



HAL
open science

Une maladie de la perception. Enjeux identitaires et configurations affectives dans la littérature du sida

Anna Illes

► **To cite this version:**

Anna Illes. Une maladie de la perception. Enjeux identitaires et configurations affectives dans la littérature du sida. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04533939

HAL Id: dumas-04533939

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04533939>

Submitted on 5 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



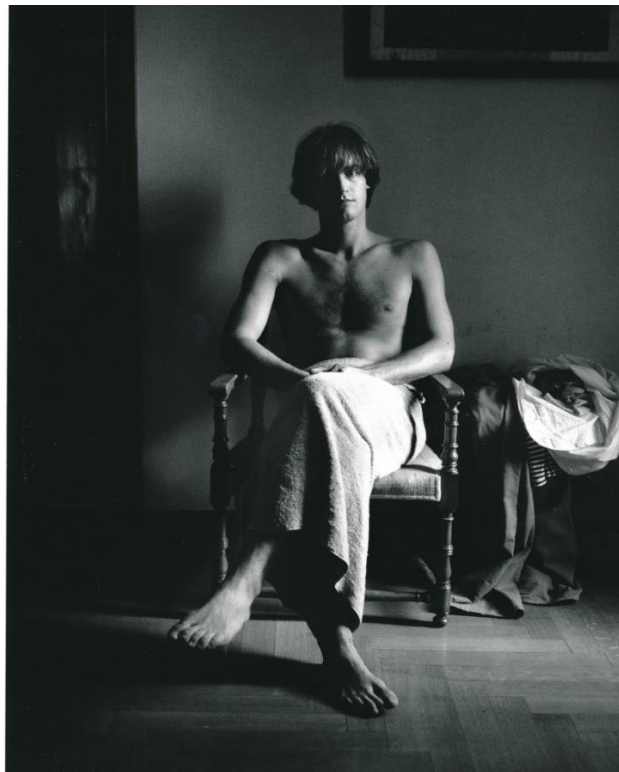
Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

UFR LLD / Département de Littérature Générale et Comparée

Mémoire de Master 2 – Théories, traductions, circulations

Anna ILLES

Une maladie de la perception. Enjeux identitaires et configurations affectives dans la littérature du sida



Hervé Guibert, « Thierry à Palerme », 1980-1981, Paris, Collection Maison Européenne de la Photographie.

Sous la direction d'Anne-Isabelle François

Année universitaire 2022/2023

Documents sous droits non diffusables

Une maladie de la perception ? Enjeux identitaires et configurations affectives dans la littérature du sida © 2022 by Anna Illes is licensed under CC BY-NC-SA 4.0. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



The camera flash
Atomic bright
Photos

The CMV – a green moon then the world turns magenta.¹

Derek Jarman, *Chroma*, 1995.

Introduction

« I feel like his life and death were mine too », déclare Jamaica Kincaid dans un entretien accordé à María Frías pour la revue *Transition*², dans lequel elle évoque longuement son frère Devon, décédé à Antigua des suites du sida, qu'elle a accompagné pendant les derniers mois de sa vie. Cette phrase contient toute l'ambiguïté qui habite le rapport que les sociétés modernes occidentales entretiennent avec la maladie et la mort. Si la victime, en tant qu'elle est directement concernée, est la personne qui concentre en premier lieu l'attention et les écrits, l'expérience de la maladie se répercute aussi sur les proches, famille, amants ou amis, d'autant plus lorsqu'elle entraîne la mort : dans le processus de deuil, ne restent que les vivants pour maintenir un attachement désormais unilatéral, pour entretenir la vie disparue qu'ils ont portée aux côtés du malade, et surtout pour la raconter. Au lien affectif se surimprime alors un lien d'ordre ontologique, qui bouscule les identités individuelles et collectives et qui engage un rapport intimement subjectif à la maladie : ceux qui racontent les malades deviennent le seul prisme de perception de la maladie et sont donc investis d'un pouvoir de restitution mais aussi de transformation.

C'est pourquoi notre recherche consistera principalement à resituer ceux qui restent en regard de ceux qui meurent et à observer les reconfigurations relationnelles qui émanent alors. En effet, les œuvres qui composent le corpus étudié convergent non pas tant vers la maladie en elle-même que vers la transformation que provoque la maladie au sein de relations interpersonnelles déjà constituées. Il s'agit donc de comparer, au sein de récits de maladies qui rendent compte d'une avancée vers une mort certaine, la façon dont elle est représentée selon les personnes impliquées. Or, il nous semble exister un biais à cet égard, à la fois dans les œuvres et travaux de recherche, qui conduit avant tout à porter le regard sur l'expérience du malade. Ainsi, parmi les nombreux travaux généraux portant sur la maladie et la mort³, et même parmi les analyses de récits d'une mort annoncée, très peu font véritablement cas des proches,

¹ Derek Jarman, *Chroma. A book of colour*, New York, The Overlook Press, 1995, p. 108.

² María Frías, « I Make Them Call Him "Uncle": A Conversation with Jamaica Kincaid on AIDS, family and *My Brother* », in *Transition*, vol. 111, 2013, p. 116-131. : « J'ai l'impression que sa vie et sa mort étaient aussi les miennes » (nous traduisons)

³ Stéphane Spoiden, *La littérature et le sida : archéologie des représentations*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Véronique Darées, *Place du récit dans la réception de la maladie grave*, Master, Université de Reims Champagne Ardenne, 2021.

les extraient à leur statut de personnages secondaires, de personnages sains, qui ne vivent pas en propre la disparition progressive de leur être. Cependant, ces personnages n'en font pas moins l'expérience de la mort, même de manière indirecte, et il s'agit d'interroger la façon dont les textes littéraires rendent compte de cette expérience, en fonction également des types de relation entretenue avec le malade. Le lien qui unit le sujet à ceux qui l'entourent et la manière dont ils sont constitutifs de son identité, de même que la confrontation directe du sujet à la maladie sont des questions cruciales à comparer en soi, mais elles sont bien plus parlantes et complexes qu'elles sont entremêlées. Dès lors, il apparaît que le rapport du sujet à ses proches est d'emblée conditionné par son rapport à la maladie, de même que la façon dont il fait face à la maladie et à la mort prochaine porte la trace des relations qu'il entretient avec ses proches, selon qu'il est lui-même atteint par la maladie ou non. Dans cette perspective, nous avons décidé de concentrer notre étude sur l'examen d'œuvres appartenant à ce qu'on appelle communément la littérature du sida, à travers le prisme de la relation du malade (qui n'est pas nécessairement l'écrivain) à l'autre avec un corpus proposant différentes configurations affectives.

Si notre choix s'est arrêté spécifiquement sur le cas du VIH/sida et non sur une autre maladie, c'est aussi que l'épidémie prend place dans un contexte socio-culturel bien déterminé et apparaît selon des modalités telles que la stigmatisation radicale, parfois même violente, des malades, empêche l'expression de leur propre ressenti, et occulte donc encore plus largement l'expérience de ceux qui ne sont concernés que de manière indirecte. Durant la période où le sida est encore irrémédiablement et rapidement mortel (ce qui change avec le développement progressif de la trithérapie à partir de 1996), l'angoisse, l'affaiblissement, l'exclusion sociale touchent non seulement les malades mais aussi ceux qui les côtoient, soutiennent et accompagnent dans leur chemin vers la mort. Face à la mise à mal des identités individuelles et collectives dans un contexte de crise sanitaire et ces phénomènes de stigmatisation et d'exclusion de la sphère de visibilité, la littérature peut alors constituer un moyen non seulement de contrer cette invisibilisation en *disant* cette expérience, mais aussi un moyen de reconstruire quelque chose comme un soi unifié, en passant, paradoxalement, par la confrontation avec l'autre. Celle-ci prend alors plusieurs formes selon qu'elle concerne les individus, créant ainsi des effets de rapprochement et d'écart dans les relations entretenues par les personnages, ou bien le texte lui-même, jouant avec les frontières génériques. L'œuvre elle-même peut alors être pensée comme une entité qui se recompose en regard de ce qui pourrait être elle, mais ne l'est pas. Dès lors, la littérature devient le lieu où s'exercent le plus radicalement les enjeux identitaires dans les rapports affectifs à soi et à l'autre, en particulier dans des œuvres qui

présentent les caractéristiques du témoignage ou de l'autobiographie, dans un contexte épidémique angoissant et nécessitant une mobilisation totale pour faire face aux stigmates, littéraux et figurés, de la maladie et pour repenser la place du deuil dans la relation du malade à ses proches.

Pour étudier ces questions, nous avons élaboré un corpus de quatre œuvres écrites par trois auteurs différents : *Borrowed Time. An AIDS Memoir* (1988⁴) de l'écrivain américain Paul Monette, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990⁵) et *Cytomégalo-virus. Journal d'hospitalisation* (1992⁶) de l'écrivain français Hervé Guibert et enfin *My Brother* (1997⁷) de l'autrice antiguaise Jamaica Kincaid. Ce corpus de récits de témoignage permet de rendre compte de configurations affectives variées (en particulier de soi à soi, de mère à fils, de sœur à frère, d'amant à amant), qui nous permet d'envisager la manière dont s'exprime le récit de la maladie selon la position des personnes impliquées et leur rapport au malade. Il s'agit donc de mener une étude aussi complète que possible d'un ensemble d'exemples de transformations des relations interpersonnelles provoquées par l'irruption de la maladie mortelle. Le corpus comprend des œuvres écrites dans une période assez précise, à savoir entre la fin des années 1980 et la fin des années 1990, qui correspond à l'époque où le VIH/sida, qui est apparu dès la fin des années 1970, est déjà une épidémie installée, mais que les médecins sont incapables de soigner. Le fait que la contamination entraîne inévitablement la mort prochaine provoque, sur le plan littéraire, un attachement particulier au temps et à l'espace à travers l'idée d'une progression de la maladie, mais aussi de construction des personnages et de l'écrivain en tant que sujets. En effet, la temporalité de la maladie s'impose à ceux qu'elle touche, de manière directe ou indirecte, de sorte que la réorganisation des identités se joue selon les mêmes modalités que celles de la confrontation à la maladie : agressives et oppositionnelles dans un premier temps, elles se pensent ensuite sur le modèle de l'accompagnement dans un temps plus long tel qu'elles aboutissent à une interpénétration des identités et des individus. De ce fait, ce corpus a été constitué en gardant à l'esprit les notions centrales d'altérité et d'écart, qui ont conduit à sélectionner des œuvres d'auteurs géographiques différentes (l'Europe occidentale, l'Amérique du Nord et les Caraïbes), abordant à la fois une variété de relations affectives (travaillant les degrés de similarité et de différence du sujet d'écrivain à l'autre) et permettant

⁴ Paul Monette, *Borrowed Time. An AIDS Memoir*, New York, Harcourt, 1997, publié en français sous le titre *Le Temps dérobé : chronique du SIDA*, trad. Manuela Dumay, Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

⁶ Hervé Guibert, *Cytomégalo-virus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

⁷ Jamaica Kincaid, *My Brother*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, publié en français sous le titre *Mon frère*, trad. Jean-Pierre Carasso et Jacqueline Huet, Paris, Éditions de l'Olivier, 2000.

également d'en aborder la dimension genrée, en particulier en regard du rapport d'auteur à autrice. Si les quatre récits entrent bien dans l'écriture de soi et la littérature de témoignage, ils permettent aussi d'interroger la place de l'écrivain dans cette littérature, sans se réduire au système autobiographique : le corpus comprend donc aussi bien des textes relevant de « l'autopathographie »⁸ avec Hervé Guibert, que de l'hétérographie⁹, avec les œuvres de Paul Monette et de Jamaica Kincaid, ce qui permet de mettre en tension écriture de soi et écriture de l'autre, en termes de construction d'une identité individuelle, sociale et littéraire.

Hervé Guibert est le seul auteur du corpus à écrire sur sa propre maladie et sur l'imminence de sa propre mort, ce qui engage chez lui une réflexion intense sur la trace laissée dans le monde d'une part et sur la dualité des relations d'autre part, toujours à la fois intimes et publiques, proches et éloignées de l'autre. C'est notamment à travers le motif de l'image et du miroir que l'écrivain-photographe-cinéaste construit son identité indépendamment de tout autre personnage et en même temps toujours en regard de ceux qui lui sont proches et qui déploient leur vie en parallèle de celle du malade, selon une logique de dédoublement plus ou moins complet selon les cas. Le passage par l'autre devient ainsi un moyen d'anticiper son propre avenir et d'idéaliser une vie différente lorsque l'autre s'avère être le personnage de fiction par opposition à la personne réelle. Le romanesque d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* contraste alors avec la faiblesse du réel de *Cytomégalo virus*, dernier écrit de l'auteur avant sa mort en 1991, en termes de confrontation à soi et à l'autre.

Paul Monette fait jouer l'altérité différemment dans son œuvre, dans la mesure où, s'il est lui-même porteur du VIH, comme on l'apprend au cours du récit, il raconte surtout les derniers mois de la vie de son compagnon Roger Horwitz, décédé des suites du sida en 1986. Le récit se concentre alors presque exclusivement sur les transformations que l'irruption de la maladie fait intervenir au sein du couple, à l'exception près de quelques figures amies atteintes elles aussi par le virus, en manifestant très fortement la volonté de faire naître un être unique des ruines des identités individuelles menacées par la mort prochaine de l'un des membres du couple. Dès lors, le sentiment d'isolement à la fois géographique et social entre en tension avec le désir de penser les individus affaiblis, partiels, comme un soi réunifié par et dans la maladie. S'y superpose cependant une nostalgie intense qui ne peut pas apparaître chez Guibert mais qui

⁸ Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI siècle*, Paris, Editions Corti, 2017, p. 111.

⁹ Stephano Genetti, « Appréhender sa mort par l'écriture de l'autre : *L'Aztlèque* de Bertrand Duquénelle et *Perfecto* de Thierry Fourreau », in *Littérature et sida, alors et encore*, éd. Alessandro Badin (dir.), Leiden, Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises, 2016, p. 90-101.

fait écho à la réflexion plus poussée de Jamaica Kincaid autour de la notion de deuil, même si chez Paul Monette, celui-ci n'est jamais envisagé comme tel, puisque la mort assurée de Roger Horwitz entraîne l'impossibilité de penser une vie, un être même de l'après.

À travers l'écriture de la mort, Jamaica Kincaid s'intéresse donc plus évidemment à ceux qui restent, en explorant la question du deuil. Connue pour ses récits à dimension autobiographiques, traitant en particulier des questions d'exil et des rapports familiaux conflictuels, elle est sans doute l'auteurice du corpus la moins fréquemment exploitée dans les études sur la littérature du sida. *My Brother* se présente comme un texte hybride, entre l'hétérographie et l'autobiographie, dans la mesure où le récit des dernières semaines d'existence de son frère Devon, mort du sida en 1996, et de leurs retrouvailles à cette occasion, offre à l'auteurice le moyen de penser sa propre identité et sa propre place au sein de sa famille. L'entrelacs de visites à l'hôpital, de souvenirs d'enfance et de portraits de leur mère construit un espace-temps en mouvement continu, du passé au présent, d'Antigua aux États-Unis, où Jamaica Kincaid est partie vivre à l'âge de dix-sept ans. Son identité individuelle, familiale et littéraire se construit donc à la fois en regard de celle de son frère, avec qui elle partage sa position familiale, son éducation et son enfance, et de celle de sa mère, qui lui permet d'explorer les questions de genre et de rapport à l'autorité dans la construction de son identité d'enfant puis d'adulte.

C'est pourquoi la présente recherche s'attache à analyser les moyens littéraires de penser le sujet écrivain dans son rapport affectif à l'autre et à lui-même, alors même que la maladie ébranle son identité individuelle, sociale et littéraire. Dans ce travail, nous privilégierons l'expression de « sujet écrivain » au terme d'écrivain afin de nous placer au cœur des relations interpersonnelles qui le lient aux autres personnages de son œuvre, reflétant ainsi la tension entre sujet et objet accrue par la maladie, et afin d'éviter la confusion entre l'auteur réel, public et le sujet écrivain narrativisé, qui relève davantage du domaine de l'intime. Ce corpus nous permettra d'observer la façon dont la maladie conditionne la relation du sujet écrivain au malade, qu'il soit lui-même ou un autre, et dont le passage par l'autre apparaît nécessaire pour envisager une identité propre. Celle-ci passe donc par une certaine connexion au dehors, à l'altérité, qui s'établit avant tout par le biais affectif de l'échange émotionnel, qui contribue à construire un nouvel espace-temps, à la fois commun et intime, face à celui qu'impose la maladie et la mort. Ce qu'on appelle ici échange émotionnel est un phénomène complexe et multiple définitoire du rapport à l'autre qui se construit selon deux modalités : c'est une circulation, d'une part, qui renvoie à l'image de la boucle et qui se pense à la fois comme

un passage par et un retour vers l'émotion, dans une continuité fluctuante qui rend les effets de rupture et de transgression particulièrement éloquents. D'autre part, il peut aussi se penser comme un partage, entendu à la fois au sens de communication entre plusieurs individus d'une émotion individuelle qui devient, de ce fait, commune, et de division, construisant ainsi une image à la fois linéaire et fragmentée, révélant une tension entre le soi qui consent à l'échange et celui qui se retire du monde, se replie sur lui-même. Dès lors, l'espace-temps que cet échange développe, fondé selon ce principe dual de circulation et de partage, se déploie aussi dans une dimension physique qui fait du corps, en tant qu'espace de l'intime, le lieu où s'exercent les enjeux interpersonnels de la confrontation à la maladie et celui d'une forme de restructuration identitaire qui passe par l'institution du corps passif, du corps objet en corps sujet. Ce corps devenu sujet advient alors par l'écriture, exutoire identitaire face à la disparition progressive. Enfin, il semble difficile de penser des questions d'identité et d'altérité sans convoquer la problématique de l'image, convoquée à titre thématique dans l'œuvre de Guibert, et qui structure en creux tout le corpus, dans la mesure où l'image implique des questions de représentation de soi et de l'autre, de reflet, de fictionalisation, de virtualisation, de mémoire et d'absence même. Toutefois, la notion qui apparaît alors comme le pivot de cette étude et qui conditionne toutes les autres concerne la très forte subjectivisation des récits : celle-ci provient de ce qu'ils sont considérés par les écrivains à la fois comme le lieu d'un hommage collectif à la mémoire du défunt, engageant alors leur responsabilité en tant que témoin, et comme le lieu de l'expression d'une appréhension personnelle, parfois à vif, de la maladie et de la mort, à travers le rapport intime à l'écriture. Dans un contexte médical et social d'incertitude, le sida devient maladie de la perception au sens où la stigmatisation des individus malades provient d'une interprétation subjective et stéréotypique de la maladie, mais aussi où elle engage la reconfiguration de la façon dont les malades et leurs proches se pensent individuellement et les uns par rapport aux autres.

Ces notions nous seront particulièrement utiles dans la mesure où l'étude de la maladie et de la mort se trouve à la croisée des disciplines, et révèle la difficulté qu'il y a à les appréhender comme objet : à la fois au cœur du sujet et toujours extérieures à lui, en ce qu'elles surviennent pour l'arracher à ce qu'il était jusqu'alors, elles sont des facteurs de recomposition aussi bien affective qu'identitaire. Il semble donc pertinent, pour envisager la façon dont le sujet interagit avec l'autre et dont il reconstruit son identité, de partir des types de relation principaux du sujet écrivain à la maladie : contre, avec et dans. Cette succession n'est pas arbitraire, ni

même strictement énumérative, mais correspond, en réalité, à la progression temporelle de la reconfiguration identitaire du sujet mis face à la maladie dans son rapport à l'autre.

Dans un premier temps, la maladie fait irruption au sein du rapport du sujet à l'autre de telle sorte qu'elle provoque immédiatement des effets de rupture et des réactions de lutte. Elle entraîne nécessairement un déséquilibre d'ordre médical et un décentrement du patient par rapport au médecin et du sain par rapport au malade, qui conduit ensuite à un phénomène généralisé de fragmentation corporelle, identitaire, communicationnelle et littéraire. De fait, cette pénétration brutale de la vie transforme toujours la configuration affective, que ce soit chez les proches ou dans une communauté plus large, transformation qui se manifeste par la peur et le dégoût qui poussent à maintenir l'autre dans son altérité irréductible et donc à refuser toute interaction, affective ou non. Toutefois, ce phénomène d'exclusion dans les rapports sociaux permet une forme de subjectivation, paradoxalement produite par un certain effacement du monde, au double sens d'un retrait du sujet dans le monde et d'une disparition du monde pour le sujet autocentré. Dans cette position nouvelle, il s'expose malgré tout au risque de dénaturer la configuration affective initiale et de rendre impossible sa construction en tant que sujet, puisque le sujet ne se pense qu'en regard d'autrui. Dès lors, l'écriture apparaît à la fois comme le remède et l'outil à la dislocation du sujet, empêchant ainsi de reconstruire une identité stable dans ce rapport strictement antagoniste à l'autre et à la maladie.

En revanche, la maladie n'est pas qu'un événement, qu'un surgissement soudain et fugace au cœur de la vie. Elle implique de penser une modification pensée sur le temps long de l'intensification des symptômes et de l'avancée vers la mort. La maladie devient alors un cheminement, de sorte que le sujet se positionne davantage avec l'autre et avec la maladie que contre eux, en particulier à travers l'échange émotionnel, dont les fonctions empathiques et biographiques permettent cette juxtaposition des identités. En effet, il faut souligner l'idée que les individus et les configurations affectives ne sont jamais figés, mais sont plutôt à penser sur le mode d'un devenir constant, pour lequel le corps est à la fois une source et un support. Dès lors, un nouveau mode de communication, plus équilibré mais aussi plus ambigu, s'établit de soi à l'autre : un phénomène de redoublement, voire de substitution, est révélé dans la parole du sujet écrivant par rapport aux personnages auxquels il est lié. Cette ambiguïté semble d'ailleurs atteindre son paroxysme dans le flou générique dans lequel évoluent les œuvres du corpus, notamment dans le rapport qu'elles entretiennent au témoignage. Toutefois, cette conception des identités nouvelles sur le mode de l'égal, voire du double, a des limites, visibles notamment dans les effets de dissonance et de rupture qui persistent au sein même des

configurations affectives recréées par la temporalité de l'accompagnement et même de la fusion.

