multitude de thèses relevant le plus souvent de mythes pseudo-médicaux. Syphilis,
folie ainsi que son corollaire, le fameux dédoublement, composaient un salmigondis d'inepties relevant moins de la connaissance scientifique que de croyances erronées portant sur l'hérédité et la dégénérescence. La thèse persistante, bien que maintes fois déniée, qui consistait à établir un lien causal entre la supposée fragmentation de l'ego de l'auteur et son aliénation mentale des dernières années d'une part, et le thème du dédoublement qui traverse l'oeuvre entière d'autre part, constitue certainement un des raccourcis critico-littéraires les plus réducteurs. La maladie avait donc fini par acquérir, fort justement, une relative mauvaise presse dans l'analyse critique de l'oeuvre maupassantienne.

Le mouvement que je propose ici est cependant, à la suite de Gicquel, de replacer la maladie au centre du débat sur l'interprétation des écrits de Maupassant. Cette réactivation s'effectuera évidemment au delà des associations suspectes déjà dénoncées, ainsi que des rationalisations douteuses qui lient, par exemple, génie et folie.

"La maladie est la chance de Maupassant," affirme Philippe Bonnefis dans une préface au Horla (14). Le commentaire fait allusion au certificat médical délivré par le docteur Rendu qui dispense Maupassant, employé au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, de se présenter au travail. Le congé pour cause de maladie sera prolongé, deviendra définitif et Maupassant pourra se consacrer entièrement à la littérature. En quelque sorte, le pouvoir médical déclare Maupassant écrivain en lui prescrivant la fonction de littérateur pour ainsi dire!\(^8\)
Si la maladie personnelle se trouve à tous les carrefours de la vie de Maupassant, en revanche, elle brille par son absence dans son oeuvre. Il est vrai que le thème de la maladie en général est abondamment traité par Maupassant, il est omniprésent même, mais toujours transposé en ce que la maladie est finalement: un fait de société, une anecdote comme ce fameux choléra qui rôde un été de 1884. La maladie chez Maupassant est un fait divers parmi d'autres, d'où, comme chacun sait, il pulse ses idées. La source des faits divers se situe parfois, il faut l'admettre, proche du personnel. Je pense notamment aux divers séjours de cure qui ont sans doute inspiré Mont-Oriol mais il est symptomatique d'observer que, dans une volonté de distance, le roman mette en scène un sanatorium pour tuberculeux, sans compter qu'il s'agit en fait d'un roman sur le monde des affaires et des promoteurs. Quand Maupassant tient la syphilis pour sujet dans divers contes, la distanciation se révèle encore plus notable par le type de personnages atteints (femmes en général, prostituées). Quant à la dégradation physique, elle se trouve transposée dans le thème du vieillissement comme en témoigne notamment le roman Fort comme la mort. En somme, la maladie dans l'oeuvre maupassantienne ne possède aucune résonance personnelle. Au contraire, il semble que Maupassant s'applique à créer, plus qu'une distance, une dissociation entre la maladie et lui-même.4

Tout ceci passerait inaperçu, sans mal dirions-nous, si la maladie personnelle, dans un effet de retour du refoulé, ne tenait pas une place de choix dans la correspondance de Maupassant. Bonnefis, toujours dans sa préface au Horia, déplore en effet que la correspondance de
Maupassant soit inondée de bulletins de santé et de lamentations accablantes qui semblent envahir un espace qui, s'attendrait-on, serait plutôt réservé à quelque commentaire sur l'œuvre (15). La maladie serait donc, à plus d'un titre, la part maudite léguée par l'auteur aux critiques qui s'intéressent aux rapports de l'écrivain à son œuvre ainsi qu'à la génétique du texte. Cet étalage de délabrement et de mal-être physiques dans la correspondance offre un contraste frappant avec l'absence quasi totale, l'occultation pour ainsi dire, de la maladie personnelle de l'auteur dans l'œuvre. En bref, Maupassant, en regard de la maladie, nous propose une œuvre à deux faces: un côté purgé, vidé de cette “infection,” de cette pesanteur du corps délabré; et l'autre qui sert de déversoir, une sorte d'exutoire purificateur de la maladie personnelle. Maupassant épure sa production littéraire de la maladie personnelle en s'épanchant sans retenue dans la correspondance qui deviendrait ainsi la face cachée et cachetée de l'œuvre.

Malgré cet effort d'expulsion, la maladie de Maupassant hante ses récits. Je laisserai aux biographes le soin d'établir les éventuels rapports entre les expériences médicales personnelles de Maupassant et l'œuvre; elles sont nombreuses. Je laisserai également de côté la présence du pathologique et du médical dans un nombre important de récits, souvent utilisés comme point de départ contextuel ou comme incipit d'un point de vue narratologique. Cette présence ne prouve rien quant à la maladie personnelle de Maupassant. En revanche, je m'attarderai sur quelques occurrences de ce que j'appelle des affleurements de la maladie personnelle dans l'œuvre, dont la nouvelle Le Horla, à considérer dans ses deux versions, constitue le plus bel
exemple. C'est donc à l'hypothèse de la maladie personnelle de Maupassant en tant que "présence absente" de l'oeuvre que cette analyse sera consacrée.5

6.2 Correspondance

Maupassant, malgré les quelques scandales qu'ont provoqué quelques-unes de ses œuvres, a toujours tenu à se plier aux conventions de l'édition. Son but essentiel, depuis le début de sa carrière, a toujours consisté à publier et à trouver le succès. L'énorme correspondance qu'il tient avec ses différents éditeurs en témoigne, ainsi que l'échange de lettres qu'il poursuit avec Flaubert, en 1880, à propos des poursuites judiciaires dont un des ses poèmes, "Une fille," et son conte "Au bord de l'eau" font l'objet (Gustave Flaubert-Guy de Maupassant: Correspondance 217-31). En définitive, ce n'est certainement pas sur Maupassant qu'il faut compter pour manifester quelque velléité à trop bousculer les normes littéraires. Satisfaire "la clientèle" restera toujours une de ses priorités, comme le rappelle par une anecdote Georges Normandy. (Guy de Maupassant 175). Par ailleurs, quand Maupassant ressentait le besoin d'outrepasser, dans ses articles et contes, certaines limites de convenance et de courtoisie, il n'hésitait pas à user de pseudonymes en signant sous les noms de Maufrigneuse et de Guy de Valmont.6

Le double nom nous invite à aborder la question plus générale du dédoublement chez Maupassant dont on pourrait avancer qu'il constitue peut-être le thème majeur de son œuvre. La critique en a d'ailleurs fait grand cas, le plus souvent à juste titre et de manière

223
perspicace; je pense notamment aux ouvrages de Marie-Claire Bancquart et de Marie-Claire Ropars-Wulleumier. Malheureusement, le topos du dédoublement fut également exploité jusqu'à la corde, ou plus exactement jusqu'au tain du miroir. Donc, plutôt que de m'attarder sur le dédoublement de la personnalité de l'auteur, du narrateur ou encore de la voix narrative, je souhaiterais souligner le dédoublement scriptural de l'œuvre maupassantienne que je considère comme sa structure fondamentale.

Yvan Leclerc débute la préface à la correspondance entre Flaubert et Maupassant par cette phrase: "La correspondance d'un écrivain n'est pas un texte tout à fait comme un autre; elle appartient bien évidemment de plein droit à son oeuvre, mais elle ne s'en distingue en ceci qu'elle n'a pas été écrite dans le but immédiat de l'édition" (Gustave Flaubert-Guy de Maupassant: Correspondance 7). La présente analyse repose exactement sur ce parti pris: il semble à la fois évident et important que la correspondance soit considérée comme élément symbiotique de l'œuvre "officielle," parce qu'elle pourrait précisément contenir ce que l'auteur jugeait de trop personnel ou de non publiable. En d'autres termes, le non-dit, le non-avoué de l'oeuvre officielle risque bien de se trouver dans son pendant négligé que serait la correspondance.