Finalement, la temporalité à la fois indéterminée mais définie de la maladie produit, plus qu'un étirement, une suspension du temps qui se parachève dans la mort. Cette ambivalence de la fin permet de penser que la constitution de l'identité du sujet passe par l'autre, et plus précisément s'opère dans l'autre, comme moyen d'une survivance. Ce phénomène peut être pensé à partir du modèle de la propagation de la maladie, définitoire de l'ultime reconfiguration affective, dans la mesure où les circonstances particulières du sida comme maladie faisant coexister la mort et la vie sur un temps long mais sans espoir de guérison créent une tension entre maintien de la vie et concrétisation de la mort dans le rapport à l'autre et à soi-même, en particulier dans le cas du deuil. La mort effective du malade provoque une recomposition nécessaire du sujet qui ne peut plus se penser que par et pour lui-même. Le rapport à l'autre ne peut plus s'envisager qu'à travers l'hommage ou le souvenir, au sens où la mémoire, en tant qu'elle produit des images, permet au sujet d'idéaliser une position dans laquelle l'autre vivrait à l'intérieur de lui et d'entretenir l'illusion que son identité n'est pas singulière mais bien collective. Il est alors possible de penser que la mise en tension de l'incarnation et de la désincarnation des individus, à travers le prisme de l'image, configure un nouvel espace-temps structuré par la circulation et le brouillage des singularités, permettant ainsi de concevoir une interdépendance irréductible des identités et la création, dans l'écriture même, d'une communauté affective.

Dans cette perspective, notre réflexion a pour objectif de repenser la pratique littéraire face à la mort, dans le contexte particulier de l'épidémie du VIH/sida, en sortant du schéma de stigmatisation du malade pour concevoir l'organisation de son environnement affectif et du système de soutien qui se développe autour de lui. Il s'agit donc de redonner une place à ceux que la littérature du sida et la critique littéraire ont partiellement, voire totalement, occultés : les sains, les proches, les femmes, les habitants de pays non-occidentaux anciennement colonisés. Dès lors, la littérature apparaît comme une force créatrice et edificatrice d'identités individuelles et sociales, qui peine cependant à s'extraire d'une forme d'impuissance face à la progression inébranlable de la mort au cœur de la vie. Pour mener à bien cet examen, nous nous appuyons en premier lieu sur un appareil critique composé d'ouvrages, comme celui de Mirko Grmek¹⁰, et d'articles généraux sur le contexte social et littéraire, ainsi que sur les auteurs et

¹⁰ Mirko Grmek, *Histoire du sida : début et origine d'une pandémie actuelle*, Paris, Payot, 1995.

leurs œuvres, en particulier les ouvrages de Mana Naito¹¹ pour l'étude de Hervé Guibert et l'article de Sarah Brophy¹² pour l'œuvre de Jamaica Kincaid. La convocation de notions issues de la théorie littéraire se fera notamment au prisme de Susan Sontag¹³, de Paul Ricœur¹⁴ et de Jean Baudrillard¹⁵. Nous aurons également recours à des textes qui sortent du champ strictement littéraire, empruntant notamment à la philosophie et à l'histoire¹⁶, lorsque nous étudierons des notions comme la mort, l'altérité ou le témoignage. Cependant, face au manque d'analyses portant sur les relations affectives dans les récits par des textes critiques strictement littéraires, nous prenons le parti d'ajouter à nos sources un certain nombre de travaux issus de revues médicales¹⁷ qui les étudient en termes psychologique, scientifique et social, afin de construire notre réflexion autour de l'interaction du soi et de l'autre dans la construction identitaire.

À partir de ces sources, nous étudierons les enjeux de pouvoirs et de contre-pouvoirs dans la confrontation antagoniste des individus à la maladie, révélateurs d'une tentative de construire une identité subjective pour lutter contre la mort pourtant assurée, mais qui ne peut s'envisager qu'à partir d'une rupture franche du sujet avec le monde (I). Il s'agira ensuite d'interroger les manifestations de présence, de proximité et de distanciation dans le temps long qui pousse le sujet à cheminer avec l'autre et avec la maladie vers la mort inévitable, à travers l'échange émotionnel qui rend possible la prise en charge du récit de témoignage comme un biais pour construire une écriture du soi (II). Enfin, nous montrerons comment l'interdépendance affective et littéraire des individus, pensée au moment où le temps de la maladie atteint son point d'étirement maximum mais aussi sa fin, provoque une ultime reconfiguration des identités et des relations affectives par la disparition physique de l'individu, qui révèle alors la possibilité de construire des identités plurielles, collectives et virtuelles (III).

1. Pouvoirs et contre-pouvoirs : les individus face à la maladie

¹¹ Mana Naito, *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, Paris, L'Harmattan, 2015.

¹² Sarah Brophy, « Angels in Antigua: The Diasporic Melancholy in Jamaica Kincaid's *My Brother* », in *Modern Language Association*, vol. 117, n° 2, 2002.

¹³ Susan Sontag, *Illness as a Metaphor*, and *AIDS and its Metaphors*, New York, Doubleday, 1990, publié en français sous le titre *La maladie comme métaphore*; suivi de *Le sida et ses métaphores*; trad. Marie-France de Palomé et Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgeois, 1993..

¹⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit I, II, III*, Paris, Seuil, 1983-1985.

¹⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, collection « Débats », 1981.

¹⁶ Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin : une philosophie du témoignage*, Paris, Editions du Cerf, 2006.

¹⁷ Notamment plusieurs articles issus de la revue *Jusqu'à la mort, accompagner la vie*, n° 129 « La maladie grave : épreuve de couple » et n° 130 « Quand la mort questionne le vivre ensemble », 2017.

En 1981, un premier patient infecté par le VIH est recensé à l'hôpital Claude Bernard : l'épidémie de sida atteint la France et se propage en Europe. C'est aussi la date à laquelle le gouvernement étatsunien y reconnaît un problème de santé publique, de sorte qu'elle bascule dans le domaine politique et devient un enjeu de pouvoir qui catalyse des dynamiques d'exclusion sociale. Dès lors, le sida devient objet de crainte et de stigmatisation, d'autant plus qu'on ignore encore tout du moyen de le guérir. Pour autant, comme tout symbole de fracture sociale, il est aussi pensé par le groupe isolé comme le lieu d'un contre-pouvoir, qui prend la forme d'un rapport de lutte contre les sphères politiques et médicales, mais aussi entre différents groupes sociaux et au sein de chaque individu contaminé. Le corps étranger de la maladie fait si violemment irruption qu'il est impossible au malade de ne pas repenser son identité, de sorte que son corps et son esprit deviennent le terrain de cette lutte reconfigurante. Ce rapport conflictuel à la maladie et à l'autre se retrouve alors aussi dans la littérature, qui permet au sujet de penser ces bouleversements. La littérature du sida est alors à envisager à la fois comme un repoussoir cathartique et comme le lieu d'une identification d'autant plus puissante qu'elle est distanciée, que ce soit du point de vue de l'écrivain ou du lecteur.

1.1. Séparation des corps et communication trouble : l'irruption de la maladie

Tout d'abord, l'irruption de la maladie, en particulier du VIH-sida, se pense sur le modèle de la rupture en ce qu'elle rend impossible la continuité identitaire du sujet directement confronté à la maladie, même lorsqu'il n'est pas physiquement atteint. L'éclatement interne qu'elle provoque apparaît mimétique du trouble qu'elle cause dans le champ médical, de sorte que le sujet se retrouve confronté par lui-même à la fragmentation provoquée par la maladie. L'expérience subjective devient alors le seul biais possible d'expression, et la littérature est conçue comme un espace instable exposant l'irréductibilité de la maladie et de la mort tout en fondant la volonté du sujet d'entrer en lutte.

1.1.1. L'ébranlement du paradigme pasteurien et du savoir médical

Dans les premières années de l'épidémie, le sida est un événement qui fracture l'ordre biologique et social à plusieurs niveaux et se place en faux dans le champ médical tel qu'il a été réorganisé depuis la révolution pasteurienne au XIXe siècle¹⁸ : dans cette conception positive et triomphaliste de la médecine, le médecin est le détenteur d'un savoir ultime qui le

¹⁸ Stéphane Spoiden, *La Littérature et le sida, op. cit.*, p. 34.

place dans un rapport de supériorité au malade. Or, par le climat d'incertitude généralisée qu'il instaure, le sida révèle l'instabilité grandissante de ce système. Dans une conversation entre le personnage de Bill, riche homme d'affaires travaillant dans l'industrie pharmaceutique aux États-Unis, et le narrateur d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « Auparavant il m'avait demandé : "Tu en es à combien de T4 ?" Déjà moins de 500, mais encore plus de 400, le seuil fatal était à 200¹⁹ », le discours médical semble avoir été intériorisé par le patient lui-même, comme le montre la sortie du discours direct dans la réponse. Plus encore, il est l'objet d'une réappropriation qui permet au malade de se détacher de la figure du médecin et de ce qu'il incarne en termes d'autorité et de normes, et ainsi de renverser le rapport de pouvoir énonciatif : dans la dernière proposition, le malade n'est plus seulement celui qui connaît ses résultats, mais il est également capable de les interpréter selon les normes médicales, se soustrayant ainsi à la nécessité de se les entendre dire par un médecin tiers.

Dès lors, le noyau de la lutte contre le sida, au-delà de la guérison, c'est le savoir en tant qu'il est source de pouvoir, en particulier dans le champ médical. Cette centralité du savoir apparaît particulièrement dans *Borrowed Time* de Paul Monette, dans la mesure où il est fréquemment mentionné par le narrateur, et où il apparaît comme un élément structurant de l'œuvre. C'est à partir d'une connaissance rétrospective de la maladie que le récit se construit, établissant alors un regard prophétique sur la vie et la mort de Roger "Rog" Horwitz. Dès les premiers moments du texte, l'irruption de la maladie est intimement liée à celle du savoir : « For us the knowing began in earnest on the first of September, 1983²⁰ ». Le savoir est alors considéré comme une entité absolue, substantivée, qui arrache à l'ignorance et redouble la perte de la santé. Ce détachement n'en est pas moins douloureux qu'il s'accompagne du savoir ; au contraire, le savoir entendu alors comme révélation de l'irrémédiabilité de la mort, est plutôt une source de souffrance que le narrateur reconnaît en déclarant « I wish of course we knew then what little we know now²¹ ». Le texte original joue d'ailleurs sur une ambiguïté, laissant transparaître l'espoir non pas d'avoir acquis plus tôt une connaissance, si maigre soit-elle, de la maladie, mais de savoir ignorer tout de l'issue de la maladie, alors et maintenant. Dès lors, dans une situation où le savoir est producteur d'un certain pouvoir à exercer contre la maladie, il est

¹⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 195.

²⁰ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 6. : « Nous avons quant à nous pris conscience des choses le 1^{er} septembre 1983. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 15.

²¹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 18. : « Je regrette bien sûr qu'on n'ait pas su à l'époque le peu que nous savons aujourd'hui », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 26.

aussi paradoxalement producteur d'un impouvoir qui pousse le narrateur à regretter l'état d'ignorance. Guibert oriente la réflexion de manière différente à travers le personnage de Bill :

C'est Bill qui le premier me parla de la fameuse maladie, je dirais en 1981. Il revenait des Etats-Unis où il avait lu, dans cette gazette professionnelle, les comptes rendus cliniques de cette mort particulièrement engendrée. Lui-même l'évoquait comme un mystère, avec réalité et scepticisme. Bill est le manager d'un grand laboratoire pharmaceutique producteur de vaccins²².

C'est bien sa position à la fois professionnelle et sociale qui permet l'acquisition de la connaissance, et non l'inverse. La mention de sa profession à la suite du discours indirect libre fonde, à première vue, le discours en raison, puisque Bill est un représentant indirect de la sphère médicale. En réalité, elle disqualifie plutôt le propos scientifique en suggérant que son discours n'a pas de valeur en soi, autre que celle qu'il tire de sa position sociale. Dès lors, Bill incarne l'idée selon laquelle le pouvoir produit le savoir²³. On retrouve alors ce que Jean Baudrillard développe dans *Simulacres et simulation*²⁴, à savoir que le pouvoir seul contrôle les systèmes de représentations et de connaissances, empêchant ainsi de fonder tout savoir véritable et assuré sur la maladie. Dans un monde qui voit s'effondrer le système de représentations commun, le sida apparaît comme le facteur d'exposition de cette confusion entre réalité et image. Jamaica Kincaid représente la tension entre cette confusion et l'irruption du sida dans une temporalité présente, immédiate : « He and my mother both called to say he had no more AZT. I panicked because I believed even one day of missing his treatment might cause a setback²⁵ ». L'intuition personnelle, gouvernée ici par la crainte, prend le pas sur le savoir scientifique, réduit au statut de croyance valable mais pas plus fondée que d'autres, en montrant que la croyance se substitue au savoir. Paul Monette, quant à lui, se concentre plutôt sur la connaissance rétrospective apportée par le sida. Les phrases « What is now called safe sex did not used to be so clearly defined. The concept didn't exist²⁶ » suggèrent que le sida n'a pas tant créé de manières d'exister qu'il n'a défini et nommé des façons d'être qui existaient déjà. En ce sens, il renverse le lien de représentation en faisant passer le concept du statut d'image à celui de réalité même.

²² Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 21.

²³ Joanne Rendell, « A Testimony to Muzil : Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze », in *Journal of Medical Humanities*, vol. 25, n° 1, p. 39.

²⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 11.

²⁵ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 39. « Lui et ma mère m'ont appelé tous les deux pour me dire qu'il n'avait plus d'AZT. J'ai été prise de panique parce que je croyais qu'une seule journée sans traitement suffirait peut-être à causer une rechute. » : Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 37.

²⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 4. : « Ce qu'on appelle aujourd'hui le sexe sans risque, le SSR, n'était auparavant pas aussi clairement défini. C'était un concept qui n'existait pas. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 12.

C'est pourquoi le sida ne peut se penser en-dehors d'un rapport de lutte : puisqu'il fait advenir l'effondrement du savoir comme fondement des champs médical et social, il apparaît comme un antagoniste, d'un point de vue strictement médical et individuel d'abord. Si l'on considère avec le docteur Bichat que la vie est « l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort »²⁷, le sida représente cette mort contre laquelle le corps entre en lutte, et le VIH le facteur agressif qui instaure ce rapport de confrontation. Chez Paul Monette, la métaphore guerrière « Warriors in pitched battle do not make their last will: they become it²⁸ » est le moyen de le penser sur le mode d'une combativité positive. L'enjeu n'est pas simplement la victoire sur la maladie, mais aussi la lutte en elle-même, pensée comme un facteur de construction identitaire héroïque et viriliste rendue possible par le passage au seuil de la mort. Chez Hervé Guibert, en revanche, la lutte contre la maladie et contre la mort se manifeste plutôt par une forme d'agressivité non pas tournée contre le mal infectant l'individu, mais vers l'extérieur :

Il me refusa la permission de voir Muzil vivant, il invoqua la loi du sang qui privilégiait les membres de la famille par rapport aux amis, ce n'était pas du tout qu'il remît en cause que j'étais l'un de ses proches, j'avais envie de lui cracher à la gueule.²⁹

L'exclusion du narrateur du cercle familial renvoie à un principe grégaire qui donne à la famille un droit ultime sur la vie du malade. L'évitement de l'individualisation par le recours à des discours procéduriers renvoie à une forme de violence institutionnelle à laquelle le narrateur se soustrait en privilégiant une violence personnelle, visée. Symbole de la lutte contre la sphère médicale, le sida comme événement met en crise le "biopouvoir"³⁰ tel qu'il est pensé et défini par Foucault comme ensemble des techniques spécifiques de soumission que le pouvoir exerce sur les corps individuels et non pas sur les corps sociaux ou politiques. L'opposition entre le malade et le champ médical aboutit à une destitution, voire à une "démystification"³¹ du savoir médical qui se joue paradoxalement, dans le texte de Paul Monette, par une certaine mystification de la lutte, au sens où le sida est désigné à plusieurs reprises par l'expression « free of further calamity³² », qui s'entend alors dans son sens religieux et qui marque le retour à des croyances primaires face à l'ébranlement du système pasteurien. De même, le traitement médical scientifique n'est plus envisagé comme arme possible de cette lutte, qui prend une

²⁷ Rommel Mendès-Leite, *Le sens de l'altérité : penser les (homo)sexualités*, Paris, L'Harmattan, collection « Sexualité humaine », 2000, p. 139.

²⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 75. : « Au plus fort de la bataille, les guerriers n'écrivent pas leurs dernières volontés, ils les deviennent », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 84.

²⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 111.

³⁰ Michel Foucault, « La volonté de savoir », in *Histoire de la sexualité*, tome I, Paris Gallimard, 1976, p. 185-186.

³¹ Fabio Libasci, « La narration de la maladie entre construction esthétique et déconstruction du discours médical », in *Littérature et sida : alors et encore*, Alessandro Badin (dir.), *op. cit.*, p. 56.

³² Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 267 : « de répit », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 281.

dimension occulte dans une phrase du narrateur à propos de César, le premier ami du couple à se déclarer malade du sida : « He meant the doctors at San Francisco General, still convinced they could alchemize the optimum dose of chemo³³ ».

Le désespoir qui transparaît dans le recours au mysticisme chez Paul Monette rejoint d'une certaine façon la caractérisation du sida comme "maladie de la jeunesse"³⁴ chez Hervé Guibert. Ce qui choque dans l'épidémie de sida, ce n'est pas seulement l'impuissance des médecins, c'est surtout le fait qu'elle frappe des hommes jeunes et en bonne santé. En exposant cette mort violente, le sida constitue une transgression de l'ordre biologique au sens où la génération qui meurt n'est pas celle dont le corps est épuisé par le temps. La description précise et visuelle des stigmates manifestant physiquement l'irruption de la maladie : « His lips were scarlet and covered with small sores that had a golden crust³⁵ » ou encore « de petits filaments blanchâtres, papillomes sans épaisseur, striés comme des alluvions sur le tégument de la langue »³⁶, font intervenir cette transgression dans le domaine littéraire, et l'usage du discours métaphorique devient le moyen non pas d'éviter mais de déplacer le réel. Si Jamaica Kincaid et Hervé Guibert choisissent de ne rien dissimuler de l'altération des corps, c'est à la fois pour mettre le lecteur face à une réalité occultée par les pouvoirs politiques mais également pour accréditer cette réalité à leurs propres yeux : pour Hervé Guibert, constater la décrépitude de son propre corps est un phénomène d'autant plus violent qu'il contraste avec la grande beauté physique qu'on lui prêtait jusqu'alors. Pour Jamaica Kincaid, le choc est double puisque la vision du corps malade accompagne la redécouverte du corps de son frère qu'elle n'a pas vu depuis plus de vingt ans. On pourrait également émettre l'hypothèse selon laquelle Paul Monette se refuse à de telles descriptions moins par pudeur à l'égard de son amant que par souci de mettre en lumière la dimension inaugurale du sida. Lors de la première fête de Noël organisée par le couple après l'annonce de la séropositivité de leur ami César, celui-ci est désigné comme « everybody's first case³⁷ », suggérant ainsi que le sida est une maladie irreprésentable non pas

³³ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 37 : « Il faisait référence aux médecins du General Hospital de San Francisco qui étaient convaincus qu'ils pourraient comme par miracle trouver le bon dosage de chimio » : Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 45.

³⁴ Jean Le Bitoux, « Sida et création culturelle. La question de la créativité lorsque surgit face à elle une menace mortelle », in *Hybrida*, vol. 3, « Sida/s : 40 ans », 2022, p. 117.

³⁵ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 9. : « Ses lèvres étaient écarlates et couvertes de petites plaies qui avaient une croûte dorée. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 11.

³⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 143.

³⁷ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 15. : « le premier cas dont les gens avaient connaissance », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 23.

à cause de la violence de ses symptômes, mais parce que personne ne l'a encore vue et n'est encore en mesure ne serait-ce que de l'imaginer.

Dès lors, il y a une nécessité absolue de dire la mort chez Paul Monette non pas pour l'exposer en tant que telle mais pour montrer l'impossibilité qu'il y a à la comprendre³⁸, comme le suggèrent les premières phrases du texte :

I don't know if I will live to finish this. Maybe there's a streak of self-importance in such an assertion but who's counting? Maybe it's just that I've watched too many sicken in a month and die by Christmas, so that a fatal sort of realism comforts me more than magic.³⁹

Peut-être mourrai-je avant d'avoir terminé ce livre. Je sais que c'est présomptueux de se mettre en avant, mais après tout, qui décide ? Peut-être est-ce parce que j'ai vu trop d'amis tomber malades en un mois et mourir en un an qu'une espèce de fatalité réaliste me rassure mieux que les faux espoirs.⁴⁰

Ce réalisme brutal concerne moins l'aspect physique de la maladie que sa violence psychologique, et le contraste créé avec une écriture magique, c'est-à-dire une écriture qui ne représenterait que cette combativité positive qui caractérise le couple, rend la dimension fatale de la maladie aussi explicite qu'une description physique. Il illustre alors la destruction d'un certain optimisme et de l' "entitlement"⁴¹ qui caractérise la jeunesse, qui tente de se maintenir à l'intérieur du "cercle magique"⁴² dans lequel elle se sent intouchable, dont la tangibilité disparaît lorsque l'ordre biologique et anthropologique est renversé par les morts du sida. Dès lors, en mettant en cause le système de croyances scientifiques, le sida ébranle aussi l'ordre social tout entier et marque l'avènement d'un monde instable où l'énonciation est en perpétuelle reconfiguration.

1.1.2. La fragmentation des corps

La rupture que provoque le sida dans le champ médical conditionne aussi la façon dont le corps malade est appréhendé. Pour la médecine moderne, le cadavre est le modèle de représentation du corps⁴³, de sorte que le texte littéraire fait l'autopsie du corps malade. Tout d'abord, ce corps altéré, devenu étranger du fait de la maladie est scruté par le corps médical,

³⁸ Lisa Diedrich: « "Without us all told" : Paul Monette's Vigilant Witnessing to the AIDS Crisis », in *Literature and Medicine*, vol. 23, n° 1, 2004, p. 113.

³⁹ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 1.

⁴⁰ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 9.

⁴¹ Georgia Johnston, « Geographies of the closet : The Lives of Paul Monette », in *Biography*, vol. 25, n° 1, 2002, p. 177.

⁴² Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 6. : « le cercle magique », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 14.

⁴³ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 181.

dont le regard insistant et étiologique s'impose sur le corps du malade de manière invasive et violente⁴⁴. Cette intrusion du regard médical est, chez Hervé Guibert, symptomatique du système médical tout entier, que le personnage de Muzil dénonce au discours indirect libre :

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 une matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité.⁴⁵

Pris dans l'institution médicale, le corps perd de sa valeur ontologique à mesure qu'il devient un objet d'étude : dépouillé de sa fonction de représentation identitaire, le corps n'est plus qu'une forme inerte à la merci du regard médical. D'ailleurs, le choix du passage au discours indirect libre reflète ce phénomène, puisque le narrateur vide le propos de sa substance tangible pour n'en garder que l'idée, qui perd son intérêt discursif mais qui gagne en valeur énonciative, au sens où elle permet au narrateur d'appuyer son propos. Par ailleurs, il est possible d'entendre en écho les réflexions de Michel Foucault à propos de la discipline des corps dans ce discours rapporté, en ce que le corps pris dans une machine institutionnelle, comme l'hôpital, perd sa valeur d'être, ne devient plus qu'un corps asservi au principe même de la discipline, et *a fortiori* à l'État qui l'a placé dans ce système⁴⁶, ce qui est corroboré par le fait que le personnage de Muzil est en grande partie inspiré de Michel Foucault, grand ami de Hervé Guibert et décédé du sida en 1984.

Puisque le regard médical s'insinue jusqu'au plus intime du corps, lui refusant toute identité autre que celle de malade, le patient lui-même en vient à adopter ce regard pour statuer de l'évolution de son propre corps, comme l'observe Stéphane Spoiden, dans *La littérature et le sida*⁴⁷. Dès lors, le regard que pose le malade sur son propre corps est comparable au regard médical : il expose les transformations et dévoile les parties non-visibles de son corps, cet autre, de façon précise et violente. « Ce sang dénudé et exposé⁴⁸ » qui irrigue l'œuvre d'Hervé Guibert apparaît comme le symbole du corps, devenu à la fois fragmenté et fragmentaire⁴⁹ : révélé lors de procédures médicales, le sang est ce qui permet à l'écrivain de constater la fragmentation de son propre corps, et même d'y contribuer par l'écriture, à travers une certaine dislocation du texte par l'irruption de cette phrase nominale, brève et lapidaire.

⁴⁴ Stéphane Spoiden, *La littérature et le sida*, op. cit., p. 37.

⁴⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 32.

⁴⁶ Michel Foucault, « Les corps dociles », in *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 142 sq.

⁴⁷ Stéphane Spoiden, *La Littérature et le sida*, op. cit., p. 36.

⁴⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 14.

⁴⁹ Michael Worton, « En (d)écrivant le corps, en imaginant l'homme : le « vrai corps » de Guibert », in *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Ralph Sarkonak (dir.), Paris, Lettres Modernes, 1997, p. 64.

De façon plus symbolique, cette fragmentation du corps physique fonctionne aussi comme un révélateur d'une certaine fracture sociale. Dans le récit de Jamaica Kincaid, la fragmentation s'opère de façon tout aussi nette, mais davantage dans le corps familial que dans le corps strictement social, comme le montre l'extrait suivant :

I was walking up and down the floor of my kitchen, the floor was pine, a type of wood that reminded me of my father, who was a carpenter. This man was my brother's real father and not really my own, my father was someone else I did not know, I knew only this man and to me he was my father. He was a man I loved and had known very well, better than his own children knew him (my brother who was dead, my brother who was a merchant in the market on Saturdays, my brother who had almost killed our mother when he threw her to the ground while trying to prevent her from throwing stones at him). My brother's coffin was made of that kind of wood pine; my other brother, the one who is a merchant in the market on Saturdays, had picked it out.⁵⁰

J'allais et venais sur le plancher de ma cuisine, le plancher était en pin, type de bois qui me rappelait mon père, qui était menuisier. Cet homme était le vrai père de mon frère et pas vraiment le mien, mon père était quelqu'un d'autre que je ne connaissais pas. Je connaissais seulement cet homme-là et pour moi il était mon père. C'était un homme que j'aimais et que j'avais très bien connu, mieux que ses propres enfants ne le connaissaient (mon frère qui était mort, mon frère qui était marchand au marché le samedi, mon frère qui avait presque tué notre mère en la jetant par terre pour essayer de l'empêcher de lui lancer des pierres.⁵¹

Ce qui frappe dans ce passage, c'est la fragmentation des identités familiales entre les individus distincts : la figure du père est distinguée entre deux hommes différents, de même que la figure fraternelle est divisée en trois, d'autant plus nettement qu'elle est mise en marge du récit par la parenthèse explicative. Dans le cas des frères, le sida devient alors un signe distinctif, une marque identitaire permettant de fonder cette fragmentation familiale au même titre que la profession ou qu'une anecdote de jeunesse. Dès lors, la fragmentation imposée aux corps par le sida peut se penser comme un moyen d'identification au sein d'une fragmentation plus large initiée par la contamination, dans la mesure où il faut désormais dissocier le frère malade, mourant puis mort, des frères sains.

Par ailleurs, la distinction qui s'opère chez Jamaica Kincaid dans la cellule familiale, entre le corps sain et le corps malade apparaît caractéristique du processus plus général de fragmentation des corps que le sida provoque. Cette dissociation se pense essentiellement sur le mode négatif, dans la mesure où elle construit le corps malade par opposition au corps vital esthétisé⁵². Dans le cas de Jamaica Kincaid, la comparaison établie entre les deux formes de corps est implicite, bien qu'elle s'articule autour du pénis comme symbole de virilité, de

⁵⁰ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 62.

⁵¹ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 58.

⁵² Daniel Fliege, « L'autopornographie. À propos du rapport entre autofiction, pornographie, homosexualité et sida dans 'Dans ma chambre' de Guillaume Dustan », in *Hybrida*, *op. cit.*, p. 95.

puissance et de vitalité, en particulier dans un épisode à l'hôpital, alors qu'elle rend visite à son frère :

He suddenly threw the sheets away from himself, tore his pajama bottoms away from his waist, revealing his penis, and then he grabbed his penis in his hand and held it up, and his penis looked like a bruised flower that had been cut short on the stem; it was covered with sores and on the sores was a white substance, almost creamy, almost floury, a fungus. When he grabbed his penis in his hand, he suddenly pointed it at me, a sort of thrusting gesture, and he said in a voice that was full of deep panic and deep fear, "Jamaica, look at this, just look at this." Everything about this one gesture was disorienting; what to do, what to say; to see my brother's grown-up man penis, and to see his penis looking like that, to see him no longer able to understand that perhaps he shouldn't just show me – his sister – his penis, without preparing me to see his penis. I did not want to see his penis; at that moment I did not want to see any penis at all.⁵³

Il a soudain jeté le drap, arraché son pantalon de pyjama de sa taille, révélant son pénis, et puis il a saisi son pénis à la main et l'a brandi, et son pénis avait l'air d'une fleur meurtrie qu'on avait coupée court sur sa tige, il était couvert de plaies et sur les plaies il y avait une substance blanche, presque crémeuse, presque farineuse, un champignon. Quand il a saisi son pénis à la main, il l'a soudain dirigé vers moi, comme pour me le mettre sous le nez, et il a dit d'une voix qui était pleine d'une profonde panique et d'une profonde frayeur, « Jamaica, regarde-moi ça, mais regarde-moi ça ». Tout dans ce geste-là était déconcertant ; que faire, que dire ; voir le pénis d'homme adulte de mon frère, et voir son pénis avec cet aspect-là, le voir, lui, devenu incapable de comprendre que peut-être, il n'aurait pas dû me montrer à moi – sa sœur – son pénis, sans m'avoir préparé à voir son pénis. Je ne voulais pas voir son pénis ; à ce moment-là, je ne voulais voir aucun pénis quel qu'il fût.⁵⁴

Dans cet extrait, le pénis de Devon se distingue immédiatement d'un pénis sain par sa couleur bleu violacé, mais la description du champignon joue sur une forme de proximité avec le sperme, symbole de virilité, ou du moins de vitalité fécondante. Cette allusion démentie par l'hyperbate "un champignon" contribue alors à créer une image duale du pénis, entre vitalité et affaiblissement. Cette ambiguïté est également perceptible dans la comparaison avec la fleur, dans la mesure où la violence des stigmates corporels est atténuée par l'image de la délicatesse et de la beauté fragile, d'autant plus signifiante qu'elle est liée au motif du jardinage qui traverse tout le récit et qui est pensé comme le socle sur lequel s'établit le lien fraternel entre Jamaica et Devon. De plus, la découverte du pénis présente une double violence. D'abord, la narratrice reçoit l'exposition du pénis comme une déchirure de la relation frère-sœur, dans la mesure où, au-delà de l'organe reproducteur, il représente aussi le plaisir sexuel et incarne par conséquent un tabou social. Dès lors, exposer ainsi son pénis, c'est forcer la sœur à pénétrer dans l'intimité sexuelle du frère, et donc rompre la distance sur laquelle se fonde la relation fraternelle, mais c'est aussi forcer à constater que ce pénis est celui d'un homme malade. Dans ce cas, voir n'importe quel pénis reviendrait à établir cette comparaison entre santé et maladie, et à conclure

⁵³ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 55.

⁵⁴ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 52.

à la déchéance de virilité que Devon ressent et exprime notamment en désignant son pénis par “this”.

Dans le cas de Paul Monette, l’esthétisation du corps vital par opposition au corps malade passe par la référence distanciée aux guerriers antiques, comme le montre la comparaison suivante :

Roger’s hair is grayer and thinner here than it was in Greece. His cheeks are slightly drawn, his color still pallid – not exactly what the French call a *coup de vieux*, but he’d aged five years. Yet, especially when he’s smiling, his eyes are bright and the play of his smile vivid as ever.⁵⁵

Roger a les cheveux plus blancs, plus clairsemés qu’en Grèce. Il a les traits un peu tirés, le teint encore pâle – pas exactement ce que les Français appellent un *coup de vieux* mais il avait vieilli de cinq ans. Pourtant, et surtout lorsqu’il sourit, il a le regard plus vif et le sourire plus éclatant que jamais.⁵⁶

Le voyage en Grèce est structurant pour l’ensemble du roman dans la mesure où il catalyse à la fois une forme d’esthétisation de la beauté vitale et puissante, et l’effondrement inévitable, la puissance déchu. Dès lors, il entre en résonance avec l’expérience de la maladie, mais toujours dans une confrontation entre le passé et le présent. Là où l’insupportable résidait, chez Jamaica Kincaid, dans la révélation, l’entrée dans le présent de cette forme altérée du corps vital, il se trouve chez Paul Monette dans l’irruption du passé dans le présent : le corps est semblable à une ruine, forme en décomposition d’un passé qui fut glorieux. Le vieillissement contre-nature provoqué par la maladie est alors pensé comme une accélération temporelle et comme une suspension dans une forme de présent du passé perpétuel, qui rend l’altération d’autant plus violente qu’elle ne disparaît pas mais demeure en l’état. Ce qui choque le narrateur n’est pas le “*coup de vieux*” en lui-même, mais plutôt qu’il fasse entrer l’amant dans cette forme de passé encore présente, qui lui retire progressivement sa vitalité, et qui contraint à la trouver dans des choses de plus en plus infimes, au-delà des symboles traditionnels de vitalité et de virilité, désormais disparus.

Face au morcellement du corps, le récit lui-même se trouve fragmenté. S’il est évidemment médiatisé par la maladie, en tant que thème, il semble que celle-ci s’exerce aussi de façon rhématique, en particulier dans l’œuvre de Guibert. En effet, lorsque le narrateur dresse une chronologie des dernières années avant la pose du diagnostic, le sida semble déjà avoir rétrospectivement contaminé sa vie et son corps :

⁵⁵ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 121.

⁵⁶ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 133.

En décembre 82, à Budapest où il est venu se recueillir sur la tombe de Bartok, je me fais juter dans le cul par un veau d'amerloque originaire de Kalamazoo, Tom, qui m'appelle son bébé. 83 a été l'année du Mexique, de l'abcès dans la gorge et des ganglions de Jules. 84 l'année des trahisons de Marine et de mon éditeur, de la mort de Muzil et des vœux déposés au Japon dans le Temple de la Mousse. Je ne situe rien en 85 de relatif à notre histoire. 86 a été l'année de la mort du curé. 87 l'année de mon zona. 88 l'année de la révélation sans recours de ma maladie, suivie trois mois plus tard de ce hasard qui a su me faire croire à un salut. Dans cette chronologie qui cerne et banalise les augures de la maladie en couvrant huit années, alors qu'on sait maintenant que son temps d'incubation se situe entre quatre ans et demi et huit ans selon Stéphane, les accidents physiologiques ne sont pas moins décisifs que les rencontres sexuelles, ni les prémonitions que les vœux qui tentent de les effacer. C'est cette chronologie-là qui devient mon schéma, sauf quand je découvre que la progression naît du désordre.⁵⁷

La chronologie générale établie ici par le narrateur s'articule comme un récit étiologique, qui cherche à remonter à la source, à l'année de la contamination potentielle, en passant par les phases de déclaration de la maladie de façon symptomatique mais sans qu'elle ne soit nommée, jusqu'au diagnostic final. En ce sens, le récit est dépouillé de tout ce qui ne concerne pas le sida et apparaît alors comme une trame à la fois minimaliste et brutale, qui suffirait en quelque sorte à résumer le roman. En revanche, cette apparence de rectitude et de progression par et vers l'essentiel a un effet paradoxal : l'accumulation de remarques anecdotiques d'année en année crée une sensation chaotique à la lecture et institue le désordre dans le récit. En prétendant ne révéler que ce qui est nécessaire, le narrateur en vient seulement à perturber une temporalité articulée de façon beaucoup plus complexe. Or, cette impression de désordre est précisément celle de la fragmentation du corps sous l'effet de la maladie de sorte que le récit devient la figuration de ce corps en perpétuel délitement. Ainsi, le corps est-il toujours construit comme une triade signifiante, dans la mesure où il est à la fois une matière, un discours et une figuration⁵⁸. La fragmentation du corps comme matière physique, telle qu'elle est provoquée par l'irruption et le développement de la maladie, provoque la fragmentation du corps comme discours, en ce que le sida entraîne la dissociation irrémédiable du corps symbole de santé et de vitalité et du corps malade. Dès lors, le récit lui-même, qui incarne la forme donnée au corps par l'écrivain en adoptant un passage par la littérature, se disloque du fait des fragmentations précédentes.

Cette impression de fragmentation du réel qui surgit dans le récit rejaillit sur le texte qui devient alors une simulation de réalité⁵⁹. De façon plus générale, ce nouvel ordre qui s'établit dans la relation entre corps et récit passe par une déconstruction du réel en ses détails : il

⁵⁷ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 62.

⁵⁸ Barbara Michel, « Corps colonisé, imaginaire dépossédé », in Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps I. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 374.

⁵⁹ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 114.

constitue une forme de mise à plat telle que la cohérence du récit tient davantage à un effet de sérialité qu'à une articulation véritablement complexe. Ce phénomène est particulièrement accentué dans la pratique du journal telle qu'elle est pensée par Guibert dans *Cytomégalo*virus. Si les rubriques sont datées de façon assez précises, elles sont souvent très brèves et peu construites, constituées de remarques et d'anecdotes sans articulation autre que celle du déroulement des jours et des pages, comme en rend compte la rubrique du 20 septembre :

[...] La perfusion ne coulait pas parce qu'il y avait une imprécision dans les prescriptions de l'interne si sympa et si jolie.

Pas eu le temps de descendre acheter le journal. [...] ⁶⁰

La juxtaposition d'entrées disparates crée alors un jeu d'ellipses temporelles qui font perdre au récit sa profondeur pour n'en conserver que la linéarité. Cette pratique permet aussi de souligner la partialité des événements, dans la mesure où l'absence de contextualisation précise ou de réflexion initiée par les remarques, allant jusqu'à la prise de note « HAD : hospitalisation à domicile, mais dans quatorze jours au plus tôt⁶¹ », crée ce que Barthes appelle des effets de réel⁶² plus qu'ils ne rendent compte d'une réalité tangible. Ce phénomène d'écriture apparaît également chez Paul Monette, qui insère dans son récit des morceaux du journal qu'il tient en parallèle. Dans ce cas, le recours à des abréviations par exemples comme « *V. difficult weekend, esp yesterday*⁶³ » contribue moins à simuler une impression de réel qu'à créer un contraste entre le récit mis en chronique, articulé et réfléchi, avec une autre forme de réalité, que le journal cherche à faire transparaître, plus proche d'un ressenti immédiat que le texte toujours travaillé. D'ailleurs, dire que « My journal gets very spotty here, with only a single detail entry for the whole sea change of the next six weeks⁶⁴ » témoigne bien du fait que le journal ne cherche pas, comme chez Hervé Guibert, à dépouiller le récit du réel de telle sorte qu'il puisse s'y substituer, mais contribue plutôt à ancrer le réel sans pour autant parvenir à le dominer, dans la mesure où il parvient toujours à accaparer l'écrivain et à le détourner de sa fonction.

⁶⁰ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus., *op. cit.*, p. 23.

⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

⁶² Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, vol. 11, 1968, p. 84-89.

⁶³ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 304. : « Week-end très difficile, surtout hier », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 317.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 63. : « À partir de ce moment-là, mon journal devient très fragmentaire. Ainsi, pendant les six semaines suivantes qui ont vu la tempête se lever, il ne comporte qu'une seule note détaillée. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 72.

1.1.3. Une question de perception

Le constat de la séparation des corps provoquée par l'irruption du sida nécessite également de considérer les questions de confrontation et de subjectivité que posent le rapport à la maladie. Ce qui choque particulièrement dans le cas du sida, c'est en réalité moins les stigmates physiques qu'il impose au corps malade, qui se retrouvent dans d'autres pathologies, que ce qu'ils révèlent de la façon dont la maladie même est perçue. Prise dans un champ médical où la communication interpersonnelle du savoir est ébranlée, la maladie relève désormais davantage d'une perception que d'une définition figée. C'est d'ailleurs ce que Mirko Grmek souligne dans son *Histoire du sida* lorsqu'il distingue "illness" et "disease", la première faisant référence à la maladie telle qu'elle est vécue par le malade et perçue par son entourage, et la seconde renvoyant plutôt à la maladie comme concept construit dans un cadre nosologique⁶⁵. Si cette seconde définition fait éclater les pratiques médicales et conduit à la fragmentation physique, sociale et littéraire des corps dans le cas du sida, dont il a d'ores et déjà été question, c'est sur la première définition que nous portons, à présent, notre attention. En effet, dans le cas du sida, maladie mal connue et mal maîtrisée par les médecins, la perception du malade et de ses proches prime sur le savoir médical. Le récit s'affranchit alors de l'idée de pathologie objective et pérenne en ce qui concerne le sida, pour privilégier une approche empruntée à Canguilhem notamment, qui se fonde sur la représentation pour évaluer la maladie, allant jusqu'à contredire parfois les conceptions médicales⁶⁶. C'est pourquoi Paul Monette cherche à construire la maladie comme une progression par degrés, de sorte qu'elle laisse la possibilité d'articuler perception et savoir, comme le montre en particulier cette remarque du narrateur à l'issue d'un rendez-vous avec le médecin :

Roger's adrenal glands were failing. I don't even remember why that is fatal; I only know it's treatable. When you live on the moon, *treatable* gets to be the holiest word in the language.⁶⁷

Les surrénales de Roger ne fonctionnaient plus. Je ne me souviens pas pourquoi c'est mortel ; tout ce que je sais, c'est que c'est guérissable. Lorsqu'on habite notre planète, guérissable est l'un de mots les plus beaux, les plus sacrés du langage.⁶⁸

L'attention se porte ici non pas sur le symptôme en lui-même mais sur la façon dont il est caractérisé par le langage. La différence qui se joue entre la mort assurée et la possibilité d'un traitement et d'une guérison met en lumière à la fois la réduction du champ lexical et sémantique

⁶⁵ Mirko Grmek, *Histoire du sida : début et origine d'une pandémie actuelle*, op. cit., p. 173.

⁶⁶ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF « Quadrige », 1966, p. 134 sq.

⁶⁷ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 208.

⁶⁸ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 222.

désignant la maladie et ses issues, mais aussi un resserrement de la perception autour de l'ouverture créée par la perspective d'un traitement, qui résulte d'une confusion entre maladie et symptôme. Dans ce cas précis, le récit étiologique de la maladie est abandonné par le narrateur au profit de la création d'un langage de la résistance. C'est pourquoi les interactions avec l'institution médicale, fortement médiatisées par la quête du savoir, se trouvent distendues de telle sorte que la perception se substitue à la maladie elle-même comme point de focalisation et comme angle d'approche des symptômes physiques et de la perspective de la mort.

En réalité, la poétique de la résistance au savoir médical qui se construit chez Paul Monette en est moins affranchie qu'il n'y paraît, dans la mesure où elle se fonde sur l'articulation difficile des symptômes eux-mêmes, et sur une conception générale de la douleur comme vécu résistant à toute articulation⁶⁹. Une scène en particulier permet de comprendre la façon dont cette définition structure la façon dont le narrateur envisage la maladie :

The night before Thanksgiving, Cesar arrived, and within five seconds of lurching in he fell in a chair, near hysterical. Not crying or raging, just letting all tumble out – the circular talk of the doctors, the brave front at school, the pain and rot of the swollen leg. The dog went up to sniff at him in the chair, just the regular sort of canine radar work, and Cesar cried: "See him smell it? I can't stand it anymore!"
It was his leg.⁷⁰

La veille du soir de Thanksgiving, Cesar arriva chez nous et il n'y avait pas cinq secondes qu'il était là qu'il s'effondra dans un fauteuil, dans tous ses états. Il ne pleurait pas, n'était pas non plus en colère, mais laissait enfin s'exprimer tout ce qu'il avait sur le cœur : les médecins qui chantaient toujours la même rengaine, les apparences qu'il fallait sauver à l'école, et puis sa jambe qui enflait et pourrissait. Le chien alla renifler Cesar assis dans son fauteuil ; c'était une banale inspection olfactive comme en font tous les chiens, mais Cesar s'écria : "Vous avez vu comme il me renifle ! Je ne peux plus la supporter !" Elle, c'était sa jambe.⁷¹

Dans le cas de César, l'origine du désespoir n'est pas la souffrance directement causée par la putréfaction de la jambe, mais bien plutôt l'impossibilité de conjuguer cette souffrance à la fois à sa propre appréhension de la maladie et au monde qui l'entoure. L'irruption du chien souligne bien ce que la douleur a d'étrange et d'étranger à la fois, dans la mesure où elle est moins liée à la douleur physique qu'entraînent les symptômes qu'au ressenti subjectif d'altération et de progressive soustraction à la normalité qu'ils provoquent. Dès lors, il faudrait distinguer souffrance et douleur, au sens où la première serait plutôt la résonance de la seconde et mesurerait le sentiment de violation de soi qu'engendre la douleur et qui provoque donc cette

⁶⁹ Murielle Villani, Cécile Flahault *et alii*, « Proximité des représentations de la maladie chez le malade et ses proches : revue de littérature et illustration clinique », in *Bulletin de psychologie*, n° 528, 2013, p. 484.