La correspondance, de par son contenu, ne serait que la doublure scripturale d'une autre forme de séparation, par ailleurs légitime, qui consiste à préserver un domaine privé dans une vie d'écrivain éminemment publique. "Je me suis décidé, depuis longtemps déjà, à ne laisser publier ni mon portrait ni renseignements biographiques,
estimant que la vie privée d’un homme et sa figure n’appartiennent pas au public" (Correspondance III 136-37). Telle est la réponse de Maupassant à la requête du peintre Henri Toussaint qui souhaitait réaliser son portrait. Loin d’être un cas isolé, on pourrait, à la suite de cet exemple, continuer à énumérer les nombreux refus de Maupassant de s’exposer publiquement. Deux mois plus tard, en mai 1890, Maupassant menacera d’un procès la réalisation, sans son autorisation, d’une eau-forte du groupe des “Soirées de Médan” pour une édition de luxe. Cependant, il me semble exagéré de voir dans l’attitude de Maupassant, refusant toute propagation de photos et portraits, une manifestation supplémentaire de la peur du double, de son propre double. En février 1891, cédant sous le nombre de requêtes de nombreux admirateurs qui inondent son courrier, il accordera finalement au photographe Félix Nadar, l’autorisation de vendre aux marchands des copies de son portrait (Correspondance III 198-99). Maupassant ne manifeste, de toute évidence, aucune angoisse ou phobie névrotique quant à son double représenté. Il demeure, en règle générale, que Maupassant a simplement toujours tenu à sauvegarder une sphère privée, malgré quelques concessions notoires à la publicité littéraire. Son maître, Flaubert, lui avait prodigué, très tôt dans sa carrière, le conseil de maintenir un voile sur le caractère strictement privé des choses. La maladie personnelle constituerait même, en l’occurrence, l’ultime interdit, comme le prouve l’événement suivant qui mêle justement Flaubert et la maladie. Peu de gens savaient, du vivant de Flaubert, qu’il souffrait de crises d’épilepsies. Maupassant prendra donc avec un sentiment dégoûté de trahison, la révélation du secret par
Maxime Du Camp dans ses Souvenirs littéraires. Dans une chronique intitulée "Camaraderie?," il accuse Du Camp d'avoir manqué à la réserve la plus élémentaire que commanderait l'amitié intime et se déclare "blessé jusqu'au cœur" (Chroniques 1 294).  

Les contemporains de Maupassant, surtout après 1885 quand les rumeurs de maladie commencent à se répandre, ne manquent pas de remarquer une dichotomie entre la réputation de solide gaillard qu'entretient Maupassant et son apparence physique en déclin. Maupassant projette, en effet, depuis toujours une image de matamore robuste et éclatant de santé. Edmond de Goncourt, qui s'était brouillé avec Maupassant, reporte, avec toute sa verve, diverses farces et anecdotes d'un goût suspect, et parfois sujettes à caution, à propos des prouesses sexuelles de Maupassant dont voici une des plus connues:

Huysmans parlaît des surprises qu'aimait à faire Maupassant aux gens, femmes et hommes, qu'il recevait dans son intimité: c'était de se peindre un con dans le nombril avec figuration des poils et des grandes et petites lèvres, ou de se peindre des chancres formidables sur sa queue toute vermillonnée: des farces de commis-voyageur ordurier. (Journal, tome 15, 74) 

Le maquillage et la théâtralisation de cette scène sont à prendre, au-delà d'une bravade suspecte, comme tentative de circonscription, voire d'exorcisme de la maladie qui le ronge. À vrai dire, cette feinte légèreté se manifeste chez Maupassant dès les premiers signes de la maladie, et précisément dès qu'il apprend de son docteur qu'il a la syphilis. Voici ce qu'il écrit en réaction, forcée dans le ton désinvolte, à Robert Pinchon:

J'ai la vérole! enfin! la vraie!! pas la méprisable chaude-pisse, pas l'écclésiastique christaline, pas les bourgeois crêtes de coq, ou les légumineux choux-fleurs, non, non, la grande vérole, celle dont est mort François l'... Et j'en suis fier morbleu et je méprise par-dessus tout les bourgeois.

226
Alléluia! j'ai la vérole, par conséquent, je n'ai plus peur de l'attraper...! (Correspondance I 117)

Peur, tel est bien le mot à retenir car il est bien évident que toutes ces galéjades ne servent qu'à dissimuler une angoisse. Lumbroso reproduit dans son célèbre ouvrage les souvenirs d'Henry Roujon qui avait bien connu Maupassant dès 1876: "Ayant de la maladie une peur maladive, il nous fit sur sa santé des confidences sinistres. Il lut des livres de médecine, s'inflicta des régimes cruels et se bourra de drogues; il ne parlait que de remèdes et de panacées" (321). Gicquel, dans sa biographie, corrobore la thèse d'un Maupassant effrayé par la maladie malgré sa forfanterie publique:

À propos de ce véritable sida du XIXe siècle, le diagnostic exact fut émis très tôt. Par la suite, le malade chercha sans doute dans la négation obstinée de l'évidence, dans le refus permanent de nommer son mal, une échappatoire temporaire à l'issue fatale qui se dessinait. Son attitude fut alors relayée par un corps médical qui tergiversa, s'égara en fausses pistes. Les moyens diagnostiques de l'époque, en effet, ne permettaient guère de confirmer le verdict initial. Nombreuses furent ensuite les controverses qui opposèrent en de stériles querelles les experts quant à la nature acquise ou transmise de cette syphilis. (51)

La médecine hésitante et peu sure de ses moyens contribue effectivement à brouiller les pistes, comme ce fut le cas, à la même époque, pour une Marie Bashkirtseff mourante, à qui on affirmait qu'elle n'avait pas la tuberculose. Maupassant écrit à Flaubert le 21 août 1878 que "La faculté croit maintenant qu'il n'y a rien de syphilitique dans [s]on affaire ..." (144).°

À la suite des nombreuses lamentations de Maupassant sur sa pauvre santé, Flaubert, dès les années 1877-78, s'inquiète énormément
pour son protégé et prend même l'initiative de le faire ausculter par son docteur personnel:

Commentaire: il m'est revenu tant de bêtises et d'improbabilités sur le compte de ta maladie que je serais bien aise, pour moi, pour ma seule satisfaction de te faire examiner par mon médecin, Fortin, simple officier de santé, que je considère comme très fort. (Flaubert-Maupassant: Correspondance 237)

Maupassant, de son côté, tente bien de remédier à ses nombreux maux. Ses voyages en Afrique et ses nombreuses allées et venues entre Paris, le sud de la France et la Normandie ne sont que des tentatives d'échapper à la maladie. L'Algérie en particulier, avec son climat favorable (Maupassant souffre de névralgies), donne l'illusion d'un rétablissement de santé.

Mais quand Maupassant n'essaie pas d'échapper à sa propre maladie, ce sont celles de son frère et de sa mère qui le préoccupent. Si l'on ajoute, aux problèmes de santé de la famille, la mort de Flaubert, l'oeuvre épistolaire de Maupassant n'est qu'un fil ininterrompu de commentaires sur diverses maladies. Il se fait particulièrement du souci pour sa mère qui souffre également d'un mal indéfini et que la faculté de l'époque range sous le terme générique de "névrose," cette "singulière maladie nerveuse dont ma mère et moi nous souffrons," dit-il dans une lettre à Caroline Commanville, la nièce de Flaubert (Flaubert-Maupassant 259-60). Car, le souci vient bien du caractère sol-disant héréditaire des maladies auquel Maupassant comme tout le monde à cette époque croit. Dans la vulgate médicale du dix-neuvième siècle, il était couramment admis que les maladies mentales étaient héritées des mères. Lumbroso tentera de mettre définitivement fin à de telles
supputations médico-littéraires parmi lesquelles les analyses de Max Nordau occupent une place de choix:

Mais Maupassant était-il né malade d'esprit, comme le soutient le docteur Max Nordau? Nous ne saurions accorder notre confiance à cette conclusion du célèbre écrivain allemand, que l''aliénation mentale notoire dans laquelle Maupassant finit, ne fut que le chapitre final d'un roman pathologique dont le début remonte dans son hérédité". Tous les documents recueillis, tous les témoignages groupés, tous les faits rassemblés, me prouvent que c'est le professeur Morselli qui a raison lorsqu'il m'écrit que Maupassant est né parfaitement sain. Il était digne de l'éloge qu'en fit Zola: Maupassant est la santé, la force même de la race. Sa folie n'est que la conséquence d'une maladie que tout autre eût pu avoir à sa place. L'hérédité est hors de cause. (103)

L'ouvrage de Lumbroso, impressionnant par sa documentation, ne mettra cependant pas un terme à ces conjectures. Les deux livres de Georges Normandy relancent, bien qu'avec une certaine prudence, le débat sur "l'hérédité chargée" de Maupassant (Guy de Maupassant 20, 139).10

6.3 Représentation de la maladie
6.3.1 Affleurements de la maladie

Si Maupassant a toujours entretenu une fascination voire même une obsession du double, la fameuse autoscopie ne peut aucunement être avancée comme pronostic d'abord, et preuve ensuite de l'aliénation finale de l'auteur. Le thème du double, comme de la folie d'ailleurs, apparaît dans les tous premiers écrits des années 1870 tels que "Le Docteur Héraclius Gloss," quand Maupassant ne souffrait visiblement d'aucune pathologie mentale. La plupart des spécialistes ont établi que
Maupassant n'a pas manifesté de déficience mentale avant 1889 au moins. Par ailleurs, la liaison fallacieuse entre folie et œuvre repose sur une contradiction connue et incontournable. Comme l'indiquent André Vial, et bien d'autres, la description quasi clinique que fait Maupassant de l'hallucination et de la folie requiert une lucidité et une capacité de recul dans l'observation, une présence d'esprit qui seraient peu compatibles avec toute détérioration mentale (Guy de Maupassant et l'art du roman 226-27). L'argument peut sembler facile face à des études psychanalytiques plus sophistiquées que la critique du tournant du siècle, qui constatait la folie de Maupassant sur simple base de quelques éléments comme le dédoublement et la peur dans ses écrits. Mais toujours est-il que l'approche psychanalytique ne fait, dans la majorité des cas, que réitérer l'hypothèse préalable d'un Maupassant fou—puisqu'il est mort fou—, en décelant à travers ses écrits une absence de l'oedipe ou un quelconque état (pré)-psychotique (Bancquart, Fonyi, Schasch).