⁷⁰ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 35.

⁷¹ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 43.

attitude de résistance et cette difficile articulation⁷². Cette idée est en tout cas corroborée chez Paul Monette par la distinction entre « the metaphysical side⁷³ » et le côté physique de la douleur. Par ailleurs, Jamaica Kincaid marque également cette distinction en jouant à plusieurs reprises sur l’ambiguïté du mot anglais “pain”. Par exemple, la traduction en français de l’expression « ordinary people in Antigua expressing sympathy and love for one another at a time of personal tragedy and pain⁷⁴ » ne rendrait pas justice à ce terme qui symbolise à la fois la douleur physique ressentie par le frère, la souffrance psychologique éprouvée par les proches, en particulier la mère et la sœur, en voyant Devon s’affaiblir de plus en plus, et le désespoir collectif d’une communauté qui regarde, impuissante, sa jeunesse mourir. Dès lors, la maladie apparaît davantage comme le fruit d’une perception, d’une interprétation subjective du réel fondée sur les ambiguïtés que le ressenti et le langage ont en partage.

Enfin, la maladie et la mort en tant que perceptions sont aussi construites *a posteriori* par la manière dont elles sont appréhendées par le sujet qui rend compte de son expérience à travers la mise en récit, qui permet de restituer l’expérience du sujet écrivant au-delà des faits scientifiques. Dans les textes mis à l’étude, on pourrait appeler rejet par dissimulation l’attitude que les écrivains ont en commun, et qui conditionne à certains égards la façon dont ils construisent la maladie à laquelle ils sont confrontés. Dans tous les cas, le déni⁷⁵ de la mortalité est au cœur du rapport à la maladie et à soi-même, même s’il se pense selon des modalités différentes. C’est probablement chez Paul Monette que la dissimulation de la mort est la plus nette et la plus obstinée, à commencer par l’absence de corps malades précisément décrits, et donc affrontés, dans le texte. Plus encore, l’attitude particulièrement vindicative des protagonistes, et en particulier du narrateur, face à la maladie et à la mort potentielle, relève du refus de considérer la mort comme une issue possible, comme en témoigne une conversation entre le couple et une infirmière à l’hôpital :

“Of course the two of you have talked about dying”, she said.

“No we haven’t”, I answered with some defiance. “We talk about fighting.”⁷⁶

Vous avez bien sûr parlé de la mort tous les deux, me dit-elle.

⁷² David Le Breton, *Anthropologie des émotions: être affectivement au monde*, Paris, Payot et Rivages, 2021., p. 39.

⁷³ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.* p. 122. : « mentalement », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁴ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 25. : « Des gens ordinaires d’Antigua qui exprimaient de la compassion et de l’amour les uns pour les autres à l’occasion d’un drame et d’une souffrance personnels, plutôt que le dédain, le rejet, ou quelque autre forme de cruauté », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁵ Kerry Telford, « Acceptance and denial: implications for people adapting to chronic illness », in *Journal of Advanced Nursing*, vol. 55, n° 4, 2006, p. 461.

⁷⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 242.

- Non, absolument pas, lui ai-je répondu sur le ton de la provocation. Nous parlons du combat à mener.⁷⁷

L'opposition construite entre la mort et la lutte se fonde sur la nécessité biologique de conservation de la vie du malade d'autant plus urgente qu'elle est menacée. Le passage au présent de l'indicatif dans la dernière phrase souligne d'ailleurs la poussée que cette énergie vitaliste exerce sur le sujet et sur le langage : la mort n'est donc plus une ennemie à combattre, elle est renversée en une puissance d'affirmation de la vie qui témoigne d'un certain refoulement de la possibilité même de mourir. Ce principe de dissimulation et de déni se manifeste différemment chez Jamaica Kincaid, dans la mesure où il est mimétique du principe de distanciation entre la vie américaine et la vie antiguaise. Lorsque la narratrice écrit :

It was then I decided that only people in Antigua died, that people living in other places did not die and as soon as I could, I would move somewhere else, to those places where the people living there did not die.⁷⁸

Ce fut alors que je décidais que seuls les gens d'Antigua mouraient, que ceux qui habitaient ailleurs ne mouraient pas et que sitôt que je le pourrais je partirais pour un de ces endroits où les gens qui habitaient là ne mouraient pas.⁷⁹

elle exprime une forme radicale du rejet de la mort qui s'accompagne de celui de l'île natale comme incarnant une réalité mortifère : ce qui rend l'île inhabitable à ses yeux, c'est à la fois la mort comme événement objectif et le sentiment de la mort comme diminution des capacités vitales qu'elle ressent au contact de l'île et de ceux qui l'habitent. Dès lors, la mort devient une impossibilité qu'elle occulte à partir de son départ pour les États-Unis, jusqu'à ce que son frère ne l'y confronte à nouveau doublement, par sa maladie et par le retour à Antigua qu'elle implique.

Plus encore, le désir d'occulter la mort se retrouve dans la littérature elle-même, en ce qu'elle permet de traiter la maladie selon deux modalités contradictoires : d'une part, elle la nie, par le biais de l'expression des personnages, et d'autre part elle est le reflet plus général de la condition humaine de telle sorte qu'elle en proclame l'inéluctabilité⁸⁰. Cette tension apparaît particulièrement dans *Cytomégalo*, où l'absence de progression narrative exprime le plus irrémédiablement la certitude de la mort, tout en laissant ouverte, par l'écriture même, la possibilité de la vie. Ainsi, écrire « Je viens de voir passer un cadavre sous une bâche noire :

⁷⁷ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 256.

⁷⁸ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 19.

⁷⁹ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 20.

⁸⁰ Joseph Lévy, Alexis Nouss, « Sida et fiction romanesque : représentations de la mort », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 15, n° 2-3, 1991, p. 116.

service de réanimation⁸¹ » souligne la position ambiguë de l'écrivain qui se trouve à la fois dans et contre la mort. Le cadavre représente à la fois une forme irréductible d'altérité autant qu'une projection du sujet de son propre devenir, de même que l'hyperbate crée une confusion : si le bon sens voudrait que le cadavre sorte du service de réanimation, rien ne l'indique explicitement dans le texte. Au contraire, la ponctuation semble rompre avec la logique pour suggérer que le cadavre puisse y entrer, et ainsi revenir du côté de la vie. Dès lors, il symbolise les sentiments contradictoires de déni et d'acceptation qui habitent le sujet quelques jours avant sa mort, contribuant à privilégier la perception au détriment du sens commun.

Finalement, la mise en récit influe sur la façon dont la maladie est perçue et conditionne son déni par le sujet dans la mesure où elle donne à l'écrivain le moyen de métaphoriser la mort, et par conséquent de la mettre à distance, voire de l'occulter complètement⁸². Au-delà de la métaphore militaire, qui s'applique de manière générale à tout type de maladie, Guibert mobilise l'image du camp de concentration en comparaison de l'hôpital Claude Bernard, spécialisé dans le traitement du sida :

[...] l'hôpital Claude Bernard qu'on venait d'évacuer et que je traversais désaffecté dans la brume comme un hôpital fantôme du bout du monde, me souvenant de la visite de Dachau, le dernier îlot animé qui était celui du sida avec ses silhouettes blanches derrière les vitres dépolies.⁸³

En revanche, Guibert opère un renversement de la métaphore, par l'usage du terme "désaffecté" comme pivot : l'effet d'anacoluthie qu'il provoque suggère que la désaffectation de l'hôpital rejaillit sur le sujet de sorte qu'il devient pareil aux fantômes qu'il imagine peupler Dachau. De même que le système du camp de concentration se fonde sur l'hostilité de l'environnement pour accélérer le phénomène de déshumanisation des déportés, l'écriture semble provoquer la mort par métaphorisation du personnage. En ce sens, elle est un moyen de réduire le sujet à sa condition mortelle tout en la mettant à distance, dans la mesure où, si elle est toujours prise dans une image, le sujet écrivain ne s'y confronte jamais directement. Enfin, chez Jamaica Kincaid, la métaphore du système nazi est absente, mais l'environnement du malade est toujours l'élément mis en image :

The walls of the room were dirty, the slats of the louvered windows were dirty, the blades of the ceiling fan were dirty [...]; it could not be fixed because the parts for it are no longer

⁸¹ Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, *op. cit.*, p. 63.

⁸² Mikko Carlson, « Reflective Interplay Between Self and Other: Textual/Sexual Space and the Cultural Meanings of AIDS in Hervé Guibert's *To the Friend Who Did Not Save My Life* », in *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, vol. 17, n° 1, 2009, p. 31.

⁸³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 53.

made anywhere in the world – and that did not surprise me, because Antigua is a place like that.⁸⁴

Les murs de la chambre étaient sales, les latte des fenêtres à claire-voie étaient sales, les pales du ventilateur accroché au plafond étaient sales. [...] on ne pouvait le réparer parce que les pièces détachées ne sont plus fabriquées où que ce soit dans le monde – et cela ne m’a pas surprise, parce qu’Antigua est un endroit comme ça.⁸⁵

Avec la description de l’insalubrité de l’hôpital, l’auteurice fait coïncider celle de l’île tout entière en un fonctionnement métonymique. Dès lors, l’hôpital devient la métaphore du déclin de l’île et de la corruption de son gouvernement dans un renversement par rapport à l’emploi de la métaphore dans les textes précédents : là où Monette et Guibert emploient une image extérieure pour métaphoriser la condition du malade, Kincaid utilise la figure du malade pour symboliser l’altération progressive du monde qui l’entoure. Tout se passe donc comme si la maladie de Devon était le reflet et le catalyseur de la misère généralisée de l’île. De cette façon, la maladie, et la mort, ne sont pas perçues comme un phénomène individuel et contingent, mais comme un événement collectif dont l’irrémediabilité tient uniquement à l’inaction de ceux de qui elle dépend : ne plus nettoyer, ne plus réparer, symbolise un abatement qui pourrait à tout moment s’inverser.

Ainsi, l’expansion rapide du sida provoque l’ébranlement du système médical fondé sur le paradigme pasteurien du savoir et par là-même empêche la stabilisation de la maladie comme entité définie et déterminée. C’est pourquoi l’irruption du VIH dans le corps du malade provoque un effet généralisé de fragmentation physique, mimétique de l’éclatement du champ médical, qui rejaillit puissamment sur les corps social et littéraire. De cette façon il n’est plus possible de penser la maladie que sur le mode de la perception subjective, et non plus de la stricte scientificité factuelle, de sorte qu’elle devient la construction du ressenti, voire de l’imaginaire du sujet qui rend compte de son expérience.

1.2. *Monde social, monde individuel : une imperméabilité à l’autre*

Le bouleversement de la perception pasteurienne du corps et de l’être malade que provoque le sida révèle aussi la difficulté qu’il y a à concevoir une idée de l’altérité alors même que le monde est scindé entre les sains et les malades, et que les individus eux-mêmes se trouvent confrontés à la fragmentation de leur identité et de leur environnement. Pour lutter contre un effondrement généralisé, le malade est érigé en altérité absolue, soumis à une

⁸⁴ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁸⁵ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 18.

stigmatisation telle qu'il est contraint à l'isolement à la fois social et géographique. Dans un contexte où le langage est employé comme facteur de différenciation, la littérature peut alors être pensée comme l'outil de cette stigmatisation radicale.

1.2.1. Stigmatisation et isolement

Dans un premier temps, les stigmates physiques que provoquent le virus entraînent une peur de la contamination et un dégoût tels que le malade est rapidement exclu de sphères sociales auxquelles il avait jusqu'alors accès. Lorsque Paul Monette écrit que « the losing of jobs was a foregone conclusion⁸⁶ », il fait du monde du travail un espace sain et vital, du moins en apparence. Surtout, la brièveté de la phrase ne laisse pas place au doute quant à la possibilité du maintien de Roger à son poste, et l'emploi du pluriel, redoublé par l'expression idiomatique "foregone conclusion" marque bien le caractère systématique d'un tel jugement. C'est pourquoi nous regrettons que cette phrase n'ait pas été traduite dans la version française du texte, dans la mesure où elle lui fait perdre sa dimension universelle, ou du moins universalisable à tous les individus touchés par le sida, pour donner l'impression d'un récit plus irréductiblement singulier.

Ce qui se joue dans l'exclusion du malade de certaines sphères sociales, c'est la frontière infranchissable entre "us" et "them"⁸⁷, érigée, chez Paul Monette au sein même du milieu gay, qui fait déjà l'objet d'exclusion sociale avant même l'apparition du sida :

More tenaciously than ever, we all wanted to believe the whole deepening tragedy was centered on those at the sexual frontiers who were fucking their brains out. The rest of us were fashioning our own little Puritan forts, as we struggled to convince ourselves that a clean slate would hold the nightmare at bay.⁸⁸

Plus que jamais nous voulions tous croire que cette tragédie grandissante touchait essentiellement ceux qui se tenaient aux avant-postes de la sexualité et baisaient à couilles-rabattues. Nous autres nous construisions pendant ce temps-là nos petites forteresses puritaines en nous persuadant tant bien que mal que si on mettait de l'ordre dans nos affaires, on échapperait au cauchemar.⁸⁹

Le processus de stigmatisation sociale, en tant qu'il est systématiquement intégré par l'individu, parvient à fracturer jusqu'à un "eux" qui s'opposait déjà au "nous" des individus correspondant au schéma hétérosexuel. La violence de la maladie provoque ici le besoin irrépressible de trouver un facteur de différenciation, en l'occurrence l'idée d'une frontière entre des pratiques

⁸⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 79.

⁸⁷ Susan Sontag, *AIDS and Its Metaphors*, op. cit., p. 153 : « nous » et « eux », Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, op. cit., p. 71.

⁸⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 5.

⁸⁹ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 13.

sexuelles jugées sans risque ou au contraire dangereuses, voire déviantes. Apparaissent alors une multitude de cercles concentriques qui permettent à un groupe de plus en plus restreint de se maintenir dans l'illusion d'être protégé de la maladie. Plus encore, ce processus prend toute son ampleur lorsqu'on prête attention à la formule oxymorique "nous autres" comme incarnant à la fois l'appartenance revendiquée à un groupe défini et structuré autour d'un caractère commun, et la distinction systématique des malades par un retranchement derrière la notion d'altérité. De cette façon, les malades du sida sont d'autant plus soumis à l'ostracisation qu'ils se trouvent au croisement de multiples facteurs discriminants. L'exclusion sociale devient alors une forme de "purification artificielle"⁹⁰, dont les rouages sont rendus visibles par la littérature, qui comprend une systématisme qui n'est pas étrangère à une certaine ritualisation, comme le suggère l'extrait de *Borrowed Time* à travers la notion de construction.

En outre, Hervé Guibert développe aussi beaucoup la question de la honte attachée à la stigmatisation, en tant qu'elle est pensée par le groupe comme une sanction, comme le fruit d'une transgression de la part de l'individu exclu, en particulier en ce qui concerne la dimension avilissante des traitements.

À mon retour à Paris, force me fut de constater que le traitement au Fongylone, que j'avais suivi sans relâche vingt et un jours durant pour mon humiliation, me cachant dans le cabinet de toilette pour faire macérer ma langue à l'insu des autres dans cette grasse potion jaunâtre qui tachait tout et me donnait à jeun la nausée, n'était pas parvenu à débarrasser de ses papillomes blancs ma langue [...].⁹¹

La dissimulation sociale du traitement pourrait s'expliquer par le dégoût que son aspect et le processus de macération pourraient provoquer. En revanche, nous observons ici un glissement de la honte comme émotion sociale liée à la confrontation à l'autre, vers l'humiliation, sentiment plus profond et plus intime qui fait entrer en jeu l'intégrité à la fois physique et identitaire de l'individu⁹². La longueur de la phrase, qui entre en écho avec la durée du traitement, rend compte de l'amenuisement progressif du sentiment d'individualité : la conscience du malade d'être réduit à ses symptômes provoque chez lui ce sentiment d'humiliation qui rejaillit ensuite dans la sphère sociale sous forme de honte. Dès lors, il semble que l'isolement auquel il est soumis soit à la fois le produit d'une norme sociale intégrée et le signe d'une volonté de conserver le sentiment d'être qui se désagrège au contact de l'autre non-malade.

⁹⁰ David Le Breton, *Anthropologie des émotions*, op. cit., p. 235.

⁹¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 151.

⁹² Claudine Haroche, « Le sentiment d'humiliation : dégrader, rabaisser, détruire », in *Histoire des émotions III. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Alain Corbin (dir.), Paris, Seuil, Point, 2016, p. 458.

Toutefois, de manière assez paradoxale, la honte que le sida éveille chez l'individu est aussi ce qui lui permet de maintenir un lien avec le monde sain qu'il a été contraint de quitter. Chez Jamaica Kincaid, cette honte se manifeste par la dissimulation de la véritable maladie par une autre plus facile à justifier socialement : « When he was first told that he had tested positive for the virus, he did not tell our mother the truth, he told her he had lung cancer, he told someone else he had bronchial asthma⁹³ ». Dans ce cas, la honte joue un rôle ambigu, dans la mesure où elle est à la fois ce qui permet de ne pas rompre complètement avec l'ordre social, et donc de conserver un certain lien avec l'environnement extérieur, mais elle est aussi ce qui fracture la sphère familiale⁹⁴. La tournure négative de la proposition "he did not tell our mother the truth" contribue déjà à la mettre à distance, d'autant plus que la forme rétrospective de la narration crée des effets d'étirement ou de tension du lien communicationnel. Surtout, la juxtaposition des propositions place la mère sur le même plan que n'importe quelle autre connaissance, dont l'identité importe peu, et fait de la cellule familiale un lieu de l'effondrement social provoqué par le sida. C'est pourquoi le processus d'écriture s'apparente à la fois à l'exposition de cet effondrement et à la tentative de restaurer quelque chose comme un ordre familial en réinstituant le lien fraternel au-delà de la figure maternelle.

Dès lors, la littérature renferme, par cette capacité d'exposition et de connexion, la possibilité de faire émerger une forme de contre-pouvoir⁹⁵, qui s'oppose non seulement à l'environnement social proche, mais aussi dans un cadre plus large au système politique et social : « It was often remarked acidly in West Hollywood that if AIDS had struck boy scouts first rather than gay men, or St. Louis rather than Kinshasa, it would have been covered like nuclear war⁹⁶ ». Chez Paul Monette, la dénonciation de l'absence de politique de santé publique apparaît comme un facteur d'unification dans la mesure où le narrateur devient le porte-parole non plus d'une histoire singulière mais d'un phénomène social généralisé, justifiant ainsi du choix de caractériser son récit comme une chronique. Le cynisme de cette remarque, doublé du conditionnel d'habitude, suggère une forme de désillusion quant au système en place.

⁹³ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 17 : « Quand on lui dit pour la première fois qu'il était séropositif, il n'a pas dit la vérité à notre mère, il lui a dit qu'il avait un cancer des poumons, il a dit à quelqu'un d'autre qu'il avait de l'asthme », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁴ María Frías, « I Make Them Call Him "Uncle" : a conversation with Jamaica Kincaid on AIDS, family, and *My Brother* », in *Transition*, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁵ François Buton, « Comment les mouvements sociaux s'imposent face aux experts. Fluidité des positions et mobilisation des émotions dans la lutte contre le sida en France », in *Politique et sociétés*, vol. 28, n° 1, 2009, p. 82.

⁹⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 110 : « À West Hollywood, on a souvent fait remarquer de façon très sarcastique que si le sida avait d'abord touché les scouts plutôt que les homos ou St. Louis plutôt que Kinshasa, les médias auraient d'emblée couvert l'événement avec autant d'ampleur que s'il s'était agi d'une guerre nucléaire. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 121.

D'ailleurs, la série de comparaisons souligne la création d'un entre-soi auquel il est possible de s'identifier : la guerre nucléaire devient alors un facteur d'identification plus important que la maladie. On voit bien alors comment le narrateur joue sur la confrontation entre peur sociale et colère micro-sociale pour universaliser son discours et rompre l'isolement. Jamaica Kincaid présente son propos de manière plus complexe encore, dans la mesure où elle construit l'opposition non pas entre des groupes sociaux non-identifiables les uns par rapport aux autres, mais au sein d'un même milieu social :

But it was not racism that made my brother lie dying of an incurable disease in a hospital in the country in which he was born ; [...] it was the fact that he lived in a place in which a government, made up of people with his own complexion, his own race, was corrupt and did not care whether he or other people like him lived or died.⁹⁷

Mais ce n'était pas le racisme qui avait fait que mon frère était couché à mourir d'une maladie incurable dans un hôpital du pays où il était né ; [...] c'était le fait qu'il vivait en un lieu où le gouvernement, composé de gens de son propre teint, de sa propre race, était corrompu et ne se souciait pas que lui ou d'autres gens comme lui vivent ou meurent.⁹⁸

L'insistance sur l'appartenance à un même pays, sur la possible identification par des traits communs au sein d'un groupe social déjà confronté à la discrimination, souligne plus violemment encore le phénomène de stratification sociale que provoque le sida. Dans une perspective postcoloniale, le sida devient la métaphore d'une forme interne et intime de violence politique qui s'ajoute à la violence physique du virus. La maladie apparaît alors comme le facteur de différenciation indépassable et, contrairement au récit de Paul Monette chez qui ce constat appelle la nécessité d'une généralisation du discours, renvoie la lutte sur le terrain strictement individuel.