Il est bien évident que je réfute également le lien progressif qui a été fait entre les contes fantastiques, ceux qui traitent de la folie en particulier, et le développement des affections mentales dues à la syphilis de Maupassant. Dès la parution du Horla, la rumeur s'enflamme déjà à propos de l'aspect "détraqué" de cette nouvelle qui ne peut émaner que d'un esprit dérangé. Robert Pinchon, qui rencontre Maupassant peu après la parution du Horla, infirme une telle hypothèse par une déclaration connue: "Nous avons parlé de sa dernière nouvelle, et comme je lui dis qu'elle allait révolutionner bien des cervelles, il partit d'un bel éclat de rire, franc, sain, qui attestait
que, quant à lui, il n'avait pas la cervelle troublée" (cité dans Gicquel 181). Le valet de Maupassant, François Tassart, rapporte de concert le commentaire, non moins célèbre, de son maître: “J'ai envoyé aujourd'hui à Paris le manuscrit du Horla; avant huit jours vous verrez que tous les journaux publieront que je suis fou. À leur aise, ma foi, car je suis sain d'esprit, et je savais très bien, en écrivant cette nouvelle, ce que je faisais” (Souvenirs sur Guy de Maupassant 93). Par ailleurs, rappelons que Maupassant publie le premier conte d'inspiration fantastique, “La Main d'écorché,” en 1875 et réitère avec “En canot” (qui deviendra plus tard “Sur l'eau”) en mars 1876, donc bien avant tout signe de la maladie mentale et même de la syphilis dans ses manifestations physiologiques. Mais ce que je tiens pour primordial dans le conte "Sur l'eau" est qu'il introduit le fantastique comme dérivé d'une peur.

Si les nombreux liens qui ont été établis entre œuvre et maladie sont à prendre avec circonspection, je souhaiterais cependant rétablir le rapport d'un point de vue différent: la maladie personnelle tant divulguée dans la correspondance représente le non-dit, la présence absente de l'œuvre de Maupassant. Cet indicible émerge ou se profile dans les récits, transposé tantôt en angoisse vague, indéfinissable ou existentielle, tantôt sous couvert de dérangement mental. Cette transposition trahit aussi une concession aux goûts de l'époque qui font de la névrose un sujet à la mode en cette fin de siècle. L'angoisse, appelons-la ainsi, causée par la maladie personnelle constitue l'innommable, l'inénarrable de l'œuvre. C'est précisément la raison pour laquelle Maupassant nous lance ce mot problématique de "Horla." Le
"Horla" est la maladie, la présence qui le hante, qui est là, hors-là et qui pénètre, envahit peu à peu son corps et son corpus. Que l'on se rappelle ce commentaire à la date 13 août dans le Horla qui ne peut mieux exprimer le vécu de la maladie:

Quand on est atteint par certaines maladies, tous les ressorts de l'être physique semblent brisés, toutes les énergies anéanties, tous les muscles relâchés, les os devenus mous comme la chair et la chair liquide comme de l'eau. J'éprouve cela dans mon être moral d'une façon étrange et désolante. Je n'ai plus aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi, aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir; mais quelqu'un veut pour moi; et j'obéis" (Tome 2, 929).

Une fois de plus, la critique a fait grand cas du phénomène d'autoscopie dans Le Horla, comme présage et preuve de sa dégradation mentale annoncée. Mais à y regarder de près, ou plutôt à bien y lire, il n'y a pas de dédoublement dans Le Horla comme l'avait déjà fait remarquer le critique allemand Otto Rank dès 1914 (cité par Forestier Contes et récits, Tome 2, 1617-618). Sur foi de l'importance du double dans la littérature fantastique (Hoffmann, Poe), on a voulu trop vite voir dans Le Horla un exemple supplémentaire du fameux topos. La fameuse scène du miroir où le narrateur ne voit pas son image reflétée résulte d'une juxtaposition ou plutôt d'un envahissement, à la façon d'un brouillard qui envelopperait et rendrait invisible. Comme le signale judicieusement Forestier: "Le Horla est une présence diffuse. Il est reconnu par son évanescence même et cela n'est que plus effrayant" (1618). Le "Horla" procède de la maladie, tantôt présente, tantôt absente, irrégulièrement ressentie, entité exogène qui peu à peu s'empare de l'organisme.
Marie-Claire Bancquart, dans *Maupassant conteur fantastique*, se situe à rebours de l’interprétation qui consiste à séparer l’œuvre fantastique de la maladie. Elle dénonce cette dissociation qui permet de maintenir la folie comme une “extériorité pour tout homme bien portant” (3). Je ne suivrai cependant pas Bancquart dans son développement sur la folie de Maupassant mais, en revanche, j’adopterai volontiers le mouvement qui consiste à réhabiliter l’intériorité comme origine d’inspiration de l’œuvre. La maladie, et non la folie qui n’en est que sa conséquence finale, représente bien, dans un premier temps, une entité extérieure qui envahit Maupassant. Par la suite, la maladie est, en conséquence, ressentie de l’intérieur. Ce point de vue est par ailleurs conforme à la grande majorité des analyses de la thématique maupassantienne, à savoir que Maupassant, d’une part, puisait régulièrement ses sujets dans la réalité extérieure mais que, d’autre part, le traitement de ces sujets, surtout dans les contes fantastiques sur la peur, relevait d’une perception intérieure. Bancquart, en l’occurrence, estime que la peur et l’angoisse dans les écrits de Maupassant sont d’une telle force qu’elles doivent émaner directement du personnel, du vécu, de l’intime: “C’est dans un sentiment beaucoup plus intime de frustration et de déséquilibre que se trouve l’origine des contes cruels et fantastiques de Maupassant” (10). Admettre que l’Intériorité, le monde mental de Maupassant soit le lieu de son inspiration ne signifie, cependant, en aucun cas que l’on acquiesce l’hypothèse d’un Maupassant fou parce qu’il écrivait des contes sur la folie.
À partir de 1876, Maupassant devient de plus en plus régulièrement malade. De l'avis de nombreux témoins, il abuse de médicaments et se surmène; encore que cette dernière remarque soit à prendre avec prudence si l'on sait qu'au dix-neuvième, il était courant de croire en un capital limité d'énergie à gérer en conséquence. Au fil des années, comme on peut le voir dans sa correspondance, son angoisse vis-à-vis de la maladie grandit. "Je n'en ai pas pour longtemps. Je voudrais bien ne pas souffrir," avoue-t-il encore à Henry Roujon (cité dans Lumbroso 321). Ici encore, on épousera en partie l'argument de Marie-Claire Bancquart (sans le bagage psychiatrique) d'un Maupassant qui se sent "floué," mais floué précisément par la maladie, dépossédé de sa jeunesse, de sa santé (13). Maupassant a peur et la représentation littéraire de sa propre peur aidera sans doute Maupassant à la circonscrire quelque peu. Écrire le mal qui se trouve à l'origine de sa peur, c'est indéniablement laisser transparaître la maladie personnelle dans son œuvre littéraire.

6.3.2 Transposition littéraire

Un des déterminants du tabou de la maladie personnelle, qui régit encore les récits de Maupassant, réside dans la survivance au dix-neuvième siècle, du paradigme vie / mort. La mise en place d'un nouveau regard à propos de la santé et de la maladie a, certes, contribué à la prolifération de pratiques discursives diverses sur la maladie. Cependant, il semble bien qu'en fin de siècle parler de la maladie personnelle revienne encore à parler de sa propre mort. En conséquence, Maupassant se servira de la licence littéraire que lui procure le genre fantastique pour traiter de la maladie et de la mort. En
somme, le fantastique chez Maupassant, tout comme chez Jean Lorrain, fonctionne comme technique de transposition romanesque et permet d'aborder des thèmes ordinairement considérés comme honteux, interdits, ou carrément inavouables. La place grandissante qu'occupe le genre fantastique dans l'œuvre de Maupassant n'est pas l'expression du développement de sa maladie mentale, mais est plutôt due à la scripturalisation de sa maladie, accompagnée d'une effet de distanciation qui ensemble requièrent, en contradiction avec la folie, une lucidité et une maîtrise sur l'oeuvre.