Dès lors, dans la mesure où l'exclusion sociale se pense aussi sur le plan politique, dans la perspective de faire émerger une forme littéraire de contre-pouvoir, nous en venons à faire l'hypothèse que l'isolement provoqué par le sida est avant tout géographique, qu'il joue sur les espaces et les limites pour matérialiser la différenciation qui s'opère d'un point de vue social et moral. Le motif du lieu est récurrent chez Hervé Guibert et se pense comme le symbole de cette distance sociale. En écrivant « J'étais rentré à Rome en laissant à Paris le secret de ma maladie⁹⁹ », le narrateur a un projet double : il affirme une forme d'isolement volontaire, qui passe par le changement de lieu, et donc d'environnement social, et en même temps il rend visible un phénomène de fragmentation de l'espace géographique sur le modèle de l'espace social : puisque Paris est la ville de la maladie, il faut changer d'espace pour pouvoir être autre

⁹⁷ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁸ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 175.

chose qu'un malade du sida. S'opère alors une certaine "déterritorialisation"¹⁰⁰ de l'espace au sens où il perd sa puissance de familiarité pour le personnage dès lors qu'il est imprégné de l'idée de la maladie. Ce procédé est employé de manière encore plus frappante par Paul Monette, qui emploie souvent la métaphore lunaire pour qualifier son ressenti. Être « on the moon¹⁰¹ », c'est à la fois perdre la notion de la réalité, vivre séparé du reste du monde, et avoir le sentiment de ne pouvoir s'identifier nulle part. La modification de la perception de l'espace par la maladie entraîne aussi une transformation de la façon dont le temps est perçu, puisque le narrateur est arraché au terrain familier du présent. Tout se passe donc comme si la maladie brouillait les connexions spatiales et temporelles habituelles pour en reconfigurer de nouvelles, plus inattendues, en créant des points communs, en l'occurrence le souvenir de l'existence et de la mort de l'être décédé.

Par ailleurs, cet isolement géographique se joue aussi d'un point de vue identitaire. L'individu se trouve confronté à une certaine dissension sociale qui bouleverse le rapport d'identification et d'altération qui se crée par contact avec l'autre. Ce phénomène est particulièrement travaillé par Jamaica Kincaid, dans la mesure où son œuvre questionne l'espace, à la fois familial et géographique, en profondeur :

His funeral procession was not large, and there might have been many reasons for this. He had died of a disease that carried a powerful social stigma. People in the place that I am from are quite comfortable with the shame of sex, the inexplicable need for it, an enjoyment of it that seems beyond the ordinary, the actual peculiarity of it; only then when you die from it, sex, does the shame becomes, well, shame.¹⁰²

Son cortège funèbre n'était pas important, et il pouvait y avoir bien des raisons à cela. Il était mort d'une maladie qui suscitait une profonde réprobation sociale. Les gens là d'où je viens sont tout à fait à l'aise avec la honte de la sexualité, de son inexplicable besoin, d'une façon d'en jouir qui semble excéder l'ordinaire, de sa réelle particularité ; c'est seulement quand on en meurt, de la sexualité, que la honte devient, disons, une honte.¹⁰³

La construction complexe de cette description reflète la complexité de la reconfiguration identitaire engendrée par l'impossible confrontation à l'autre. La première partie d'abord, qui traite du stigmat social, illustre ce que nous tentons de démontrer dans ce moment, c'est-à-dire que le monde social joue sur la façon de mourir tout autant que la façon de mourir joue sur le monde social. La seconde partie relève plutôt d'une analyse rétrospective, en tension entre focalisation zéro et interne, c'est-à-dire d'une tentative de confronter *post mortem* l'intériorité

¹⁰⁰ Fabio Libasci, « La narration de la maladie entre construction esthétique et déconstruction du discours médical », in *Littérature et sida : alors et encore*, Alessandro Badin (dir.), *op. cit.*, p. 80.

¹⁰¹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 2 : « sur une autre planète », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁰² Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 107-108.

¹⁰³ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 101.

du frère malade et son identité sociale, extérieure. Or, ces deux faces de l'identité sont articulées par la honte en tant que sentiment universel, anthropologique : actualisée par la mort, elle devient "shame" à la fin du passage, au double sens d'événement regrettable d'un point de vue sociale et de faute morale individuelle. Dès lors, la honte devient le sentiment qui permet le passage entre intérieur et extérieur, elle est ce qui fonde la possibilité d'une "altérité du dedans"¹⁰⁴ chez les malades.

Enfin, la frontière érigée entre les sains et les malades prend aussi une valeur métaphysique dans la mesure où elle rappelle l'homme à sa condition de mortel. Lorsque Jamaica Kincaid écrit que « to have the HIV virus is to have crossed the line between life and death¹⁰⁵ », elle rappelle que la contamination vaut condamnation à mort, mais elle introduit aussi l'idée que la cohabitation des deux mondes est impossible. On entend alors en écho l'opposition que théorise Susan Sontag entre "kingdom of the well" et "kingdom of the ill"¹⁰⁶ et le surgissement de la mortalité humaine que provoque la déchéance d'un individu de l'un à l'autre. En revanche, ce que semble ajouter le texte de Kincaid, c'est la notion de porosité éphémère entre les mondes : franchir la frontière est possible, mais seulement à un moment déterminé, celui de l'annonce de la séropositivité en l'occurrence, et de façon unilatérale, sans possibilité de retour. Dès lors, par les stigmates physiques qu'il impose au malade, le sida fait aussi jouer une forte stigmatisation morale qui entraîne l'isolement à la fois social et géographique des malades.

1.2.2. La cristallisation de l'autre comme irréductibilité repoussante

Dans la mesure où la stigmatisation sociale engendrée par la séropositivité est fortement médiatisée par le sentiment de honte, qui l'éveille et qu'elle génère dans un mouvement double, le sentiment d'altérité se radicalise entre les individus, de sorte que les processus d'identification se trouvent eux-mêmes altérés. En effet, le désordre social causé par le sida semble trouver sa source dans une forme de défaillance¹⁰⁷ à la fois physique et anthropologique. La récurrence de la métaphore guerrière chez Paul Monette, « We'll fight it, darling, we'll beat

¹⁰⁴ Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité » in *L'Autre : Regards psychosociaux*, Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 2005, p. 27.

¹⁰⁵ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 58 : « avoir le virus VIH c'est avoir franchi la frontière entre la vie et la mort », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 54.

¹⁰⁶ Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, op. cit., p. 3 : « le royaume des bien-portants » et « le royaume des malades », Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, op. cit., p. 3.

¹⁰⁷ Nadine Proia-Lelouey, « Le couple dans la maladie à risque légal et la fin de vie », in *Jusqu'à la mort, accompagner la vie*, op. cit., p. 22.

it, I promise. I won't let you die¹⁰⁸ », n'est alors plus seulement une manière de se soustraire à la perspective de la mort, mais un moyen à la fois de reconnaître et d'accepter la défaillance de l'autre. L'affirmation forte de la gradation entre "fight" et "beat" atteint son apogée dans la seconde phrase qui, par le jeu des pronoms, fonde le narrateur comme sujet pour lui-même mais aussi pour Roger, "you", de manière à rétablir le lien affectif d'identification rompu par la différenciation qui se joue dans l'annonce de la séropositivité.

Par ailleurs, en particulier dans l'œuvre de Jamaica Kincaid, cette défaillance provoquée par le sida se joue aussi d'un point de vue affectif. En effet, la maladie du frère force la confrontation entre mère et fille. Dans un entretien donné à María Frías pour la revue *Transition*, Jamaica Kincaid déclare : « My mother did not like the girls. She loved me as a child, but she did not love me as a woman or female¹⁰⁹ ». L'ambiguïté de la relation mère-fille est contenue dans la façon dont l'amour maternel est conditionné par le genre de l'enfant, et dont cet amour se dissocie entre l'amour intense et dévoué pour la fille d'un point de vue biologique, et la haine de la femme sociale. De cette façon, s'installe une distance à la fois géographique et affective qui se ressent dans la façon dont le personnage de la mère est construit dans le récit : « (our mother, she was my mother, too, but I was only in the process of placing another distance between us, I was not in the process of saying I know nothing of her, as I am doing now)¹¹⁰ ». La mention explicite de la distance affective est redoublée littérairement par l'usage de la parenthèse, comme pour placer à l'écart du texte la reconnaissance de l'existence du lien filial. De même, l'opposition entre mise à distance et reconnaissance de l'altérité maternelle suggère une tentative pour rétablir quelque chose comme un lien affectif, face à la maladie et à la mort imminente du frère, même si la parenthèse signale aussi une pensée rétrospective et pour elle-même, et donc inaboutie, de la narratrice.

Le constat de la défaillance du malade provoque une forme double d'invisibilisation, à la fois du séropositif par son entourage, et de l'entourage par le séropositif. Ce processus se caractérise surtout par une individualisation¹¹¹ si prégnante qu'elle en vient à occulter toute autre individualité, en particulier chez Paul Monette qui introduit une certaine stratification des

¹⁰⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁹ María Frías, « I Make Them Call Him "Uncle" : a conversation with Jamaica Kincaid on AIDS, family, and *My Brother* », in *Transition*, *op. cit.*, p. 170. : « Ma mère n'aimait pas les filles. Elle m'aimait comme enfant, mais elle ne m'aimait pas comme femme. » (nous traduisons)

¹¹⁰ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 56 : « (notre mère, elle était ma mère, aussi, mais j'en étais seulement dans une phase de mise en place d'une nouvelle distance entre nous, je n'étais pas dans la phase de dire que je ne sais rien d'elle, comme je le fais maintenant) », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 53.

¹¹¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 50.

invisibilisations : « A woman I know who lost her two-year old son last year says she never tires of reading books about other tragic children. This is called “being immersed”, by those who are not immersed ¹¹² ». La double individualisation mise en place ici a des effets variés : d’une part, elle se pense sur le mode de la reconnaissance de soi dans l’autre, dans le cas de la mère, ce qui tend à occulter l’altérité fondamentale de ces autres enfants au profit du sujet qui prend de l’ampleur. En revanche, celui-ci se trouve lui-même occulté par le jugement négatif porté sur son attitude, dans la mesure où le sujet “a woman” devient “this”, pronom neutre qui renvoie à son attitude apparente plus qu’à la façon dont celle-ci est liée à son identité, et où le nouveau sujet incarne l’altérité irréductible, ceux qui seront toujours en dehors et qui se refusent à toute identification. En revanche, chez Jamaica Kincaid, l’individualisation de la narratrice passe surtout par la langue : « I had lived away from my home for so long that I no longer understood readily the kind of English he spoke and always had to have him repeat himself to me; and I no longer spoke the kind of English he spoke ¹¹³ ». La tension entre anglais et créole est renforcée par l’usage appuyé des pronoms personnels, de sorte que les deux sujets se trouvent individualisés l’un par l’autre et l’un par rapport à l’autre. Dans ce cas, l’invisibilisation mutuelle qui se joue dans la non-reconnaissance de la langue aboutit à un certain équilibre qui permet la coexistence des deux sujets malgré la mise à distance provoquée par l’individualisation, de sorte que l’altérité ainsi révélée ne soit plus perçue comme irréductible mais comme complémentaire.

La question de l’invisibilisation est centrale lorsqu’on évoque une mort imminente, dans la mesure où elle fait disparaître physiquement et métaphysiquement l’individu décédé. Ce phénomène est évoqué par Paul Monette de manière intéressante : en écrivant « the disappearing had begun ¹¹⁴ », il rend compte de la disparition progressive provoquée par la maladie, mais il renvoie aussi à une universalisation possible par la substantivation du verbe. Le choix de cette substantivation plutôt que l’emploi du nom “disappearance” insiste sur l’importance du processus en lui-même plus que sur le résultat, suggérant ainsi que la disparition peut être pensée comme un mode et non comme une fin en soi. En ce sens, la

¹¹² Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 169-170 : « Je connais une femme qui a perdu un enfant de deux ans l’année dernière et qui dit qu’elle ne se lasse pas de lire des ouvrages sur d’autres enfants morts tragiquement. C’est ce que les gens qui ne sont pas concernés appellent “faire une fixation”. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 183.

¹¹³ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 9 : « J’avais vécu loin de chez moi depuis si longtemps que j’avais cessé de comprendre facilement le genre d’anglais qu’il parlait et je devais le faire répéter et j’avais cessé de parler le genre d’anglais qu’il parlait », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁴ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 18 : « le processus d’escamotage avait commencé », Paul Monette, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 27.

disparition prend une valeur apparitionnelle¹¹⁵, en ce qu'elle est le catalyseur des identités en reconfiguration. Un procédé analogue est employé par Jamaica Kincaid pour rétablir l'identité du frère après sa mort : « At the funeral parlor there were people milling around outside and I did not know them, but that made sense when I realized that there was another young man buried, a young man with a family and not many friends; he, too, had died of AIDS¹¹⁶ ». La disparition double qui se joue ici, i.e. la mort du frère et du jeune homme, mais aussi la concentration du fil de pensée sur un autre sujet que le frère mort, n'est une disparition qu'en apparence, au sens où elle est ce qui permet de rétablir le lien interpersonnel entre le frère et le monde. La disparition du frère en tant que sujet, puisque le "he" désigne à présent le jeune homme inconnu, n'est donc que factice au sens où son individualité est implicitement réactivée dans le "too" et dans l'identification, qui s'opère chez la narratrice, du frère dans ce corps étranger.

Enfin, il y a dans l'écriture de Paul Monette une volonté politique qui s'incarne dans le refus de l'invisibilisation. Si celui-ci est aussi présent chez Hervé Guibert et Jamaica Kincaid à certains égards, notamment dans le réalisme violent des descriptions des stigmates physiques, la dimension très singulière de leur texte enferme le récit dans une certaine individualisation de l'expérience. Au contraire, Paul Monette s'intéresse davantage à l'articulation entre expériences personnelle et collective en resituant le cas de Roger dans l'ampleur du phénomène général. Ecrire « I know half a dozen men who are dying right now, another dozen diagnosed, and everyone being kept out¹¹⁷ », revient à désindividualiser les malades, en privilégiant leur nombre à leurs identités spécifiques, tout en rendant visible la communauté marginale qu'ils forment. Plus encore, le fait que ni Rog ni le narrateur ne soient associés à aucune catégorie révèle cette désindividualisation provoquée par le sentiment d'appartenance à un groupe plus large. Enfin, la dernière proposition suggère que l'écriture, qui donne à l'écrivain le pouvoir de rendre visible, est le seul moyen pour abolir la distance entre les individualités et rétablir la possibilité du monde et du lien entre les mondes.

¹¹⁵ Ross Chambers, *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, Doctorat, University of Michigan, 2004, p. 333.

¹¹⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 111-112 : « À l'entreprise de pompes funèbres, il y avait des gens qui allaient et venaient à l'extérieur et je ne les connaissais pas, mais cela s'expliqua quand je me rendis compte qu'il y avait un autre homme jeune que l'on enterrait, un homme jeune qui avait une famille et pas beaucoup d'amis ; il était, lui aussi, mort du sida. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁷ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 81-82 : « Je connais une demi-douzaine de types qui sont en train de mourir en ce moment, une autre demi-douzaine qui sont séropositifs, et tout le monde le sait », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 91.

Toutefois, si la littérature permet de maintenir un certain lien entre les êtres, elle est aussi le moyen d'une mise à distance qui cristallise le malade comme irréductibilité repoussante. Celle-ci se pense chez Hervé Guibert comme un rejet de ses influences littéraires, en particulier de Thomas Bernhard qui, « était indéniablement bien meilleur écrivain que moi, et pourtant, ce n'était qu'un patineur, un tricoteur, un ratiocineur, qui tirait à la ligne, un faiseur de lapalissades syllogistiques, un puceau tubard¹¹⁸ ». La série d'insultes, qui semble à première vue manifester la jalousie de Guibert à l'égard de Bernhard dont il admire l'écriture, doit plutôt être considérée, par la fantaisie grotesque qu'elle déploie, comme un moyen pour le narrateur de saper son propre jugement. En effet, la grandiloquence avec laquelle le narrateur s'exprime suggère une forme d'autodérision à propos de sa propre jalousie, de sorte que l'authenticité de sa parole de trouve mise en doute¹¹⁹, ce qui a pour effet de créer une distance, non seulement entre le narrateur et l'auteur, mais aussi entre le lecteur et le narrateur.

Par ailleurs, cette mise à distance se ressent aussi dans l'acte de lecture en tant qu'il est toujours solitaire, tel que le suggère le récit de Jamaica Kincaid dans lequel l'écrivante utilise son pouvoir d'écriture pour mettre à distance le lecteur :

There was no real reason for me to be removed from school, she just did it, removed me from school. My father was sick, she said, she needed me at home to help with the small children, she said. But no one would have died had I remained in school, no one would have eaten less had I remained in school [...].¹²⁰

Il n'y avait pas de raison réelle pour qu'on me retire de l'école, elle l'a fait, voilà tout, elle m'a retirée de l'école. Mon père était malade, disait-elle, elle avait besoin de moi à la maison pour l'aider avec les petits, disait-elle. Mais personne ne serait mort si j'étais restée à l'école, personne n'aurait mangé moins si j'étais restée à l'école [...].¹²¹

Si cet extrait s'apparente à une explication rétrospective en forme d'analepse délivrée par la narratrice au lecteur afin qu'il dispose des tenants et des aboutissants de la fragilité du lien mère-fille, il est en fait plutôt une digression de la narratrice pour elle-même. L'amertume qui se dégage de la série d'hypothétiques dans la dernière phrase indique qu'il ne s'agit pas tant de créer une connivence avec le lecteur que d'exprimer par l'écriture un ressenti douloureux et personnel. De cette façon, le lecteur se trouve à distance à la fois du texte qu'il lit et de l'écrivante qui se refuse à la relation identificatoire. Dans *Borrowed Time*, Paul Monette propose le même type de réflexion lorsqu'il emploie la métaphore lunaire. En effet, si elle fait

¹¹⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 230.

¹¹⁹ Áron Kibédi Varga, « Identification et distanciation en littérature : Réflexions sur l'art de Borges », in *Littérature*, n° 117, 2000, p. 7.

¹²⁰ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 47.

¹²¹ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 44.

écho à la violence de l'exclusion sociale, elle est aussi un moyen de mettre à distance le lecteur¹²², d'établir un lien qui se pense sur le mode de l'horizon inatteignable, d'autant plus que la métaphore est fréquemment redoublée par une forme de pensée grégaire qui tend à détacher le narrateur de tout individu séronégatif, et à concentrer son entourage autour de ceux qui sont "on the bus"¹²³.

Enfin, cette mise à distance se pense chez Paul Monette en regard de la conception même du texte littéraire en œuvre : « We wondered if it was possible to write a poem that never thought about being published at all, or about reaching an audience¹²⁴ ». La traduction de "thought" par "destiné à" dans la version française modifie d'une certaine façon la conception que développe ici l'auteur du texte. En effet, la traduction met l'accent sur la prévalence de l'auteur par rapport au texte à travers la forme passive et la notion de destinée qui implique une forme de transcendance, tandis que la version originale joue sur l'ambiguïté de la forme verbale, qui peut être comprise à la fois comme un prétérit et comme un participe passé, pour donner l'impression d'une autonomisation du texte par rapport à l'auteur. Le texte devient producteur d'une pensée sur lui-même qui n'est en réalité que le reflet de celle que produit l'écrivain sur sa propre situation. Dans la préface à *Love Alone. Eighteen Elegies to Rog*, il écrit « I don't pretend to have written the anthem of my people¹²⁵ », signifiant par là son désintéret quant à une possible universalisation de son récit et plutôt sa concentration autour d'un récit intime et singulier. Dès lors, le texte nous révèle à quel point l'entreprise de Paul Monette est individualisée¹²⁶ par la maladie qui le pousse à s'isoler du monde et à autonomiser son œuvre. Dès lors, la mise à distance sociale qui se joue dans la cristallisation de l'irréductible altérité du malade devient pour les écrivains un procédé rhématique capable d'exprimer leur propre ressenti face à cet isolement et d'employer l'écriture à la fois comme moyen de confirmer cette altération ou au contraire de lutter pour le maintien d'une identification possible.

¹²² Susan E. Hill, « (Dis)Inheriting Augustine : Constructing the alienated self in the autobiographical works of Paul Monette and Mary Daly », in *Literature and Theology*, vol. 13, 1999, p. 156.

¹²³ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 3 : « qui en est », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁴ *Ibid.* p. 150. « Nous nous sommes demandés s'il serait possible d'écrire un poème qui ne soit ni destiné à être publié ni à toucher un public particulier », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 162-163.

¹²⁵ Lloyd Edward Kermode, « Using Up Words in Paul Monette's AIDS Elegy », in *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 30, n° 1, 2003, p. 243.

¹²⁶ Ariane Bessette, « Entre décélération et pleine habitation du temps : 'Serial Fucker. Journal d'un bareback' d'Erik Rémès », in *Hybrida*, vol. 3, 2022, p. 113.

1.2.3. L'impossibilité émotionnelle ? Patients et médecins

Enfin, le lien qui se tisse entre patient et médecin au moment où la maladie fait irruption est fortement médiatisée par la tension créée entre aveu d'ignorance et conservation du pouvoir dans la sphère médicale. De cette façon, le rapport est toujours perçu comme distancié, en particulier d'un point de vue affectif¹²⁷. C'est particulièrement le cas dans l'œuvre de Guibert, qui construit davantage de personnages de médecins, surtout dans *Cytomégalo*, dans la mesure où le narrateur est hospitalisé plusieurs semaines : « À huit heures, cinq tubes de sang pris au cathéter de la perfusion. L'infirmière a l'air sympa. Il y a des perles, et les peaux de vaches. Soleil jaune par la fenêtre¹²⁸ ». La parataxe imite la désaffection avec laquelle le malade envisage la relation avec le corps médical : la déshumanisation certaine que révèle la première phrase, dont l'action ne semble effectuée par aucun sujet humain, est contrebalancée par la seconde qui instaure la possibilité d'un lien empathique entre les personnages. Toutefois, la généralisation suivante renvoie à l'impossibilité du lien singulier, d'autant plus que le jeu entre article indéfini et défini tend à universaliser plus encore les “peaux de vaches”, c'est-à-dire les infirmières perçues comme insensibles. Enfin, l'hyperbate de la dernière phrase rend compte de la façon dont la désaffection du corps médical rejait sur le personnage qui se trouve lui-même à distance de son propre ressenti, seulement capable de constats factuels.