Le genre "fantastique" est doublement lié à la maladie chez Maupassant. Suivant les notes de Forestier dans l'édition de la Pléiade, on adoptera l'idée que l'effet fantastique chez Maupassant résulte toujours d'un choc traumatique qui provoque une peur, une angoisse, une hantise (Tome 2, 1376-77). Un choc traumatique qui s'apparente à la prise de connaissance de la maladie que l'on peut observer à l'origine de toute écriture de la maladie en général, et que nous avons relevé dans l'écriture du sida en particulier. Ensuite, cette peur à l'intérieur du récit maupassantien enclenche une altération de la perception qui introduit une dimension fantastique. Ce motif diffère quelque peu du cadre fantastique suggéré par Todorov, dans la mesure où le fantastique ne résulte pas d'un épanchement de l'irréel dans le réel mais d'une modification subjective de la perception. De plus, les nouvelles et contes fantastiques de Maupassant sont, comme le remarque Cogny, "autant de tentatives d'explication rationnelle d'événements considérés comme échappant au rationnel" (Maupassant: peintre de son temps 138). Donc, le narrateur ou le sujet de la
narration met moins en doute “l'ordre” du monde ambiant que sa propre perception. Pour revenir à une note plus conciliante vis-à-vis du genre fantastique tel que défini par Todorov, on admettra que le doute et l'hésitation provoquant une suspension de jugement, soit au niveau du narrateur, soit au niveau du lecteur sont bien présents chez Maupassant (35, 46). On pourrait arguer que Le Horla constitue justement une exception dans le fantastique maupassantien par l'immixtion de l'irréel dans le réel. Mais là encore, il s'agirait de déterminer au juste si la situation présentée dans le conte ressort de l'irréel ou si, plus précisément, elle résulte encore d'une altération de la perception. En définitive, la définition du fantastique, plus vague et plus large, proposée par Castex correspondrait mieux au cadre du Horla que celle de Todorov: “[Le fantastique] se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle” (8).

En définitive, on en revient finalement à la suggestion que la perception de l'irréel procéderait d'une angoisse. Et cette angoisse, à l'origine de l'effet, n'est autre que la propre angoisse transposée de Maupassant, dont l'expression unique ne peut provenir que de sa propre hantise face à la maladie et au traumatisme de son délabrement progressif. Bancquart, suivant encore en cela la notion d'intériorité, fait remarquer que les contes fantastiques de Maupassant relèvent toujours d'un “fantastique intérieur,” c'est-à-dire que les éléments du fantastique se situent à l'intérieur même du sujet de la narration ou du personnage (comme dans Smarra, ou les démons de la nuit de Nodier). Ce type de littérature fantastique se différencierait d'une autre forme qui mettrait en scène des éléments extérieurs comme des monstres par exemple

236
Même si la syphilis est a prori considérée comme un élément extérieur, elle fait désormais partie du monde intérieur de Maupassant, en particulier par l'angoisse qu'elle suscite. Les sentiments de peur et d'angoisse, comme je l'ai déjà mentionné, constituent des éléments de l'espace intérieur. Forestier en veut pour preuve que le conte "La Peur" de 1884 par exemple, "est, à trois reprises, comme mangé par la réflexion théorique du narrateur et de l'auditeur sur le phénomène de la peur" (Tome 2, 1376). En effet, Maupassant insère dans le conte un souvenir sur Tourgueniev dans lequel il vante les qualités du grand écrivain russe. Mais cette intrusion de l'auteur sert surtout de véhicule, conscient ou non, à sa hantise personnelle qu'il résume par une phrase qu'il répète à deux reprises: "On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas" (Tome 2, 200-01; 202). Signalons encore que la rumeur du choléra--Lui, l'Invisible--ouvre et clôt le conte. Il l'envahit et l'enveloppe, tout comme l'odeur du phénol qui empeste les wagons du train. Le conte se termine par une allusion à la feinte insouciance avec laquelle la population de Toulon accueille l'invasion du choléra en une image qui rappelle les bravades de Maupassant face à sa propre syphilis: "'Traversez Toulon, on danse dans les rues ... Pourquoi cette folle? C'est qu'il est là, c'est qu'on le brave, non pas le Microbe, mais le Choléra, et qu'on veut être crâne devant lui, comme auprès d'un ennemi caché qui vous guette'" (205).

Il n'est certes pas fortuit que deux contes différents portent le même titre "La Peur." Le premier, publié en 1882, comporte également un commentaire sur la peur qui est à considérer comme un autre exemple d'intrusion de l'auteur: "La peur (et les hommes les plus hardis
peuvent avoir peur), c'est quelque chose d’effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l’âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d’angoisse" (Tome 1, 601). La représentation de la peur dans ces contes s’origine, de l’avis de nombreux critiques et biographes (de Maynal à Castex), dans le vécu personnel de Maupassant.

En somme, le fantastique de Maupassant est un fantastique de l'intérieur doublé d'une attaque par l'intérieur d'un mal vague et indéfini. Cette invasion provoque un sentiment de dépossession que l'on retrouvera dans divers contes et dont le *Horla* constituera l'expression ultime.

6.3.3 Réseaux thématiques

Parcourir la thématique maupassantienne, établie par la critique, contribue à mon sens à consolider la thèse de la maladie personnelle comme source de l’angoisse qui se trouve dans l’œuvre. Tout d’abord, des spécialistes tels que André Vial et Pierre Cogny se sont plu à constater un certain nombre de réseaux thématiques à travers les contes qui assurent, selon leurs dires, la continuité de l’œuvre. Louis Forestier, à qui l’on doit une édition de la Pléiade truffée de renseignements précieux, a démontré à suffisance que *Le Horla* se situe effectivement au cœur de ce tissu thématique. Repérer la simple présence de la maladie, thème courant dans l’œuvre de Maupassant, ne suffit pas. Il faut que la maladie, et pas seulement la syphilis, soit associée à la hantise de Maupassant.

Dans l’ensemble des récits et nouvelles, c’est de la conjonction des deux thèmes de la peur et de la maladie, souvent opérée par
Maupassant lui-même, qu'émerge la définition du "Horla" que je propose. C'est ainsi que la présence du choléra dans "La Chambre 11", "Mes Vingt-cinq jours", "Voyage de santé" et finalement dans les deux versions du Horla, conte et nouvelle, ne me semble pas fortuite mais sert d'allusion évidente à la maladie comme source d'angoisse. Le choléra est défini dans ces contes comme "l'Invisible," que Maupassant conçoit comme une menace collective. Dans "Le Horla," où la maladie relève désormais du personnel, sa caractérisation initiale d'"Invisible" s'avère inadéquate, et Maupassant se doit de trouver une autre façon de la nommer: "L'Invisible. Non, cela ne suffit pas. Je l'ai baptisé le Horla" (827) ou encore "Être nouveau" (829). La distance entre un signifiant doté d'un signifié qu'on ne peut pas voir (l'Invisible) et d'un signifiant sans signifié (le "Horla") reflète la différence et la difficulté à évoquer qui existent entre une maladie prise dans un contexte général (le choléra) et la maladie personnelle (la syphilis). Maupassant fait donc allusion à la maladie personnelle dans son œuvre littéraire, sous couvert d'un stratagème original, en l'affublant du terme énigmatique de "Horla." Le tour a, certes, porté car, on est en droit de se demander dans quelle mesure la nouvelle ne lui doit-elle pas son succès? Toujours est-il que la dimension personnelle et le sentiment intimiste de l'horreur de la maladie, à peine voilés, doivent y être pour beaucoup dans la réussite du Horla. Paul Morand, qui n'apprécie qu'à demi la nouvelle, estime que Le Horla est "un peu trop logique cependant et sans délie," et ajoute, comme bien d'autres critiques, qu'il ne doit sa qualité que par "des notations originales, très émouvantes, parce qu'on les sent très personnelles" (197).
Un deuxième exemple, parmi d'autres, dans ma tentative de décrypter le Horla par la force du réseau intertextuel est à trouver dans "Misère humaine." Ce conte, écrit à la même époque que la première version du Horla (1886), fournit un indice, sinon la clé du mystérieux Horla. Le narrateur, qui accompagne un médecin chez une vieille femme agonisante, décrit la peur soudaine que lui cause la présence de la maladie:

Et voilà que soudain, une peur me frôla, une peur sinistre qui me glissa sur la peau comme le contact d'un monstre invisible. Où étais-je? Je ne le savais plus! Est-ce que je rêvais? Quel cauchemar m'avait saisi? Était-ce vrai que des choses pareilles arrivaient? qu'on mourrait ainsi? Et je regardais dans les coins sombres de la chaumière comme si je m'étais attendu à voir, blottie dans un angle obscur, une forme hideuse, innommable, effrayante. Celle qui guette la vie des hommes et les tue, le ronge, les écrase, les étrangle; qui aime le sang rouge, les yeux allumés par la fièvre, les rides et les flétrissures, les cheveux blancs et les décompositions. (756)

D'une part, on observe déjà dans ce passage la même peur panique, hallucinante face à la maladie que l'on retrouve dans l'affrontement au Horla. L'association entre une peur qui glisse sur la peau et le monstre invisible préfigure le brouillard "horlaesque" qui envahit le protagoniste de la nouvelle. En outre, le "monstre invisible" est ici clairement associé à la maladie. D'autre part, la maladie décrite, dans les détails de la dégradation qu'elle provoque, ressemble à s'y méprendre à la syphilis.