Dans la mesure où la violence et l'intensité de la maladie confrontent les médecins à leur propre impuissance, la mise à distance affective qu'ils s'imposent et imposent au patient a des effets particulièrement marqués dans le cas de l'annonce de la séropositivité. Celle-ci s'incarne dans *Borrowed Time* dans les deux phrases suivantes : « Once you have your arms around your friend with his terrible news, your eyes are too shut to cry. The intern had never once said the word¹²⁹ ». Le contraste créé entre la profusion affective qui se dégage de la première phrase et la dimension lapidaire de la seconde rend compte de cette mise à distance non seulement du patient, mais aussi du cercle des proches. Plus encore, l'affirmation seconde entre en tension avec la situation énonciative habituelle, et déjà analysée, au sens où le langage hyper-technique du médecin est ici remplacé par une absence complète de scientificité, dans la

¹²⁷ François Buton *et alii*, « Comment les mouvements sociaux s'imposent face aux experts. Fluidité des positions et mobilisation des émotions dans la lutte contre le sida en France », *op. cit.*, p. 26.

¹²⁸ Hervé Guibert, *Cytomégalo*, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 77 : « Lorsqu'on tient son ami dans ses bras et qu'on sait cette chose terrible, on a les yeux trop fermés pour pleurer. L'interne n'avait pas prononcé le mot une seule fois. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 87.

mesure où le sida n'est même pas nommé. S'opère alors une forme de désincarnation¹³⁰ de la maladie par la déconstruction de l'énonciation qui résulte dans le premier cas, en le refuge dans le lien affectif, et dans le second en une désaffection totale de la relation médecin-malade.

Or, l'impossibilité pour le médecin de construire avec son patient une relation fondée, au moins en partie, sur l'affect, a des conséquences sérieuses en termes de ressenti de la maladie pour l'individu séropositif. Tout d'abord, la mise à distance de l'émotion provoque, en particulier dans les textes de Guibert, le sentiment d'un regard médical invasif¹³¹ :

J'étais particulièrement agité et insomniaque, ayant même dû me résoudre, sur les conseils de mon amie Coco, à des séances d'acupuncture à l'hôpital Falguière, où un médecin au nom chinois m'abandonnant en slip sous une tente mal chauffée, après m'avoir planté au sommet du crâne, aux coudes, aux genoux, à l'aîne et sur les orteils de longues aiguilles qui, oscillant au rythme de mon pouls, ne tardaient pas à laisser sur ma peau des rigoles de sang que le docteur au nom chinois ne prenait pas la peine d'éponger, ce docteur obèse aux ongles sales auquel je continuais de confier mon corps, m'étant toutefois soustrait aux intraveineuses de calcium qu'il m'avait prescrites en complément, deux ou trois fois par semaine, jusqu'au jour où, saisi de dégoût, je le vis remettre les aiguilles maculées dans un bocal d'alcool saumâtre.¹³²

L'usage des aiguilles symbolise la sensation d'être pénétré au contact d'un regard à la fois désintéressé et objectivant. La violence du traitement et le désintérêt certain du médecin pour le patient entre en contraste avec la confiance apparente du malade, décrivant ainsi le caractère unilatéral de la relation, incarnée dans les dernières propositions : la désinfection sommaire des instruments renvoie à l'idée que le médecin perçoit les malades non pas comme des individus singuliers mais comme une masse indéfinie de laquelle il n'a pas à se soucier. En revanche, le dégoût ressenti par le narrateur est provoqué à la fois par le manque d'hygiène de la pratique et par la découverte de la perception du médecin. Dès lors, le malade est arraché à son statut de sujet et confronté à l'objectivation du regard médical, dans un mouvement de perception en reflet qui révèle la dimension invasive de la pratique médicale, alors vécue sur le mode du viol dans ce qu'il a de hiérarchisant et de ritualisé¹³³.

Par ailleurs, l'écriture de l'invasion qu'emploie Guibert pour rendre compte de la relation au médecin rend compte également de la perversité du rapport qui s'installe en tant qu'il est toujours médiatisé par la souffrance. La réflexion qui se construit autour de la mort de Muzil à la fois dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et dans *Cytomégalo virus* donne au

¹³⁰ Anne Carol, « Débâcles corporelles : face à la maladie et la mort », in *Histoire des émotions III. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Alain Corbin (dir.), *op. cit.*, p. 390.

¹³¹ Stéphane Spoiden, *La littérature et le sida*, *op. cit.*, p. 37.

¹³² Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 78-79.

¹³³ Joanne Rendell, « A Testimony to Muzil: Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze », in *Journal of Medical Humanities*, *op. cit.*, p. 5.

narrateur le recul nécessaire pour évaluer la situation tout en conservant une proximité suffisante pour pouvoir s’y identifier lui-même : « D. disait toujours que M., qui devait de toute façon mourir, était mort beaucoup plus brutalement parce qu’on l’avait hospitalisé, pour faire place nette dans le couloir, dans une chambre qui n’avait pas été désinfectée. La maladie des hôpitaux¹³⁴ ». L’environnement hospitalier est ici paradoxalement décrit comme un milieu hostile, qui prend appui sur la souffrance préexistante du malade qui, sous l’effet des traitements, devient une souffrance institutionnelle et non plus singulière. La désaffection des médecins, qui s’incarne notamment dans l’expression “faire place nette”, redoublée par l’objectivation provoquée par les traitements, entraîne alors un processus de mort double, celle provoquée par le virus et celle liée à l’hospitalisation. D’ailleurs, la phrase nominale finale, dans la mesure où elle présente une dimension universalisable, renvoie à l’idée d’une répétition invariante du phénomène que le narrateur a constaté de l’extérieur à sa propre hospitalisation au moment où il écrit ce journal. Se crée alors une forme d’étiologie de la souffrance médicale qui n’est en réalité qu’une régression à l’infini : la souffrance du malade provoque la souffrance hospitalière qui renforce sa souffrance initiale¹³⁵. Chez Paul Monette, enfin, la reconnaissance de l’ignorance quant au sida provoque une forme d’abandon de soi au médecin : « But within two days we were begging Cope to let him come off the Pentamidine¹³⁶ ». Le constat de la souffrance provoquée par le traitement ne donne pas lieu à une mise en doute du savoir médical, mais transpose plutôt la relation au médecin en un rapport de pouvoir exclusif. Il apparaît ainsi que ce qui fonde le pouvoir médical n’est ni le savoir, comme nous l’avons déjà démontré précédemment, ni même le patient lui-même en tant qu’individu mais bien le ressenti insupportable de la souffrance. Plus encore, dans la mesure où l’écriture de Paul Monette est imprégnée par une certaine spiritualité, il est possible de considérer le verbe “begging” dans son sens littéral, suggérant ainsi que la relation au médecin tient d’une forme de foi qui trouve sa source dans la souffrance, de sorte que la maladie elle-même soit considérée, à la fois par le malade et par le médecin, sur un mode spirituel.

Dès lors qu’on considère le sida non plus seulement d’un point de vue médical mais dans une perspective sociale, il apparaît que les stigmates physiques engendrent un phénomène d’exclusion sociale et d’isolement géographique qui tient au constat de la défaillance d’autrui et donc de l’impossibilité d’établir un rapport d’identification. De cette façon, le malade devient

¹³⁴ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus. Journal d’hospitalisation*, op. cit., p. 17.

¹³⁵ Éric Bordas, « Du corps souffrant à l’âme condamnée : le protocole compassionnel d’Hervé Guibert », in *Dalhousie French Studies*, vol. 45, 1998, p. 64.

¹³⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 97 : « Deux jours plus tard, nous en étions cependant à supplier Cope d’arrêter la Pentamidine. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 107.

une forme d'altérité irréductible qui sert de repoussoir social et qui provoque un phénomène d'invisibilisation qui se reflète dans les récits par une certaine mise à distance littéraire du lecteur.

1.3. Vers une subjectivation de l'écrivain ?

Enfin, dans un espace social de moins en moins unifié, les relations singulières d'individu à individu sont aussi mises à mal : pour faire face au rejet social généralisé, le repli sur soi, est un moyen de se maintenir au rang de sujet. En revanche, lorsqu'il passe par la littérature, celui-ci provoque chez l'écrivain un progressif effacement du monde, une substitution de l'écriture à la réalité, de sorte de que la relation de l'individu à l'autre se trouve elle-même altérée. Les personnes et les personnages se confondent, de sorte qu'une distance s'installe entre l'écrivain et ceux qui l'entourent, dans la mesure où le texte est perçu comme une nouvelle forme de réalité. De cette façon, il est possible de considérer la littérature comme un traitement pour l'écrivain, qui lui permet de retrouver sa position de sujet mais aussi de fantasmer une guérison possible.

1.3.1. Repli sur soi et effacement du monde

Le repli sur soi qui s'observe chez le sujet confronté au VIH est fortement conditionné par l'annonce même de la séropositivité en ce qu'elle engendre aussi l'aveu ou la dissimulation aux proches, qui disent chacun quelque chose de la façon dont le malade se perçoit en tant que sujet. Chez Hervé Guibert, par exemple, ce choix est évoqué dès les premiers moments du récit :

De même que je n'avais avoué à personne, sauf aux amis qui se comptent sur les doigts d'une main, que j'étais condamné, je n'avouai à personne, sauf à ces quelques amis, que j'allais m'en tirer, que je serai, par ce hasard extraordinaire, un des premiers survivants au monde de cette maladie inexorable.¹³⁷

La mise à distance du monde révélée dans les tournures négatives est affaiblie par les épanorthoses qui suivent immédiatement, créant plutôt l'impression d'un écart entre le cercle proche et le reste des relations sociales, et en ce sens le personnage conditionne l'aveu à la proximité de ses rapports. En revanche, l'écrivain joue avec la possibilité de la dissimulation en faisant entrer cet aveu avec la fiction d'une guérison totale, renforcé par les adjectifs emphatiques. Tout aussi secrète que la maladie elle-même, cette guérison met au jour une dissonance entre le sujet écrivain et le personnage. Dans la mesure où l'écrivain se prend

¹³⁷ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 9.

comme personnage principal pour tenter de retrouver sa place de sujet, il construit son être fictionnel conformément à la fois aux bouleversements qu'engendrent la maladie et à une issue fantasmée, qui n'est possible que dans la fiction. Chez Paul Monette, la distance qui structure la relation entre écrivain et personnage s'exprime dans la façon qu'a le narrateur de commenter les actes et pensées de son personnage : « When I phoned the hospital and was told Cesar wasn't there, I assumed they'd negotiated the move home. Denial doesn't get much deeper than this, but please, it was a good day¹³⁸ ». Le récit écrit à la première personne suggère une identité entre le personnage et le narrateur. En revanche, le fait que le récit n'ait été écrit qu'après la mort de Roger Horwitz engage la possibilité d'une rétrospection qui contribue à dissocier le personnage et le narrateur, qui devient plutôt la voix de l'écrivain à l'intérieur du récit. De cette façon, les trois entités qui composent le sujet Paul Monette se croisent sans jamais se confondre, donnant ainsi l'impression d'être closes les unes aux autres. Par ailleurs, nous aimerions revenir sur la traduction qui propose l'étoffement "parce que je refusais de comprendre, je ne me suis pas posé de question" pour "denial doesn't go much deeper than this". S'il développe ce qui est impliqué dans la notion de déni, il affaiblit aussi le phénomène d'isolation des entités les unes par rapport aux autres, dans la mesure où il transforme le jugement, qui vaut prise de position, en simple constat, bien qu'il en conserve la dimension rétrospective. De cette façon, la notion de déni est à la source du phénomène de repli sur soi dont les personnages et les écrivains font l'expérience.

Dans le cas de Jamaica Kincaid, le repli sur soi qui s'opère face à l'annonce de la maladie est médiatisé par la réflexion qu'elle développe autour du rapport au passé :

I only now understand why it is that people lie about their past, why they say they are one thing other than the thing they really are, why they invent a self that bears no resemblance to who they really are, why anyone would want to feel as if he or she belongs to nothing, comes from no one, just fell out of the sky, whole.¹³⁹

Je comprends seulement maintenant pourquoi les gens mentent sur leur passé, pourquoi ils disent qu'ils sont une chose autre que la chose qu'ils sont réellement, pourquoi ils s'inventent un être qui ne présente aucune ressemblance avec qui ils sont réellement, pourquoi quiconque voudrait avoir le sentiment de n'être de nulle part, de ne venir de personne d'être tombé du ciel, voilà tout, complet.¹⁴⁰

¹³⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 202. « Lorsque j'ai téléphoné à l'hôpital, on m'a répondu que Cesar n'était plus là et j'ai pensé que ses amis avaient réussi à le faire rentrer chez lui. Parce que je refusais de comprendre, je ne me suis pas posé de question. Pardonnez-moi s'il vous plaît, ç'avait été un bon jour ! », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 216.

¹³⁹ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁰ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 12-13.

Tout d'abord, le commentaire rétrospectif souligne la distance qui se crée entre la narratrice et le personnage, à travers la double comparaison différenciatrice notamment, de sorte que l'individualisation de l'écrivain, qui est avant tout pensée sur un mode temporel, intervient aussi dans la structure du récit. Ce phénomène est renforcé par l'anacoluthie finale, qui met l'accent sur le repli total de l'individu au sens où sa complétude n'est envisageable que dans un présent perpétuel, détaché de toute identité passée et donc d'appartenance communautaire. L'écrivaine se rapproche en cela de ce que Jacques Rancière théorise de l'écriture, à savoir que s'écrire nécessite toujours une séparation temporelle, un détachement de soi¹⁴¹. Cependant, Jamaica Kincaid pousse la réflexion plus avant en introduisant la notion de "feeling", qui conduit à penser que ce détachement est davantage une perception subjective que le récit enregistre et exploite qu'une autonomisation effective dans la réalité.

La transformation du style d'Hervé Guibert entre son roman et son journal caractérise un autre mode de fictionalisation du monde : « J'ai refusé que ma sœur vienne me voir aujourd'hui. J'hésite à appeler V.¹⁴² ». La difficulté qu'il y a à évoquer la fiction dans sa dernière œuvre est qu'elle se présente comme un journal et que, contrairement aux récits précédents, elle ne fait l'objet d'aucune intention fictionnelle ou romanesque revendiquée. Pourtant, la spécificité de l'écriture met au jour une certaine ambiguïté, dans la mesure où l'usage de la parataxe peut être interprété dans deux directions opposées. D'une part, elle constitue une forme de mise en ordre du réel, qui correspond notamment à la conception réaliste du récit, qui manifeste toujours une rationalisation accrue par rapport à la réalité quotidienne¹⁴³. Dans ce cas, il est possible de lire ce texte comme une fiction de l'expérience réelle de l'écrivain. D'autre part, la parataxe est aussi une technique permettant de simuler l'impression chaotique qui émerge de la succession des événements dans le réel. De cette façon, le lecteur se trouve pris entre la sensation d'avoir affaire à un récit organisé, ne serait-ce que par entrées datées, et celle d'être plongé dans le flot des événements infimes de la vie quotidienne. Le texte produit alors un double phénomène d'effacement du monde réel au profit d'une fiction qui ne se devine plus par le mode hypothétique, comme c'est le cas chez Jamaica Kincaid, mais qui vaut comme seule réalité possible.

C'est pourquoi, à travers la combinaison du repli sur soi engendré par la maladie et l'effacement du monde qui s'opère dans le passage par la fiction, se déploie un nouvel espace-

¹⁴¹ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Paris, Points, 2021, p. 157.

¹⁴² Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴³ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 12.

temps individuel. Celui-ci conditionne alors fortement les relations établies entre le malade et les proches, en particulier dans l'œuvre d'Hervé Guibert, qui écrit « Mon souci principal, dans cette histoire, est de mourir à l'abri du regard de mes parents¹⁴⁴ ». L'isolement volontaire du cercle familial entre ici en conflit avec la création du lien entre auteur et lecteur, qui maintient l'écrivain dans un espace et une temporalité partagée. En revanche, il rend visible l'abolition de l'espace social imposée par la maladie dans la mesure où elle rompt non seulement le lien familial, mais elle révèle aussi le sentiment d'extinction communautaire¹⁴⁵ qui s'exprime à travers sa dimension épidémique. L'écrivain se trouve donc confronté, dans le réel, à la nécessité de repenser un nouvel espace individualisé, qui prend forme à travers le récit.

Par ailleurs, la temporalité selon laquelle le sujet se perçoit et se constitue est aussi transformée par la maladie. Dans l'œuvre de Jamaica Kincaid, la temporalité de la maladie entre en conflit avec celle de la relation à la mère : « at that moment my mother and I were in a period of not speaking to each other (and this not speaking to each other has a life of its own, it is like a strange organism, the rules by which it survives no one can yet decipher [...])¹⁴⁶ ». Le complément circonstanciel “at that moment” renvoie à l'annonce de la séropositivité, et donc à la restructuration nécessaire des relations, tandis que l'absence de communication apparaît comme la temporalité longue dans laquelle le personnage se construit. Or, la tournure de la phrase suggère non seulement que le personnage se trouve isolé dans une temporalité singulière, puisque non partagée, mais aussi que la maladie ne suffit pas à la bouleverser, comme l'indique l'usage du démonstratif d'éloignement, qui fait de la maladie un événement vague et lointain. La temporalité du soi¹⁴⁷ qui se déploie alors se définit surtout par l'absence d'événements susceptibles de la rendre dynamique. Dans le cas d'Hervé Guibert, la question de la temporalité du sujet est moins liée à celle de l'immobilisme qu'à sa singularisation : « Dès qu'il eut disparu, je me sentis mieux, j'étais mon meilleur garde-malade, personne d'autre que moi n'était à la hauteur de ma souffrance¹⁴⁸ ». Dans cet extrait apparaît une superposition de la temporalité de la maladie et du sujet, contrairement au texte de Jamaica Kincaid dont l'intérêt réside dans le décalage. Celle-ci conduit à penser, d'une part, que, si la maladie envahit totalement la temporalité de l'individu, sa position de sujet est remise en cause, dans la mesure où son identité

¹⁴⁴ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁵ Joseph Lévy, Alex Nouss, « Sida et fiction romanesque : représentations de la mort », in *Anthropologie et Sociétés*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 8. « à ce moment-là ma mère et moi étions dans une période où nous ne nous parlions pas (et ce fait de ne pas nous parler a sa vie propre, comme un organisme inconnu, les règles par lesquelles il survit, nul n'a su encore les déchiffrer [...]) », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, trad. p. 10.

¹⁴⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 181.

se trouve réduite à la succession des symptômes. D'autre part, l'adverbe temporel redoublé du superlatif montre l'ambiguïté qui se joue dans cette nouvelle temporalité : le personnage en vient à ne se penser qu'à travers la maladie, mais surtout à s'isoler dans une perception temporelle selon laquelle l'individualisation est la clé de la guérison. Dès lors, la singularité absolue de la temporalité devient nécessaire à tel point qu'elle intervient dans la composition du récit.

Enfin, la temporalité qui se développe dans les récits du sida est aussi transformée par l'imminence de la mort. Celle-ci est clairement exprimée par Roger Horwitz, dans un passage au discours direct : « We're living on borrowed time, aren't we ? ¹⁴⁹ » qui a donné son titre au récit. L'emploi du verbe "borrow" renvoie paradoxalement à un sentiment d'urgence et d'écoulement accéléré du temps, et à une forme de suspension temporelle provoquée par le décalage entre temps perçu et temps réel : dans les faits, le temps qui passe n'est jamais du temps supplémentaire, mais il est perçu par le personnage comme un déplacement par rapport à la temporalité commune, créant ainsi un sentiment de surplus. En ce sens, il est regrettable que la traduction ne conserve pas la référence au titre dans le texte, dans la mesure où elle permet de rhématiser cette remarque en considérant le récit tout entier comme une manifestation du phénomène temporel qui contribue à l'impression d'une vie à la fois prolongée et décalée. Chez Hervé Guibert, le décompte¹⁵⁰ est davantage lié à l'écriture dans la mesure où elle est conditionnée par la vie de l'écrivain. Le passage suivant :

Aujourd'hui, 4 janvier 89, je me dis qu'il ne me reste exactement que sept jours pour retracer l'histoire de ma maladie, et bien sûr c'est certainement un délai impossible à tenir, et intenable pour ma quiétude morale, car je dois appeler le 11 janvier dans l'après-midi le docteur Chandi pour qu'il me mette au fait par téléphone des analyses auxquelles j'ai dû me soumettre le 22 décembre, pour la première fois à l'hôpital Claude Bernard, entrant par là dans une nouvelle phase de la maladie¹⁵¹

manifeste une certaine angoisse à travers l'usage systématique, obsessionnel, des dates et la longueur de la phrase qui donne l'impression de manquer de souffle à la lecture. Surtout, l'écrivain semble mettre en place quelque chose comme une écriture calendaire, qui ne vaudrait que comme rappel de ce qui a déjà été vécu et de ce qui reste à vivre sur un mode exclusivement factuel et événementiel. Dès lors, l'écriture devient le moyen d'appréhender le temps qui passe sans pour autant parvenir à l'articuler avec une temporalité qui serait vécue en propre par le sujet. Ainsi la maladie provoque une rupture telle dans la composition des relations entre le sujet

¹⁴⁹ Paul Monette, *op. cit.*, p. 285. « Nous sommes sursitaires, hein ? » Paul Monette, *op. cit.*, trad., p. 299.

¹⁵⁰ Ariane Bessette, « Entre décélération et pleine habitation du temps : 'Serial Fucker. Journal d'un bareback' d'Erik Rémès », in *Hybrida*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁵¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 50.

et les autres que le meilleur moyen de la vivre est de passer par la littérature, qui transforme la perception du réel au profit d'un espace et d'une temporalité imaginés dans lesquels le sujet retrouve sa place.

1.3.2. Soi et les autres : distance et dénaturation

Le repli de l'écrivain autour de lui-même mais aussi d'un soi fictionnel entraîne nécessairement une reconfiguration de la relation à l'autre, qui se pense désormais sur le mode de la distance et non plus de la proximité identificatoire. De ce point de vue, la position du narrateur chez Paul Monette est intéressante : dans le commentaire « It's a curious phenomenon among gay middle-class men that anything faintly venereal had better be taken to a doctor who's "on the bus"¹⁵² », il est à la fois membre de cette communauté gay qui ne consulte que des médecins homosexuels, ou en tout cas avertis quant au VIH, et en même temps il se place en retrait, il observe cette pratique sans tout à fait en faire partie. C'est par cette fragmentation du corps littéraire qu'il peut rendre compte de la fracture sociale qu'il constate, de sorte qu'il en soit l'adjuvant et l'enregistreur. Par ailleurs, la traduction française de l'expression "on the bus" atténue légèrement le sentiment d'exclusion, qui permet justement au narrateur d'adopter cette position ambiguë, en éludant sa dimension spatiale : à "qui en est", on aurait pu préférer "du même bord" ou "dans le même bateau" par exemple. Pour ce qui est du personnage de Muzil, ce conflit est poussé plus avant encore :

Muzil, les derniers temps qui ont précédé sa mort, avait tenu, discrètement, sans cassure, à prendre quelques distances avec l'être qu'il aimait, au point qu'il a eu le formidable réflexe, la trouvaille inconsciente d'épargner cet être à un moment où presque tout de son propre être, son sperme, sa salive, ses larmes, sa sueur, on ne le savait pas trop à l'époque, était devenu hautement contaminant¹⁵³

Un contraste saisissant doit d'abord être souligné : d'une part la précaution avec laquelle le narrateur rend compte de la séparation dans un premier temps, notamment au moyen de modalisateurs qui l'atténuent, confère à la phrase une grande tendresse¹⁵⁴. Celle-ci s'exprime en particulier dans le groupe adverbial "sans cassure" qui forme un paradoxe avec la mise à distance, qui implique nécessairement que la relation se brise en un sens, mais qui l'inscrit aussi

¹⁵² Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 3. : « C'est là une attitude bizarre qui caractérise les homos des classes moyennes : pour tout ce qui ressemble de près ou de loin à une maladie vénérienne, mieux vaut aller consulter un médecin « qui en est » aussi. » : Paul Monette, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 142.

¹⁵⁴ Michel Montheil, « Intime et intimité du couple face à la maladie grave : espace et temps du couple », in *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, *op. cit.*, p. 59.

dans une temporalité lente qui continue à relever du domaine de l'intime. D'autre part, la fin du passage est empreinte d'une grande violence. En effet, la cruauté de la maladie est révélée dans le problème de la contamination : l'être malade devient un danger pour les autres précisément par la recherche de contact, en particulier physique. En l'occurrence les fluides à caractère sexuel ou les larmes deviennent une barrière impossible à abolir. Le point de bascule se joue alors dans l'emploi de l'adjectif "formidable" qui, dans son sens moderne, renvoie à l'idée positive de la préservation de l'être aimé par la mise à distance, mais qui, dans son sens étymologique, connote la terreur ressentie par le personnage à la fois pour la maladie en elle-même mais surtout pour la séparation.

Plus encore, la tension entre proximité et distance qui se joue dans les récits de la maladie confronte le lecteur à la question de la dissimulation, qui joue un rôle clé dans la mort de Muzil :

Ça je l'ai appris récemment par Stéphane qui a tenu à m'annoncer, peut-être mensongèrement, qu'il n'était pas lui-même séropositif, qu'il avait échappé au péril alors qu'il s'était vanté, peu après m'avoir révélé la nature de la maladie de Muzil qu'il avait ignorée jusque-là, de s'être faufilé à l'hôpital dans le lit de l'agonisant, et de l'avoir réchauffé avec sa bouche en différents points de son corps, qui était du vrai poison. Cette prouesse de Muzil, je ne suis pas parvenu à la réitérer avec Jules, ou Jules n'y est pas parvenu avec moi, et nous n'y sommes pas parvenus conjointement avec Berthe, mais j'ai encore parfois l'espoir que les enfants, au moins l'un d'entre eux, a été ou ont été épargnés.¹⁵⁵

La dissimulation peut être perçue sur plusieurs plans : d'abord, dans la relation entre Stéphane et le narrateur, elle s'établit autour de la notion d'ignorance et renvoie donc à la dissimulation de la maladie elle-même telle qu'elle s'incarne dans la mise à distance du début du passage. Toutefois, le principe d'ignorance apparaît malhonnête au sens où il entre en conflit avec la grande proximité à la fois physique, dans la mention de l'hôpital, et émotionnelle que partageaient Muzil et Stéphane. Dès lors, la dissimulation de la maladie, devient plutôt simulation¹⁵⁶ de vitalité, au sens où le personnage de Stéphane entretient une image de santé dont il est impossible de vérifier l'exactitude. De cette façon, il s'affranchit de la notion de vérité, entendue comme adéquation entre perception et réalité, puisqu'à cette réalité est substituée un récit subjectif singulier. Ensuite, la fin du passage évoque une situation d'échec de la dissimulation, dans la relation entretenue entre le narrateur et Jules, son amant, et sa famille, manifestée en particulier dans le passage de deux propositions juxtaposées à une proposition commune dont le sujet "nous" comprend les deux amants. En revanche, la fin de la

¹⁵⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 142.

¹⁵⁶ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 12.

phrase relève du même procédé que le récit de Stéphane, dans la mesure où, en entretenant pour lui-même l'illusion de la préservation des enfants, le narrateur en vient à en créer les conditions nécessaires dans la fiction. Ainsi, le passage par la fiction devient le moyen de la dissimulation mais aussi le lieu qui permet de simuler, de produire une réalité autre.

Puisque la transformation du rapport à l'autre influence la construction du récit, il s'agit de savoir si la réciproque est recevable. Dans le cas de Jamaica Kincaid, la mise en récit joue un rôle crucial dans la représentation de la mère, en particulier dans son rapport à l'écrivante¹⁵⁷. La séparation est évoquée à plusieurs reprises, notamment dans un jeu sur les pronoms particulièrement évocateur : « She and I, I and my mother¹⁵⁸ ». Si bref que soit ce passage, il met l'accent sur la distance qui s'établit entre les deux personnages, à la fois à travers l'usage de la virgule juxtaposant les groupes pronominaux et en renversant l'usage de "and", qui perd sa valeur de coordination pour matérialiser la frontière qui sépare les deux personnages. Pourtant, la virgule est aussi ce qui permet de mettre en place la structure chiasmique qui recrée une forme de proximité en ce que le sujet "I" se trouve enveloppé dans la figure maternelle. D'ailleurs, ce rapprochement est aussi suggéré par le passage du pronom à la désignation possessive "my mother" qui conserve une dimension intime et affective. Dès lors, le passage par le récit révèle la complexité de la relation mère-fille au-delà de ce que l'écrivante en donne à voir au lecteur, l'écriture devient le moyen de rétablir une forme de proximité niée par la narratrice. On observe alors un double renversement, dans la mesure où le rapport à la mère, dénaturé dans la réalité par la distance géographique et émotionnelle instaurée entre les deux femmes, est de nouveau dénaturé par la fiction qui rétablit une forme de lien affectif, presque malgré les personnages eux-mêmes.

Dès lors, il est établi que la mise en récit est un moyen pour Jamaica Kincaid de modifier les rapports qui l'unissent à son entourage, et en particulier à sa mère. Toutefois, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un procédé de fictionalisation qui établit donc toujours une distance par rapport à la réalité, ce qui apparaît dans l'extrait suivant :

He had read in a novel written by me about a mother who had tried and tried and failed and failed to abort the third and last of her three male children. And when he was dying he asked me if that mother was his mother and if that child was himself [...]; in reply, I laughed a great big Ha! Ha! and then said no, the book he read is a novel, a novel is a work of

¹⁵⁷ Anne P. Rice, « Burning Connections: Maternal Betrayal in Jamaica Kincaid's *My Brother* », in *Auto/Biography Studies*, vol. 14., n° 1, 1999, p. 24.

¹⁵⁸ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 72. « Elle et moi, moi et ma mère » Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 68.

fiction; he did not tell me that he did not believe my reply and I did not tell him that he should not believe my reply.¹⁵⁹

Il avait lu dans un roman écrit par moi l'histoire d'une mère qui avait essayé sans y parvenir, et essayé sans y parvenir, d'avorter du troisième et dernier de ses trois enfants mâles, et quand il était en train de mourir il me demanda si cette mère était sa mère et si cet enfant était lui [...] ; en réponse, j'étais partie d'un grand rire Ha ! ha ! et j'avais dit non, le livre qu'il avait lu est un roman, un roman est une œuvre de fiction ; il ne me dit pas qu'il ne croyait pas ma réponse et je ne lui dis pas qu'il n'aurait pas dû croire ma réponse.¹⁶⁰

Les principes de mise à distance du réel et de suspension volontaire du jugement caractéristiques de toute fiction sont ici mis à mal par la dimension autobiographique du récit, comme le montre l'identification systématique à travers le passage de l'adjectif démonstratif au possessif. L'image produite par le roman lu par le frère entre en écho avec celle produite par notre récit qui entre enfin en résonance avec la réalité des liens familiaux. La relation de confiance établie entre lecteur et narrateur est donc troublée et provoque la suspension du principe de vérité. Dès lors, la parole en tant que productrice d'images¹⁶¹ se trouve attaquée par les dernières propositions qui semblent nier le caractère fictionnel du récit, dans une forme d'iconoclasme paradoxal puisqu'il intervient lui-même dans un récit. La fiction du roman devient alors la réalité du récit qui n'est pas nécessairement la réalité du monde, de sorte que les rapports entre personnes et personnages, écrivante, narratrice et lecteur, sont placés sous le signe de la confusion, et donc de la distance.

L'étude du texte de Jamaica Kincaid a permis de mettre en lumière la difficulté d'appréhension du récit autobiographique. Chez Hervé Guibert, la question autobiographique est plus complexe encore dans la mesure où *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est présenté comme un roman. Toutefois, cette catégorisation sera évoquée plus en détail dans un moment ultérieur de la réflexion : c'est dans *Cytomégalovirus* que s'opère la fictionalisation qui nous intéresse ici. En effet, dans la mesure où il est écrit et considéré comme un journal, la notion de vérité est centrale. Or, à partir d'un énoncé comme « Aujourd'hui, j'ai fêté avec fierté l'anniversaire de ma sœur, mais c'était hier¹⁶² », il est possible de comprendre deux idées : d'une part, la proposition finale peut être interprétée comme une chute, faisant de la phrase une anecdote quotidienne montrant avec espièglerie la misère de la situation du malade. Dans ce cas, il faudrait conclure à ce que la mise en récit contribue uniquement à ordonner le réel et à y rétablir la vérité. Pourtant, ne pourrait-on pas aussi considérer cet énoncé comme une fiction au

¹⁵⁹ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 102.

¹⁶⁰ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 96-97.

¹⁶¹ Áron Kibédi Varga, « Identification et distanciation en littérature : Réflexions sur l'art de Borges », in *Littérature*, op. cit., p. 15.

¹⁶² Hervé Guibert, *Cytomégalovirus*, op. cit., p. 72.

sens où il ferait apparaître des vérités coexistantes ? Cela ne signifierait pas que l'anniversaire comme événement n'ait pas effectivement eu lieu la veille, mais que la perception du narrateur serait telle qu'elle permette à l'anniversaire d'exister autrement, sur le mode fictionnel. L'anniversaire, tel qu'il est employé dans le texte, devient alors un simulacre au sens développé par Jean Baudrillard du symbole de l'absence¹⁶³ et donc de l'impossibilité d'établir une vérité. Dès lors, l'isolation à laquelle sont confrontés les individus atteints, directement ou indirectement, par le sida provoque nécessairement une reconfiguration du rapport à l'autre, non seulement sur le plan physique, mais surtout d'un point de vue émotionnel. Dans ce cas, le passage par la fiction est à la fois un moyen de mettre ce phénomène en exergue mais le récit est aussi l'objet de constructions nouvelles qui brouillent les notions de réalité et de vérité et qui, par conséquent, crée aussi une nouvelle façon de percevoir l'autre, pour l'écrivain et pour le lecteur.

1.3.3. Un vaccin littéraire ?

Dans le rapport d'opposition que construit la maladie entre les individus, dont nous avons montré que le récit est à la fois un outil et un catalyseur, il nous reste à interroger sa place non plus par rapport à l'individu malade, mais à la maladie elle-même. Nous ne pouvons omettre, dans un premier temps, le fait que la maladie soit appréhendée par chacun des textes comme un matériau narratif, au-delà de l'élément déclencheur de reconfigurations relationnelles. Le texte de Paul Monette nous semble particulièrement éclairant de ce point de vue :

“What about Paul ?” His anxiety was palpable. Gottlieb reassured him with a ballpark figure: only ten to fifteen percent of the partners of AIDS patients had broken through full-blown infection. Yet, he might have added.¹⁶⁴

“Et Paul ?” Roger avait visiblement peur pour moi. Gottlieb l'a rassuré en lui citant des chiffres approximatifs : seulement dix à quinze pour cent des partenaires des malades atteints du sida connaissaient la phase avérée de la maladie.¹⁶⁵

L'intérêt porté au personnage sain lors du rendez-vous médical peut être analysé dans plusieurs directions. D'une part, son contenu souligne non seulement la peur de la contamination mais surtout du passage à la phase mortelle de la maladie. L'adjectif “full-blown” indique en creux la possibilité d'une maladie inexistante, parce que non-déclarée. Dès lors, le récit peut se concentrer autour de la progression de la maladie, en-deçà de son incurabilité. En revanche,

¹⁶³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 9.

¹⁶⁴ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 80.

¹⁶⁵ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 90.

l'insistance sur l'ignorance médicale dans l'épanorthose de la dernière phrase renvoie à un savoir rétrospectif quant au caractère fatal de la maladie. De cette façon, le récit est plutôt celui de la mort du personnage que de sa maladie en elle-même¹⁶⁶. Dans ce cas, la maladie est considérée à la fois comme l'élément déclencheur du récit et comme matériau premier. D'autre part, s'intéresser au personnage sain manifeste une certaine ouverture du récit, précisément du fait de l'absence de maladie, qui devient alors un thème en soi. À côté de l'issue fatale du sida émerge la perspective d'une maladie moindre, incomplète, voire inexistante, qui permet au récit de se déployer sur un temps plus long que celui de l'agonie du personnage malade. Dès lors, la tension entre maladie incurable et contamination possible mais non-actée entretient la dynamique du récit que l'annonce de la maladie avait enclenchée¹⁶⁷.

Chez Hervé Guibert, la maladie joue un rôle différent dans la mesure où elle a moins une fonction thématique que proprement créatrice. En effet, écrire « “Il fallait que le malheur nous tombe dessus.” Il le fallait, quelle horreur, pour que mon livre voit le jour¹⁶⁸ » implique plusieurs idées. De manière évidente, ce constat renvoie à la maladie comme cause et source du récit, mais toujours d'un point de vue strictement thématique, puisqu'elle est centrale dans le développement de l'intrigue et qu'elle apparaît comme le catalyseur de l'énergie créatrice. En revanche, le point de bascule, qui suscite le sentiment d'horreur bien plus que la maladie elle-même, réside dans l'emploi du terme “livre”. Au moment de la mise en forme du texte, celui-ci n'est pas encore un livre, de même que Guibert n'en est pas l'auteur : il est tout au plus l'écrivain d'un récit, c'est-à-dire d'un texte singulier qui ne le concerne encore que lui-même. Or, ce qui fait d'un texte un livre, c'est l'acte de lecture par un individu autre que l'écrivain. Alors, affirmer que la maladie fait du texte un livre revient à fonder la relation entre auteur et lecteur sur la révélation de la maladie mortelle¹⁶⁹. Dès lors, le sida n'est plus seulement la cause de la mise en récit, ni même la matière du texte, il est la condition même de l'établissement d'un lien entre l'individu écrivain et le monde extérieur au texte, en la personne du lecteur. Loin d'être un moyen de résistance, le récit se trouve contaminé par la maladie de telle sorte qu'il ne peut être pensé qu'à la condition de ne considérer l'écrivain qu'à travers son statut de malade.

¹⁶⁶ Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 237.

¹⁶⁹ Jean-Pierre Boulé, « Guibert ou la radicalisation du projet sartrien d'écriture existentielle », in *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Ralph Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 30.

Si la maladie occupe toujours une place majeure dans la composition du récit, la façon dont elle est intégrée au texte produit des effets différents. L'écriture de Jamaica Kincaid notamment, est mise en tension entre deux manières d'articuler le texte et la maladie. Dans l'épisode de la confrontation entre Devon et sa sœur à l'hôpital, au cours de laquelle il expose son pénis attaqué par une infection, la description à la fois précise et distanciée renvoie à ce qu'on pourrait appeler un récit clinique¹⁷⁰, c'est-à-dire un récit délivré par le patient évoquant la succession des symptômes. Dans notre cas, la narratrice n'est pas la patiente, de sorte que la fonction du récit clinique n'est pas le diagnostic mais plutôt l'exposition, la mise au jour de la maladie en elle-même. Toutefois, ce style d'écriture brutal et détaché contraste avec les préoccupations plus strictement littéraires de Jamaica Kincaid, en particulier lorsqu'elle pense son texte en termes de genre :

What I am writing now is not a journal; a journal is a daily account, an immediate account of what occurs during a certain time. For a long time after my brother died I could not write about him, I could not think about him in a purposeful way.¹⁷¹

Ce que je suis en train d'écrire maintenant n'est pas un journal, un journal est la relation quotidienne, la relation immédiate de ce qui se produit pendant un certain temps. Pendant longtemps après la mort de mon frère, je n'ai pas pu écrire sur lui, je n'ai pas pu penser à lui avec une quelconque cohérence.¹⁷²

Le refus de considérer le texte rétrospectif comme un journal tient à l'impression d'un plus grand effort pour mettre le réel en récit. L'élément structurant de l'œuvre de Kincaid n'est pas le décompte chronologique des événements mais plutôt le besoin de cohérence, et donc la nécessité d'une structure complexe, et surtout artificielle du texte par rapport à la succession des événements. Dès lors, le journal, qui par son apparente composition strictement chronologique, se rapproche du récit clinique, ne saurait qualifier sa tentative d'écrire la maladie et la mort de son frère. Ainsi, le texte semble se détacher de la maladie et s'écrire non plus en raison d'elle mais au-delà d'elle, dans la mesure où elle devient un élément parmi d'autres, en l'occurrence la relation à la mère et le sentiment s'étrangéité par rapport au pays natal, que l'écrivante doit articuler dans son récit.

De ce point de vue, les textes de Paul Monette et d'Hervé Guibert diffèrent de celui de Jamaica Kincaid dans la mesure où ils ont chacun été écrit, partiellement ou en totalité, pendant la maladie, de sorte que le rapport au récit se pense autrement. Chez Paul Monette, les réflexions autour du personnage de Socrate sont récurrentes et s'apparentent d'abord à des commentaires

¹⁷⁰ Véronique Darées, *Place du récit dans la réception de la maladie grave*, op. cit., p. 29.

¹⁷¹ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 55.

¹⁷² Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 52.

sur les œuvres de Platon : « Whoever Socrates was, we read the blue book for the same reason, to see how a man of honor faces death without any lies¹⁷³ ». Or, ce passage révèle surtout que l'acte de lecture, et donc le passage par la fiction, permet de rétablir le processus d'identification nécessaire non seulement dans la relation à l'autre mais surtout dans la subjectivation de l'écrivain. En créant un lien avec la figure fictionnelle de Socrate, le personnage est capable de se replacer lui-même en tant que sujet affrontant la maladie, comme par mimétisme. Le texte de *CytomégaloVirus* propose une approche différente, notamment parce que la forme du journal permet d'exposer les réflexions d'ordre structurel qui préoccupent l'écrivain au moment même de l'écriture. L'entrée finale du journal « Écrire dans le noir ? Écrire jusqu'au bout ? En finir pour ne pas arriver à la peur ?¹⁷⁴ » représente à la fois une fonction du journal, à savoir de consigner les pensées et doutes quant à la façon d'écrire et à la maladie, et un moyen de se réapproprier sa mort par l'écriture : celle-ci devient le seul moyen de la retarder, voire de la conjurer mais surtout de la documenter. En ce sens, l'écriture de Guibert se rapproche du récit clinique, à ceci près qu'il n'est pas destiné à être entendu par un autre individu, et que l'écrivain est donc à la fois le locuteur et le récepteur de son propre discours sur la maladie. Dans la mesure où il est à la fois à l'origine et à l'issue du récit, celui-ci peut être qualifié d'autothérapeutique¹⁷⁵, là où le rapport au texte chez Paul Monette apparaît simplement thérapeutique puisqu'il nécessite l'intermédiaire d'un autre auteur et d'un autre récit.

Pour achever cette réflexion autour du lien entre récit et maladie, nous voudrions évaluer la possibilité de considérer le récit comme un traitement, à partir de l'expression de « vaccin littéraire¹⁷⁶ » employée par Hervé Guibert à propos de son roman. Tout d'abord, en particulier chez Guibert qui écrit pendant sa propre maladie, la question de la temporalité est centrale pour envisager la fonction thérapeutique du récit : « Mon livre condamné, celui que j'ai entrepris à l'automne 87 en ignorant tout ou en feignant d'ignorer tout ou presque de ce qui allait m'arriver, ce livre achevé dont j'ai décrété l'inachèvement¹⁷⁷ ». Puisque l'écriture du roman débute au moment où les premiers symptômes apparaissent, même si l'écrivain se refuse à les reconnaître comme tels, il est possible de penser que le cheminement de la maladie influence celui de l'écriture et réciproquement. Surtout, la dernière proposition est particulièrement éloquente en ce qu'elle révèle une corrélation moins évidente, celle de l'identité de l'écrivain et du récit lui-

¹⁷³ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 303. « Qui que fût Socrate, nous le lisions pour la même raison, pour voir comment un homme d'honneur affrontait la mort sans mentir » Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op.cit., p. 316.

¹⁷⁴ Hervé Guibert, *CytomégaloVirus. Journal d'hospitalisation*, op. cit., p. 93.

¹⁷⁵ Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, op. cit., p. 149.