Enfin, Maupassant ajoute un commentaire qui a souvent été interprété comme une profession de foi schopenhaueriste. Le narrateur affirme que sa "joie de vivre" (allusion à Zola) a disparu dès qu'il s'est rendu compte de l'ampleur de "la misère humaine" en rencontrant de manière dramatique la maladie. Ce commentaire sur la misère du
monde en général constitue bien évidemment une allusion oblique à l'expérience de la maladie personnelle. Remarquons encore qu'au départ de l'anecdote contée dans ce récit, le docteur interpelle le narrateur par un "Avez-vous peur des maladies? auquel ce dernier répond par la négative. On connaît la vraie réponse, aussi bien dans l'oeuvre que dans la vie de Maupassant.

À la peur panique associée à la confrontation de la maladie, se superposent encore, dans "Misère humaine," les sentiments de dépossession et de folie: "Où étais-je? ... Est-ce que je rêvais?" La fameuse dépossession, thème récurrent chez Maupassant, et surtout dans Le Horla, touche bien évidemment à la dépossession du corps, de la santé, de la vie, des objets matériels, par la maladie. Mais au-delà de cette évidence, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier lie la dépossession de la vue dans le Horla à une subversion de l'écriture, et de la représentation réaliste en particulier. "Possédé du Horla, 'je' se voit ainsi dépossédé de ses biens, comme de son regard," remarque-t-elle (357). Mais nous savons que le réalisme a ses lois et ses contraintes (Hamon), dès lors la subversion du réalisme consisterait à représenter quelque chose que le réalisme s'interdit de représenter, en l'occurrence, la maladie personnelle. Représenter le "Horla" revient donc pour Maupassant à se représenter, à laisser entrer dans son oeuvre une part du personnel qu'il s'est toujours astreint à sauvegarder. Todorov, dans son étude du genre fantastique, reconnaît que "le fantastique permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui" (166). Le Horla répond ainsi à une double assignation contradictoire où représentation réaliste et vécu personnel s'opposent et se repoussent en
une dynamique chaotique, tantôt réaliste, tantôt intimiste mais sous couvert du "fantastique" qui, à en lire les commentateurs de l'oeuvre, rend la nouvelle difficile à cataloguer. Le Horla brouille tous les repérages traditionnels de la représentation, à commencer par son titre, et suscite des réactions confondues. Le Horla dévoile, en les débordant, les limites de la représentation réaliste et se présente en un genre nouveau qui traiterait du hors-là, ce qui jusque-là, était resté non représentable. Voilà en quoi, il me semble, le "Horla" inaugure et constitue l'avènement d'un "Être nouveau." Élisabeth Roudinesco, bien qu'elle s'attache à démontrer l'importance du Horla dans l'histoire de la clinique psychanalytique--ce qui nous éloigne de mon propos--, conclut sa réflexion selon une ligne similaire:

Le texte de Maupassant est l'expérience d'une limite à partir de laquelle surgit une configuration, où la littérature rejoint le récit clinique, où le vécu intime de la maladie ne se reflète plus dans le discours du savoir dominant, mais devient œuvre d'art avec ses propres formes. (84)

Le texte du Horla rompt précisément le pacte, aussi tacite soit-il, qui s'était institué en le discours médical officiel et la littérature naturaliste, dont l'oeuvre de Zola (les Rougon-Macquart) serait une des représentations les plus marquantes.

6.3.4 Comparaison des deux versions du "Horla"

Si Le Horla ne représente pas un double mais répond plutôt à une double contrainte, il est également double dans sa représentation scripturale. La comparaison des deux versions du Horla (le conte de 1886 et la nouvelle de 1887) révèle une série de déplacements qui concourent à appuyer la thèse de l'affleurement du personnel dans sa seconde édition.
Le déplacement général le plus notable consiste en un glissement du contexte collectif du conte vers le domaine personnel de la nouvelle. Forestier note qu'au point de vue philosophique un sentiment nihiliste personnel se substitue aux implications sociales pessimistes de la première version (1619-620). En effet, se rendant compte de sa propre dépossession, la victime du "Horla" annonce la fin du monde. Si le premier "Horla" met en scène une menace sociale qui risque de se répandre comme une épidémie, la version de 1887 est plus intimiste et désespérée (l'entourage atteint ou contaminé est pratiquement absent et renvoyé en arrière-plan du récit). On ne peut s'empêcher de penser au sida à la lecture de cette nouvelle, tant au niveau personnel qu'à l'égard des phobies que la maladie suscite dans son sillage. Si le conte de 1886 constitue un "état des choses constatées de l'extérieur" comme se plaît à le rappeler Cogny, la préoccupation du narrateur dans la nouvelle de 1887 relève de la conscience individuelle (Maupassant: l'homme sans dieu 142). La deuxième version du Horla est une version intérieurisée de la première, un drame personnel plutôt qu'un fléau social.

La forme même du récit contribue à ce changement entre les deux versions. Le conte se présente en compte rendu médical, fait à un groupe de médecins concernés par les conséquences sociales du phénomène. La personne atteinte du "Horla" entame son récit en affirmant qu'il n'est pas fou, "malheureusement pour moi, et pour vous, et pour l'humanité toute entière" (822). Un peu plus tard, on apprend que le cocher ainsi que le voisin du narrateur, Monsieur Legite, sont également atteints, ce qui accentue la dimension collective. Par contre, la nouvelle se présente sous la forme d'un journal, d'un écrit intime, qui
constituent la forme privilégiée de la réflexion personnelle et de la scripturalisation de la maladie personnelle. Le journal daté, en instaurant une durée dans l'événement, ajoute un élément primordial dans la lutte personnelle contre la maladie. La forme du journal, moins soumise que le récit à des prescriptions de style et de structure, octroie, en outre, une liberté accrue dans la transcription du mal, favorise une possibilité d'observation constante et un repliement sur soi continuels qui contribuent à la mise en valeur de la maladie. **Le Horla** devient, de la sorte, une affaire personnelle, un combat intime, entre le malade et ce mal "germant dans le sang et dans la chair," qui se termine par une capitulation: la maladie gagne (915).

Ce combat contre la maladie s'inscrit bien évidemment dans un décor trop personnel pour que Maupassant ne tente pas d'en atténuer la proximité. La deuxième version du **Horla** présente un dédoublement du narrateur qui fut l'objet de diverses études critiques. "L’intervention d'un narrateur non représenté," selon Ropars-Wulleumier, a pour effet de créer une distance entre l'écrivain-narrateur et le narrateur de la nouvelle affecté par le Horla (351). Une forme d'anonymat s'établit, qui a pour effet de cacher l'auteur se trouvant derrière l'écriture tout en le révélant simultanément. Jean Paris, dans **Univers parallèles 2: le point aveugle**, identifie la "duplication du narrateur" comme technique courante chez Maupassant (139). Si l'on a fait grand cas de la dépossession dans l'oeuvre de Maupassant, comme manifestation de la folie, il serait juste de constater, qu'au niveau de la narration, Maupassant a délibérément programmé sa dépossession de façon à contrecarrer l'association, entre auteur et narrateur, suggérée par le ton.
et le sujet intimes de la nouvelle. Cette distanciation permet à Maupassant de révéler la maladie et qui plus est, de l'exorciser en la “déléguant au narrateur,” pour reprendre les termes de Paris (141). Ce procédé s'apparente à, ce qu'il a été convenu d'appeler ici, une forme de scripturalisation de la maladie. Ropars-Wuilleumier, bien qu'elle traite de la folie, constate le fait en termes similaires: “Et ce journal à son tour intervient comme déplacement de l'écriture; il sert à capter, à canaliser une expérience scripturale non représentable ...” (359).

Que conclure de la troisième apparition, peu discutée, du Horla, quand Maupassant accepte de parrainer une ascension en ballon. Avec la nacelle de l'aérostat—“un panier à chair humaine”—, arborant le nom de “Horla” en grandes lettres, l'aventure a pu être prise pour une manoeuvre publicitaire sans précédent, ou encore pour un caprice mégalomaniaque d'écrivain à succès (Chroniques 3 315). La tentation, pourtant, est grande de ne pas envisager symboliquement l'entreprise comme une sorte d'avertissement, à frais d'auteur, d'un grand danger qui rôde sur nos têtes: le spectre de la syphilis survole Paris et se rend vers la mer à la vitesse du vent, ce vent invisible du Horla: “le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit,—l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir? Il existe, pourtant” (918). À la suite du bateau brésilien sillonnant la Seine dans Le Horla, Maupassant, en relatant ce voyage en ballon dans une chronique du Figaro, “De Paris à Heyst,” aura représenté le Horla dans son mouvement et sa matérialité, sa communicabilité même. La personnification du Horla se précise tantôt en termes liés à la maladie, “perdant son sang invisible par le tuyau d'échappement” (320), tantôt en termes de phénomène étrange et menaçant: “Quelque chose
court en effet sur le sol avec une prodigieuse vitesse, et ce quelque chose semble franchir les fossés, les routes, les arbres, avec une telle facilité que nous ne comprenons pas" (322). C'est l'ombre de l'aérostat, le "Horla," qui effraye la populations effarée.

À moins que, comme le propose André Targe (458), Maupassant ne l'ait apprivoisé en le chevauchant et ne l'ait identifié, en un fantasme positif du Horla, au papillon de la nouvelle: "J'en rêve un qui serait grand comme cent univers.... Mais je le vois... il va d'étoile en d'étoile.... Et les peuples, de là-haut, le regardent passer, extasiés et ravis!...."

(935). Si tel est le cas, l'image rappellera les métaphores cosmiques chères aux écrivains du sida et la sensation euphorique de liberté que confère le rêve de détachement terrestre. Maupassant se plaît en effet à ressasser dans la chronique le sentiment de "bien-être du corps et de l'esprit, fait de nonchalance, de repos infini, d'oubli, d'indifférence à tout et de cette sensation nouvelle de traverser l'espace sans rien sentir de ce qui rend insupportable le mouvement, sans bruit, sans secousse et sans trépidations" (319). Plus loin, il ajoute encore: "On ne sent plus la chair, on ne sent plus les os, on ne sent plus palper le coeur.... Tout souvenir a disparu de nos âmes, tout souci a quitté nos pensées, nous n'avons plus de regrets, de projets, ni d'espérances" (321). L'apaisement de l'esprit, la sérénité rarement exprimée chez Maupassant s'obtiennent au prix d'une oubli momentané de la menace, d'une capitulation, en somme, face à la maladie.
6.4 Conclusion

Une carrière fulgurante, une activité intense, de nombreux voyages sont les caractéristiques qui lient Maupassant aux autres auteurs analysés dans cette étude. Si l'on a pu dire que les sidéens, par manque de temps, procédaient à une transposition minimale de leur maladie dans leur récit, on pourrait arguer qu'à l'inverse, Maupassant s'efforçait de camoufler la maladie personnelle. En revanche, surmené par ses obligations professionnelles, Maupassant ne pouvait sans doute pas s'offrir le loisir de la rédaction d'un journal intime où la maladie aurait trouvé son exutoire idéal. En quelque sorte, on serait en droit d'affirmer de manière paradoxale que, du matériel tiré du vécu personnel et de l'anecdotique, Maupassant, à l'inverse de bon nombre de ses contemporains (les Goncourt), passait directement, sans médiation, à la transposition littéraire. De là vient, me semble-t-il, l'impression, maintes fois signalée par la critique, de ressentir chez Maupassant l'expression à la fois vive et étouffée du personnel.

Bonnefis, dans son livre Comme Maupassant, répertorie, ironiquement, "les divagations critiques" de ce Horla énigmatique, ce "nom migrateur" (135). Nom migrateur, on acceptera la définition, comme on acceptera également que le Horla soit un signifiant sans signifié ou plus exactement un signifié migrateur qui serait ce qui n'est pas divulgable, représentable. En définitive, le Horla serait moins le choléra ou la syphilis que ce qu'ils représentent, c'est-à-dire quelque chose d'inacceptable, d'inavouable. En somme, le Horla représente tout ce qui hante Maupassant. Mais ce qui hante Maupassant, ce qui menace sa santé, ce qui le menace de dépossession est bel et bien la
syphilis qui le ronge de l'intérieur: "La destruction prématurée? toute l'épouvante humaine vient d'elle!" dit le narrateur en conclusion au *Horla* (938). Alberto Savinio, dans son essai de critique-fiction, adapte judicieusement la question du double chez Maupassant en posant l'hypothèse de deux Maupassant, l'un se substituant lentement à l'autre: un Maupassant vieillissant qui se substitue par l'intérieur au jeune Maupassant taurin, éclatant de santé et de virilité, que reportent toujours les biographes. Précisons simplement que Maupassant, à quarante ans, doit sa "vieillesse" à l'envahissement de la maladie.

Le *Horla* est paradoxalement le plus transparent des textes de Maupassant, celui qu'il habite le plus, où l'auteur est le plus présent. C'est aussi le récit qui tente d'expulser le plus toute présence de l'auteur par le choix du genre fantastique, par son titre énigmatique, ainsi que par le dédoublement du "je." Le *Horla* est à la fois le texte idéal, tant recherché par l'auteur, et l'exception dans le corpus maupassantien, car les deux faces de sa production littéraire y sont en résonance par l'affleurement, dans une œuvre de fiction, de la maladie personnelle qui restait jusque-là confinée à la correspondance.

L'œuvre de Maupassant dans son ensemble constitue essentiellement un contre-exemple dans ce travail sur la représentation de la maladie personnelle. Elle n'en illustre pas moins, et de manière combien vive, la tension résultant d'une opposition en fin de siècle entre l'injonction d'aveu et un ensemble forces souterraines sous-tendues par la moralité et les préjugés sociaux qui interdirait la divulgation au grand jour de certains sujets tels que la syphilis. La maladie
personnelle chez Maupassant surgit néanmoins de manière symptomatique au point de jonction de son œuvre à deux faces.
Dès 1905, le docteur Albert Lumbroso, après de minutieuses analyses de faits et témoignages, se prononce de manière convaincante en faveur de cette hypothèse: "Sa folie n'est que la conséquence d'une maladie que tout autre eût pu avoir à sa place. L'hérité est hors de cause" (103). Du côté de la critique littéraire, je renvoie également aux ouvrages d'André Vial, de Pierre-Georges Castex et de Paul Morand.

Jacques Lecarme, dans son article "Le Maupassant de Morand ou la biographie impossible," observe que tous les récits de la vie de Maupassant depuis le début du siècle varient peu l'un de l'autre. "L'air du temps n'y circule pas," ajoute-t-il en substance (270). Il en va autrement, à mon avis, avec la récente biographie de Gicquel.

Le docteur Rendu, médecin au ministère de la Marine, soigne Maupassant pendant plusieurs années. Voir la lettre de Maupassant (1er juin 1880) adressée à Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique, ainsi qu'une copie du certificat dans Correspondance I (287-88). Le certificat atteste de "palpitations cardiaques violentes ... de troubles digestifs ... de paralysie d'accommodation de l'œil droit, coïncidant avec une névralgie tenace...." Maupassant, dans une lettre du 3 mars 1880, avait déjà expliqué dans le détail la nature de ses affections à Flaubert (Flaubert-Maupassant: Correspondance 234-35). Deux autres lettres à Jules Ferry (le 13 août 1880 et en décembre de la même année) requerront la prolongation du congé (Correspondance I 292, 298-99).

Frank Harris reproduit, dans ses mémoires My Life And Loves, la conversation qu'il tient avec Maupassant peu après la parution du Horla. Harris est, à ma connaissance, le premier à associer le "Horla" à la syphilis. Durant cet échange, Harris demande à Maupassant s'il a déjà eu la syphilis et s'il en connaît le stade final de paralysie. Ce dernier répond de manière typiquement évasive et ajoute qu'il accorde peu de crédit à ces hypothèses (448-49).

Albert Lumbroso, dans son célèbre ouvrage Souvenirs sur Maupassant, reproduit une lettre que lui adressa Léopold Lacour, un ami de Maupassant. Lacour écrit d'une part: "Maupassant n'aimait point à parler de son travail, de ses œuvres, et il ne parlait pas, non plus, volontiers des autres écrivains" (426). D'autre part, il fait remarquer: "En 1892, ... j'écrivais pour le Figaro un assez long article intitulé: Un classique malade. J'y développais cette idée qu'on n'avait pas été suffisamment frappé de 'la part de maladie' renfermée dans son œuvre, 'si bien portante par la forme'" (427). De plus, ajouterais-je, la correspondance semble bien "maladive" par rapport à l'idéal de santé que projette Maupassant à travers certains personnages comme Élizabeth Rousset dans "Boule de suif" par exemple.

250
À propos des rapports entre Maupassant et son lectorat, je renvoie à l'introduction de l'ouvrage de Pierre Cogny, *Maupassant: peintre de son temps* (7-10).

Yvan Leclerc, dans sa préface à la correspondance Flaubert-Maupassant, estime que Maupassant lui-même aurait quelque peu trahi les principes de Flaubert en publiant des chroniques comme "Gustave Flaubert dans sa vie intime" et "Gustave Flaubert d'après ses lettres" (35-36). Cependant, les révélations sur Flaubert restent, à mon sens, dictées par un sentiment de vénération qui décidera d'une limite de réserve jamais violée.

Pour les relations entre Flaubert et Maupassant, voir également l'intervention d'Yvan Leclerc, "Maupassant: le texte hanté."

Il conviendra cependant de prendre les histoires d'Edmond de Goncourt avec la plus grande réserve, tant à cause de sa brouille avec Maupassant que par le côté cancanier du personnage qui avait l'art d'entamer ses anecdotes par "un tel racontait..." Goncourt, qui appréciait les frasques du jeune Maupassant tant qu'ils étaient amis, le condamne sans merci de sa plume assassine. Une anecdote étrangement similaire, mais dans une version plus immonde, réapparaît dans le journal à la date du premier février 1891, et selon le témoignage de Hennique cette fois (tome 17, 189).

À propos des hésitations diagnostiques de la médecine en fin de dix-neuvième siècle, voir le chapitre "Le camouflage de la maladie" (50-74) de l'ouvrage *Histoires de la tuberculose: Les fièvres de l'âme 1800-1940* d'Isabelle Grellet et Caroline Kruse.

Georges Normandy, tout en reprenant la thèse d'une folie héréditaire, joue de prudence en évoquant que la maladie de Maupassant résulterait après tout d'une combinaison de facteurs divers: "Hérédité excessive, excès de plaisir, excès de travail, excès d'anesthésiques et de stupéfiants, syphilis, commotion à la suite de cette scène atroce avec Hervé, qu'il aimait profondément,--tout cela s'amalgame" (139-40).

Tout comme André Vial, Pierre-Georges Castex estime que les effets cérébraux de la syphilis ne sont apparus que vers 1890. Il est cependant notable que les deux critiques agrémentent leurs hypothèses d'éléments touchant à l'hérédité. Sans même aborder la question épineuse de la démence, on sait à présent que la syphilis héréditaire est un mythe. Plus récemment, Pierre Cogny se plaît à réfuter, dans plusieurs de ses écrits, la thèse d'un Maupassant atteint de folie lors de la rédaction du *Horla* (*Maupassant: peintre de son temps* 137).
"Il est probable, bien que difficile à établir, que la syphilis ait été la cause manifeste de ses ennuis de santé en 1976. Toujours est-il que Maupassant se trouve en petite forme vers la fin de cette année. Voici ce qu'il écrit à Flaubert le 17 novembre 1876: "Mon coeur va bien.... Il m'était revenu des Herpès--et, sans lotions extérieures, je les ai fait passer avec 12 granules dans une bouteille d'eau, et cela en 3 jours, ce qui ne m'était jamais arrivé" (Gustave Flaubert-Guy de Maupassant: Correspondance 109).

La première allusion à la syphilis, mot que Maupassant prononce rarement, se trouve dans la fameuse lettre du 2 mars 1977 à Robert Pinchon dans laquelle Maupassant révèle le diagnostic officiel (Correspondance I 117). Le 3 octobre de l'année précédente, Maupassant se plaint déjà auprès de Zola d'un herpès persistant (97).

Jacques Bienvenu, dans son commentaire de Maupassant inédit, mentionne à deux reprises que Maupassant aurait contracté la syphilis en 1870 (58, 83). Il en veut pour indice de preuve la lettre inédite que Maupassant écrit à son père, et dans laquelle il déclare: "Ma maladie m'ayant coûté très cher ..." (58).

Toute citation des contes et nouvelles se référera à l'édition de La Pléiade (Gallimard).

Je renvoie tout particulièrement au chapitre deux de l'ouvrage de Todorov (28-45).

Freud, dans son essai "L'inquiétante étrangeté" établit également un lien entre le sentiment d'angoisse, que l'on décèle souvent au départ du fantastique maupassantien, et l'inquiétante étrangeté qui se dégage de la plupart des contes de Maupassant, et en particulier du "Horla."

Louis Forestier estime que le choléra se transforme déjà en "Horla" dès le conte "La Peur" de 1884 (1614).
CHAPTER 7

CONCLUSIONS

Peter Brooks conclut, dans son ouvrage Body Work, que le corps depuis la Belle Époque s'est progressivement révélé, et qu'en conséquence la représentation du corps est plus explicite de nos jours que par le passé (257). J'ajouterai, au terme de cette étude, qu'il en va de même avec la maladie qui affecte le corps. Le corps malade est désormais devenu, avec la littérature du sida, une construction culturelle publique et explicite. Le corps sidéen s'est même vu recoder, dans le sens deleuzien du terme, par la marque de vêtements Benetton dans sa série publicitaire de corps nus. L'image publicitaire représentait des personnages dont le corps décharné était marqué d'un cachet “HIV positive.”

Mais nous avons vu que la littérature du sida reposait sur des précédents, des “déjà-dits” enfouis dans les marges de la production littéraire. Les journaux de Marie Bashkirtseff et de Catherine Pozzi sont des écrits des limites qui annoncent la littérature du sida. Le texte charnière du Horla de Guy de Maupassant est non moins exceptionnel, en ce sens qu'il tente de représenter le non-représentable, le vécu intime de la maladie, dans une œuvre qui expulse sans cesse le personnel.
Tous les auteurs analysés dans cette étude, y compris Maupassant qui exige cependant toujours des précisions explicatives tenant à sa position ambivalente, traduisent une même volonté de scripturalisation de leur maladie face à la mort annoncée. Chaque auteur s'efforce de créer et de préserver un lieu où la maladie et la mort n'auraient aucun droit de cité. L'écriture consiste alors à quitter le lieu du corps menacé, à se déplacer vers un hors-lieu. Il est remarquable de constater, chez chacun de ces auteurs, un projet, car il importe toujours de se projeter dans un ailleurs, de créer des lignes de fuite. En conséquence, l'on ne sera pas surpris d'observer, suite à cette volonté de "se projeter," une forme ou l'autre de dépossession du corps. Dans la littérature du sida, outre le rôle du voyage et du mouvement, le sidéen sidéral vise à une atomisation et à une redéfinition de soi. Il projette, dans un plan d'immanence, de laisser une trace littéraire, métaphorisée en onde de lumière dans l'univers sidéral. Par ailleurs, j'ai également soulevé la problématique de la "réappropriation" de la maladie en réaction à la dépossession antérieure du corps sidéen par la pratique médicale. Pour Catherine Pozzi, le projet, transcendantal et qui contraste avec celui des sidéens, consiste à se projeter en âme éternelle qui rejoindrait le corps christique. La dépossession chez Catherine Pozzi est des plus explicites puisqu'elle aspire constamment à se libérer de la dictature du corps. Marie Bashkirtseff, quant à elle, se veut plus matérialiste en aspirant à devenir artiste. Elle cherche, elle aussi, à transférer le corps souffrant. La peinture et ensuite la sculpture seront son ultime refuge. En artiste d'elle-même, elle vise, dans une projection fantasmatique, à la reproduction picturale du corps idéalisé. Maupassant, de son côté,
s'efforce de maintenir un espace préservé, où le délabrement physique et la mort n'auraient pas droit de cité. À l'exception du *Horla* et de quelques occurrences subreptices dans quelques contes, son oeuvre littéraire officielle reste fermée à la maladie personnelle, et entretient ainsi l'image publique de l'auteur Maupassant doté d'un physique et d'un tempérament glorieux. Faut-il enfin rappeler que la dépossession tient une place primordiale dans son oeuvre en général et dans *le Horla* en particulier, tant au niveau de la technique narrative que dans la représentation de la maladie envahissante. La sensation euphorique de détachement terrestre--chargée de symbolisme--, que ressent Maupassant durant l'épisode de l'ascension en ballon, offre un parallélisme remarquable avec les métaphores cosmiques des sidéens et au fantasme d'éternité métaphysique de Pozzi.

On a pu également observer d'autres ressemblances partielles, certaines occurrences, dont il n'est pas toujours certain que nous puissions en tirer des conclusions définitives. Si, par exemple, Maupassant et Bashkirtseff abordent la représentation de la maladie de manière diamétralement opposée, on peut remarquer l'absence, tout comme dans la littérature du sida, sinon de sentiment spirituel, de toute référence religieuse ou transcendantale. La tentation spirituelle me semble étonnamment minime dans des écrits de maladie et de fin de vie. En revanche, nous avons vu que la spiritualité sous-tend le projet entier de Catherine Pozzi.

Par ailleurs, Pozzi opère, dans sa recherche d'une "peau d'âme," un renversement du modèle traditionnel établi entre le superficiel et le
profond dans la culture, comme l'a noté Élizabeth Cardonne-Arlyck:

L'attrait de cette théorie réside dans son audace figurative, dans l'inversion qu'elle opère de la topographie imaginaire des facultés: ce que l'idéalisme traditionnel a imaginé profond (mémoire, esprit, conscience, âme) n'est pas enfoui dans le corps, mais projeté en sa face extérieure. (16)

L'âme, en particulier, devient une peau, un élément de surface, et de parure même quand elle se fait robe. En serait-il ainsi parce que le problème du corps constitue chez Pozzi, comme l'indiquent Deleuze et Guattari dans L'Antl-Oedipe, le "dernier avatar de l'âme, où se confondent les exigences du spiritualisme et du positivisme" (30)? Dans la littérature du sida, nous retrouvons ce même retournement de l'enfoui et du superficiel, du caché et du visible quand, dans un mouvement de volonté visuelle, l'intérieur du corps est exhibé en surface, quand les organes deviennent des actants littéraires et se font images sur l'écran-vidéo.

Le fantasme d'unicité spirituelle dans un "corps sidéral" exprimé par Pozzi, fournit un parallélisme saisissant avec l'imagerie sidérale et de radiance éternelle, dénuée de foi religieuse, que nous avons relevée dans plusieurs romans du sida. La recherche d'une immanence transcendante--et non d'une transcendance immanente--, par Pascal de Duve en particulier, pourrait être prise comme le pendant "postreligieux" de la quête métaphysique de Catherine Pozzi. De Duve se projette en imagination, en rêve consolateur, par métaphores dans l'espace sidéral et infini tandis que Catherine Pozzi fait non seulement état de sa foi mais affirme, non sans réserve, avoir un rapport réel avec le monde des esprits.
Pour terminer, je soulignerai une tendance qui semble respecter le cadre de partition entre les deux fins de siècle. Il apparaît que la littérature du sida se distingue, de la représentation de la maladie en fin de dix-neuvième siècle, par son refus de tout fatalisme que l'on perçoit de manière diffuse chez Bashkirtseff, Pozzi et le Maupassant du Horla. Que l'on se rappelle les derniers mots de Maupassant dans Le Horla qui acquiescent à la victoire du Horla et annoncent l'anéantissement prochain de l'humanité: "Après l'homme, le Horla ... Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va falloir que je me tue, moi!..." (938). Le changement d'attitude vis-à-vis de la maladie, que l'on décèle entre les deux fins de siècle, relèverait d'un mouvement qui partirait du fatalisme au dix-neuvième siècle pour en arriver à l'activisme au vingtième siècle. En effet, la littérature du sida vaut surtout par la manière dont elle a réussi à articuler la représentation de la maladie intime à une critique et une remise en question du paradigme pasteurien. En cela, la littérature du sida combine à la fois l'expression des sentiments les plus personnels et un engagement social qui serait de l'ordre de la mutation paradigmatique pour la sphère médicale. Dans L'Archéologie du savoir, Foucault, citant Althusser de Pour Marx, note que les coupures les plus radicales sont sans doute celles qui sont "effectuées par un travail de transformation théorique lorsqu'il fonde une science en la détachant de l'idéologie de son passé et en révélant ce passé comme idéologique" (12). Il est bien évident que la littérature du sida ne constitue, à proprement parler, ni un travail théorique, ni une fondation de science nouvelle. Mais en forçant la mise en place d'une
nouvelle relation entre patients et médecins, en mettant en exergue
l'histoire de la maladie d'un point de vue profane, et, enfin, en
participant à la formation d'un nouveau paradigme médical, la
littérature du sida révèle bel et bien le caractère idéologique du
pasteurisme. Quand, dans le même ouvrage, Foucault essaie de
comprendre comment se forment les discours, il choisit l'exemple de la
médecine au dix-neuvième siècle, qui était le sujet de Naissance de la
clinique. Ce faisant, il mentionne au passage que toutes les altérations
du discours médical qui ont pris place au siècle dernier "nous
conduisent peut-être aujourd'hui au seuil d'une nouvelle médecine"
(48). Cette étude voudrait, sans prétention aucune, confirmer que
l'intuition de Foucault en 1969 était bien fondée. Pour en revenir aux
textes littéraires dont je me suis servi dans cette analyse, on pourrait
conclure, qu'au dix-neuvième siècle, les auteurs étudiés ne font pas
encore confiance à une médecine qui se veut triomphante, alors qu'au
vingtième siècle, les sidéens ne font plus confiance à un savoir médical
qui vacille sur ses bases. Du Horla de Maupassant à la littérature du
sida, en passant par Pozzi et Bashkirtseff, l'on aura donc trouvé un
glissement d'attitude capital dans des textes qui présentaient en
surface une unité, une cohérence discursive sur la maladie et sa
description. Cette unité, je l'avais caractérisée, en début de cette étude,
de scripturalisation de la maladie, c'est-à-dire ce même regard posé sur
la maladie intime dans les derniers moments de la vie.

Dans son étude des corps, Brooks utilise le terme de
"Transgressive Bodies" (le titre du chapitre neuf de son ouvrage), pour
les représentations du corps qui "transgresseraient" les conventions sociales admises par de larges secteurs de la population. La transgression, plus précisément, consisterait en un geste, qu'il soit littéraire ou autre, qui violerait l'espace, préservé par la société bourgeoise, de la vie privée et de l'intimité. En ce sens, les écrits de Bashkirtseff et de Pozzi, qui comportent un étalage sans pudeur de la maladie et de la dégradation physique, relèvent de la transgression. En ce qui concerne Le Horla, à considérer les diverses spéculations et le sentiment de malaise que sa parution a suscités, il est aisé de conclure que le récit de Maupassant avait touché un point sensible situé aux limites de la représentation de la maladie intime. Si dans un tout premier temps, la révélation du sida par Guibert, et bien d'autres, a pu quelque peu consterner ou du moins intriguer, force est de constater que le geste fut rapidement jugé comme courageux ou exemplaire. En outre, à partir du moment où l'on se met à parler de "littérature du sida" comme catégorie littéraire, cela signifie que le geste de la révélation s'est considérablement "banalisé." Mais comme le fait justement remarquer Brooks encore: "Our consciousness of a reserved space of intimacy strangely, perhaps pathetically, depends on relentless intrusion into it" (257). Et c'est précisément ce qui s'est passé avec Guibert et la médiation de sa maladie. La diffusion en 1992 du film La Pudeur ou l'Impudeur à la télévision française, bien plus imposante que le traitement hollywoodien du thème du sida, aura accompli une intrusion sans précédent. Le corps décharné de Guibert à l'agonie dans les salons grâce à la télévision, et cela ne se passa pas sans controverse, aura eu un impact d'une importance capitale.
C'est précisément par la mise en évidence des limites du scriptural par rapport à l'imagique que les deux fins de siècle se différencient dans leur représentation de la maladie personnelle. Bien que Marie Bashkirtseff ait déjà ressenti les limites de l'écriture à traduire sa volonté d'exprimer le corps, il semble que le traitement littéraire de la maladie soit un médium plus que suffisant et même trop explicite pour représenter la maladie en fin de dix-neuvième siècle. Guibert, en revanche, avec une écriture "contaminée" par l'image, semble indiquer en cette fin de vingtième siècle que le scriptural est devenu un moyen qui n'est plus à la hauteur de son aspiration à tout dévoiler. L'écriture se situerait désormais en deçà de l'aveu. Guibert révèle les limites du scriptural et confirme que nous sommes entrés de plain-pied dans l'âge de l'image et de la vidéosphère.
BIBLIOGRAPHY

Primary Works


**Other Consulted Works**


263

---. **Ce sont amis que vent emporte.** Paris: Flammarion, 1991.


---

**Critical Works**


Barrès, Maurice. **Trois stations de psychothérapie.** Paris: Perrin et Cie, 1891.

---. **Du sang, de la volupté et de la mort.** Paris: Émile-Paul, 1910.


Baudrillard, Jean. **Simulations.** New York: Semiotext(e), 1983.


268