¹⁷⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 216.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 236.

même. La notion d'achèvement renvoie à la construction du récit d'une part, mais aussi, dans ce contexte, à la mort imminente de l'écrivain, de sorte que le "livre achevé" devient une métaphore désignant l'identité finale de l'écrivain, figée dans la mort du malade du sida. Dès lors, penser l'inachèvement du livre revient à envisager la possibilité d'un temps de vie prolongé, à l'instar de la fiction construite dès les premières phrases du roman autour de la guérison certaine. La difficulté à penser la clôture du récit tient alors au sentiment de la perte d'identité structurante du personnage, et de l'écrivain, à la fois dans la mort et dans la réduction au statut de sidéen¹⁷⁸.

Dès lors qu'une corrélation d'ordre identitaire et temporelle a été établie entre l'écrivain et le récit, il s'agit d'étudier la fonction que celui-ci occupe par rapport à l'écrivain afin de déterminer dans quelle mesure il est possible de parler de traitement par l'écriture. Pour Jamaica Kincaid, l'écriture est un geste intime par lequel elle entre en opposition avec les autres, en particulier sa famille. Cependant, l'écriture de la mort, et non plus de la maladie, a un tout autre enjeu : « When I heard about my brother's illness and his dying, I knew, instinctively, that to understand it or to make an attempt at understanding his dying, and not to die with him, I would write about it¹⁷⁹ ». Au-delà de la conception du récit comme moyen de faire naître de la cohérence et du sens dans la succession du réel, que nous avons déjà évoquée plus haut, la proposition "and not to die with him" est frappante. Dans la mesure où la perception de l'écrivain de sa propre identité est fortement corrélée non seulement à son frère, qu'elle construit comme une forme d'*alter ego* dans son récit, mais aussi à sa maladie, qui est à l'origine de son retour à Antigua depuis les États-Unis, le sida semble absorber l'individualité qui lui reste de sorte qu'elle pourrait tout aussi bien mourir de voir son frère mourir du sida. Dès lors, l'acte d'écriture est un moyen de retrouver une certaine subjectivité, de se redéfinir en tant que sujet fondant la composition du récit sur son propre ressenti, au-delà de la chronologie factuelle de la maladie¹⁸⁰. Dans ce cas, le récit est un traitement non pas contre le sida en lui-même, mais destiné à rétablir une forme d'individualité perdue, ou dissoute, dans la maladie.

Toutefois, la possibilité de se penser comme sujet à travers le récit provoque l'impression de ce que la subjectivité, dès lors qu'elle est plus forte dans le récit que dans le réel, non seulement bouscule la frontière entre réalité et fiction mais l'inverse complètement. C'est ce

¹⁷⁸ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 215.

¹⁷⁹ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 114. « Quand j'ai appris que mon frère était malade et qu'il allait mourir, j'ai su, instinctivement, que pour le comprendre, ou pour tenter de comprendre sa mort, et pour ne pas mourir avec lui, j'écrirais à ce sujet » Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 107.

¹⁸⁰ Stéphane Spoiden, *La littérature et le sida*, op. cit., p. 27.

qui transparait à la lecture des textes de Guibert, lorsqu'il écrit par exemple « je tiens à mon livre plus qu'à ma vie ; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie¹⁸¹ » : le rapport établi entre livre et vie est étrange, même lorsqu'on a établi la corrélation entre identité individuelle et récit d'un point de vue thérapeutique. En effet, on s'attendrait plutôt à ce que la vie soit préservée au détriment du livre, or, le rapport à soi est tel dans le récit que l'écrivain en vient à renoncer au réel au profit de l'écriture. Dès lors, non seulement le rapport à l'autre est rompu, puisque le monde extérieur à la fiction ne vaut plus, mais le rapport à soi est aussi perçu comme fragmenté, entre soi réel et soi imaginaire. Dans le cas de Jamaica Kincaid, l'autrice est d'emblée dissociée de son personnage principal. Or, cette distance est précisément ce qui lui permet de mettre au jour les effets de dissimulation et d'apparence qui entretiennent l'illusion d'une identité unique et singulière, comme lorsqu'elle décrit les interactions de son frère, Devon, avec les autres patients de l'hôpital :

He by then was sitting outside in the company of the other patients; they no longer shunned him because he did not look like someone who had AIDS, he looked just like an ordinary sick person; an ordinary sick person was something they knew about, a person with AIDS was not.¹⁸²

À ce moment-là il s'asseyait dehors en compagnie des autres patients ; ils ne le tenaient plus à l'écart parce qu'il ne ressemblait pas à quelqu'un qui a le sida, il ressemblait juste à une personne malade ordinaire ; une personne malade ordinaire, c'était quelque chose qu'ils connaissaient, une personne avec le sida, non.¹⁸³

L'alternance des focalisations externe et interne, que permet la mise à distance du personnage par l'autrice, rend visible cette fracture entre identité représentée et identité réelle. En réalité, la focalisation interne est ambiguë dans la mesure où elle pourrait être interprétée comme une analyse rétrospective de la narratrice, de sorte qu'elle serait plutôt la projection de sa propre manière de percevoir son frère comme malade. Ainsi, la dissociation, qui s'opère entre personnage et écrivain mais aussi au sein même des personnages, apparaît comme une limite de la pensée du récit comme traitement puisqu'elle renvoie à l'impossibilité de penser le récit comme moyen de conjurer la maladie et la mort en remplaçant les individus dans leur position de sujet.

L'étude du rapport conflictuel au sida qui s'instaure en premier lieu au moment de l'annonce de la séropositivité a permis de montrer que la maladie, entendue comme système, repose sur la fragmentation des corps et des identités provoquant la séparation et l'isolement des individus non seulement par rapport aux autres mais aussi par rapport à eux-mêmes dans la

¹⁸¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 274.

¹⁸² Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 33-34.

¹⁸³ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p.33.

mesure où la maladie fige leur identité. Dès lors, la seule capacité d'action qui demeure est celle de l'écriture, qui devient le moyen d'une contre-attaque et d'une tentative à la fois d'éradiquer la maladie et de rompre le cloisonnement hermétique dont chaque individu fait l'objet. Ce procédé engage paradoxalement un repli sur soi, qui entraîne la dénaturation des rapports aux autres et en particulier aux proches, dans l'espoir de retrouver un statut de sujet. Or, si cette réaction brutale est une réponse immédiate à la menace que représente le sida, elle ne suffit pas à expliquer ce qui sous-tend la maladie en termes de relation à l'autre et à soi-même, en particulier parce que la mort du malade est toujours imminente mais jamais instantanée, ce qui rend la conception d'individus strictement autocentrés intenable sur le long terme.

2. Être avec l'autre : présence, proximité, distanciation

Il s'agit à présent d'abandonner la conception, adoptée jusqu'alors, de la contamination par le virus du sida comme un événement singulier et brutal qui vaut comme basculement identitaire immédiat pour le malade, engendrant ainsi une réaction intime de lutte. En effet, s'il est toujours mortel, le sida est aussi une maladie temporelle, qui s'étend dans un présent indéfini : la mort n'est pas instantanée, et nécessite pour cela d'être accompagnée. C'est ce cheminement vers la mort que nous nous proposons d'étudier à présent, dans la mesure où les procédés de mise à distance et d'antagonisme analysés précédemment ne suffisent pas à expliquer la façon dont les êtres et leurs rapports se reconfigurent face à la maladie. Dans l'incertitude temporelle qui entoure le malade, la relation à l'autre devient nécessaire et se construit dans d'une interdépendance organisée autour du lien affectif en ce qu'il produit et maintient la proximité des individus. De cette façon, les récits font de la relation à l'autre un catalyseur des identités en mouvement et un outil de la parole impossible : dans la conjonction des individus en regard de la maladie, reste peut-être une singularité irréductible de la parole qu'il est question d'explorer.

2.1. *Cheminer avec la maladie : échange, partage, circulation émotionnels*

Tout d'abord, le rapport à l'autre qui se développe en regard de la progression de la maladie doit être pensé comme une interdépendance dont l'émotion serait le point de contact. Il nous semble en effet que les configurations affectives en jeu dans les récits étudiés nécessitent d'interroger les modes d'interactions entre les individus, tels qu'ils sont médiatisés par les émotions que bouscule l'irruption de la maladie de sorte qu'elles rejaillissent dans les processus de construction identitaire individuels. Dès lors, l'émotion a pour fonction à la fois de créer du lien et d'en tirer un profit singulier. De cette façon, considérer les individus sur un temps plus long permet aussi d'évaluer le caractère mouvant de leur identité et les processus de reconfiguration qui en découlent, dont les manifestations sont autant psychologiques que physiques.

2.1.1. Fonction empathique et fonction biographique de l'émotion

Dans un premier temps, la place accordée à l'émotion dans les récits du sida doit être mise en question, en particulier dans le cas où la configuration affective des relations interpersonnelles structure le récit. Nous cherchons alors à comprendre le rôle que joue

l'émotion dans la relation à l'autre et les effets qu'elle provoque en termes de construction individuelle. Dans la mesure où le rapport à l'autre relève d'une forme d'ouverture, l'émotion peut d'abord se penser comme un dévoilement, une exposition de l'intime. Dans la relation qu'entretient Paul Monette avec Roger Horwitz, la question du nom est fortement liée à celle du dévoilement, en particulier lorsqu'il écrit « And yet I never felt quite comfortable calling Rog my lover. To me it smacked too much of the ephemeral, with a beaded sixties topspin. *Friend* always seemed more intimate to me, more flush with feeling¹⁸⁴ ». L'usage du surnom est déjà en lui-même un gage d'affection, mais surtout le nom apparaît comme un point de contact par lequel se crée une intimité partagée, structurée non par des émotions passagères mais par le sentiment, l'affection, comme le montre l'usage de "feeling" en indénombrable. Dès lors, contrairement à la compréhension commune, le nom "friend" devient le lieu d'une intimité plus grande que l'érotique "lover", en ce qu'il relève d'une connexion qui dépasse la simple sexualité et qui s'ancre dans le partage d'une émotion commune. Le rapport à l'émotion se pense de manière inverse chez Jamaica Kincaid, en particulier lorsqu'il est question d'une émotion partagée par une communauté tout entière :

My friend Bud (of Bud and Connie, Bud and Connie Rabinowitz) said to me he found it strange the way people in Antigua regard illness, that when a person is ill no one mentions it, no one pays a visit; but if the person should die, there is a big outpouring of people at the funeral, there are bouquets, people sing hymns for the dead with much feeling.¹⁸⁵

Mon ami Bud (de Bud et Connie, Bud et Connie Rabinowitz) m'a dit qu'il trouvait étrange la façon dont les gens d'Antigua considèrent la maladie, que quand une personne est malade, nul n'y fait allusion, nul ne lui rend visite ; mais si la personne vient à mourir, il y a foule à l'enterrement, il y a des bouquets, les gens chantent des hymnes pour le mort avec beaucoup de sentiment.¹⁸⁶

Dans ce cas, l'émotion n'établit la relation à l'autre que de manière rétrospective dans la mesure où elle n'est manifestée qu'après la mort. En revanche, elle opère un passage de l'espace intime et reclus de la maladie à l'espace public de la célébration communautaire, comme le suggère l'image "a big outpouring of people" qui renvoie à la fois à la foule mais aussi à une forme d'irrépressible qui fait jaillir l'affection, jusqu'alors contenue, dans la profusion des démonstrations d'amour et de chagrin. Ainsi, contrairement à Paul Monette pour qui l'émotion

¹⁸⁴ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 24: « Je n'ai pourtant jamais été tout à fait satisfait d'appeler Roger mon amant. Pour moi cela fait trop éphémère, trop baba cool. J'ai toujours préféré "ami" qui me paraît plus intime, plus imprégné de sentiments. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁵ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁶ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 9.

est un moyen de basculer du domaine public vers l'intime et le secret¹⁸⁷, Jamaica Kincaid explore le passage de l'isolement émotionnel à l'échange communautaire.

Pourtant, l'émotion est aussi empreinte d'une certaine ambiguïté dans la mesure où la possibilité du dévoilement recouvre nécessairement la possibilité inverse, c'est-à-dire de la dissimulation. Cette tension apparaît clairement dans le récit d'Hervé Guibert, en particulier dans le croisement du narrateur et du personnage de Bill : « De même que le sida, [...] aura été pour moi un paradigme de mon projet du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible, le sida aura été pour Bill le parangon du secret de toute sa vie¹⁸⁸ ». La structure parallélique de la phrase révèle paradoxalement l'opposition des deux personnages en ce que l'identité du premier s'est construite par exposition de l'intime, tel qu'il est caractérisé par l'indicible, c'est-à-dire ce qui demeure une conception intérieure, tandis que le second dépend toujours de la dissimulation. Dans les deux cas, le sida comme maladie publique force l'opposition avec le ressenti individuel, mais avec des effets différents : pour le narrateur, elle est l'occasion de développer un projet littéraire et identitaire d'exposition tandis que pour Bill il s'agit plutôt du moyen paradoxal de s'enfermer plus avant dans le secret. Chez Paul Monette, au contraire, l'émotion conduit non plus à la possibilité de la dissimulation mais à sa mise en échec, telle qu'elle est suggérée dans le commentaire « but even the anger couldn't cover the queer feeling I've had fifteen different times in the last three years¹⁸⁹ ». Le phénomène de superposition des émotions vaut ici comme tentative de substitution d'une émotion par l'autre, ou plus précisément d'une émotion éphémère, la colère, à un sentiment, plus ancré et plus long, ressenti de façon régulière. De cette façon, l'étude de l'émotion permet de confronter deux temporalités différentes et de mettre au jour le sentiment tapi sous l'émotion, dans une logique de dévoilement malgré soi d'une certaine identité modifiée, en apparence, par l'émotion immédiate. Dès lors, l'émotion apparaît à la fois comme un mode de dévoilement mais aussi comme le moyen de se maintenir malgré soi dans une forme de solitude affective, de sorte que la relation à l'autre devient nécessaire pour faire progresser l'individu au rythme de la maladie.

Dans les récits à l'étude, les différentes configurations affectives conditionnent le rapport à l'émotion. Il est possible de dresser une comparaison entre Jamaica Kincaid et Hervé Guibert dans la mesure où ce dernier, s'il écrit sa propre maladie, entretient des relations plus

¹⁸⁷ David Le Breton, *Anthropologie des émotions*, op. cit., p. 71.

¹⁸⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 264.

¹⁸⁹ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 131 : « cependant, même la colère n'arrivait pas à dominer ce curieux sentiment de malaise que j'ai ressenti une bonne dizaine de fois au cours des trois dernières années. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 143.

proches de l'ordre familial que du couple. Ainsi, écrire « Mon souci principal, dans cette histoire, est de mourir à l'abri du regard de mes parents¹⁹⁰ », renvoie à la fois au paradoxe d'une écriture qui à la fois permet de dissimuler le réel tout en proposant une forme d'exposition. En effet, la proposition « dans cette histoire » peut être entendue comme l'expression figée qui renverrait alors à la situation générale du malade sur le point de mourir, mais elle peut aussi être comprise au sens littéral, signifiant alors un décalage entre le réel et la fiction : l'isolement du narrateur dans le récit ne reflèterait pas un isolement réel, voire il serait le fruit fictionnel du soutien familial réel, dans la mesure où la rupture syntaxique par la mise entre virgules crée une insistance sur la distinction entre réel et fiction. Dès lors, le récit de la solitude ne pourrait se penser qu'au moyen d'une relation à l'autre effective, mais dissimulée.

Contrairement à l'illusion de communication que révèle l'absence apparente d'émotion dans les relations interpersonnelles présentées dans le récit de Jamaica Kincaid, Hervé Guibert fait de l'émotion un pilier des interactions sociales du malade, en particulier dans *Cytomégalo*virus. En effet, écrire « Quand je trouve une émotion érotique, c'est un peu de vie que je retrouve dans ce bain de mort¹⁹¹ » souligne deux idées : d'une part, que l'émotion est ce qui arrache le malade à sa condition réductrice en le replaçant dans le monde social, en lui faisant franchir la frontière entre royaume de la santé et royaume de la maladie que développe Susan Sontag¹⁹². Surtout, ce passage révèle le lien étroit qui unit ressenti émotionnel et rapport social dans la mesure où l'émotion érotique renvoie à l'idée selon laquelle la perception d'une émotion non seulement peut se répercuter sur le plan physique, suscitant alors une forme de désir, mais aussi recréer la relation à autrui en ce qu'elle engage le rapport à l'extériorité désirée. Dès lors, l'émotion prend une fonction communicationnelle¹⁹³, moins au sens strict d'une énonciation engageant réciproquement plusieurs individus qu'au sens du partage d'un ressenti commun qui replace les individus à la fois au sein du monde social et au centre de leur propre système de perception.

Dans la façon dont Hervé Guibert considère et envisage l'émotion, il y a donc toujours une dimension sociale dans la mesure où elle assure la transmission d'un individu à l'autre d'un ressenti qui peut ensuite devenir commun. Chez Paul Monette, si l'émotion est aussi pensée d'un point de vue social, elle a une fonction différente, en particulier au sein du couple : « It's

¹⁹⁰ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 16.

¹⁹¹ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, op. cit., p. 86.

¹⁹² Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, op. cit., p. 3.

¹⁹³ Nicole Cantisano, « Le partage et le non-partage social des émotions chez les personnes atteintes de VIH/SIDA en République Dominicaine », Doctorat, Université de Toulouse, 2012, p. 15.

one of the times I recall Roger crying, and I own the idiocy of my response. I said, “Look, Rog, the worst that can happen is both of us will die”, which *really* set him off¹⁹⁴ ». Dans un premier temps, l’émotion apparaît ici comme un biais de confrontation au réel, en ce qu’elle en est à la fois la conséquence et l’élément déclencheur : on observe alors une certaine circulation de l’émotion, au sens strict d’un mouvement circulaire qui provoque le comportement social tout en étant placée dans une position seconde. Par conséquent, l’émotion devient un élément fluctuant, qui établit le contact entre les individus tout en demeurant éphémère. C’est pourquoi elle est particulièrement intéressante à étudier dans *Borrowed Time* dans la mesure où le contact entre Paul Monette et Roger Horwitz est constant, indépendamment de la manifestation d’une émotion. Dès lors, il est aussi possible de l’envisager comme le révélateur d’une séparation sous-jacente des individus. L’emphase portée sur l’adverbe “really” dans les italiques, de même que la distinction entre sujet du récit et sujet de l’émotion dans la proposition “I recall Roger crying” replacent les personnages dans leur individualité émotionnelle¹⁹⁵, en dépit de l’échange social que l’émotion impose, visible dans la tentative de réconfort qualifiée d’“idiocy”.

De manière générale, l’émotion joue sur l’ambiguïté qu’elle produit entre contact et séparation des individus pour les maintenir dans la sphère sociale. C’est particulièrement le cas entre Jamaica Kincaid et son frère, qui créent un lien social et affectif pour la première fois au moment de la maladie :

My figure passed the louvered window of his room and from his bed, lying on his back, he could see me, and he called out, “I love you”. That is something only my husband and my children say to me, and the reply I always make to them is the reply I made to him : “I love you, too”.¹⁹⁶

Ma silhouette est passée devant les persiennes à claire-voie de la fenêtre de sa chambre, et, de son lit, allongé sur le dos, il m’a vue et il a lancé, "Je t’aime". C’est une chose que seuls mon mari et mes enfants me disent, et la réponse que je leur fais toujours est la réponse que je lui ai faite : “Moi aussi, je t’aime”.¹⁹⁷

La construction du passage révèle la façon dont l’émotion engendre le lien social par association, dans la mesure où l’affirmation de l’amour engage la reconnaissance d’une situation similaire engageant des individus différents, en l’occurrence la famille de l’écrivante. Le parallèle ainsi établi permet alors à l’écrivante d’identifier l’émotion ressentie comme de

¹⁹⁴ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 125: « C’est l’une des occasions où je me souviens d’avoir vu Roger pleurer et la bêtise de ma réaction fut sans pareille : "Écoute, Roger, lui ai-je dit, ce qui peut arriver de pire, c’est que nous mourions tous les deux", ce qui n’a fait que redoubler son chagrin. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹⁵ Melissa Marzan-Rodriguez, Nelson Varsas-Diaz, « Las dificultades de sentir: el rol de las emociones en la estigmatización del VIH/SIDA », in *Forum, qualitative social research*, vol. 7, n° 4, 2006, p. 64.

¹⁹⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁷ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 17.

l'amour et d'établir alors le lien fraternel en scellant la réciprocité de l'échange émotionnel. De cette façon, la socialité de l'émotion s'établit par similitude¹⁹⁸ : la similitude des situations d'une part, qui permet de reconnaître l'individu avec qui le lien s'établit comme à la fois autre et semblable, et d'autre part, la similitude des émotions qui permet de les identifier, de les nommer, et de créer l'échange qui manifeste la relation sociale. Chez Paul Monette, la proposition « the calls coming in from friends and family, and a stream of visitors¹⁹⁹ » renvoie à une conception plus complexe, et aussi plus ambiguë de l'émotion. En effet, elle fonde la possibilité d'une unification de sphères sociales diverses autour d'un ressenti commun, comme le suggère la polysyndète, mais elle provoque aussi la distinction stricte de ces différents cercles, en créant une forme de hiérarchie sociale de l'émotion, selon la proximité plus ou moins grande des individus, ce qui est notamment rendu visible par la juxtaposition des deux groupes compléments d'objet, à la fois unis par "and" et séparés par une virgule. Dès lors, l'émotion devient à la fois catalyseur du lien social et facteur de différenciation des individus partageant une émotion commune.

Enfin, dans la mesure où le rôle de l'émotion est établi entre les individus, il reste à déterminer sa place dans le récit et sa fonction littéraire. Chez Hervé Guibert, le lien entre émotion et récit est pensé en particulier lorsque le narrateur est lui-même en position d'accompagnant, au moment de la mort de Muzil :

“C'est vrai qu'il est mort ? Hein ? Il est vraiment mort ?” Je ne voulais surtout pas la réponse, j'avais pris mes jambes à mon cou. Je dévalais le pont d'Austerlitz en chantant à tue-tête la chanson de Françoise Hardy qu'Étienne Daho m'avait apprise par cœur : “Et si je m'en vais avant toi / Dis-toi bien que je serai là / J'épouserai la pluie, le vent / Le soleil et les éléments / Pour te caresser tout le temps / [...]” Je passais chez David, il était avec Jean, tous les deux torse nu ils se grattaient partout, ils avaient pris de la poudre pour tenir le coup, ils m'en proposèrent, je préférerais ressortir et continuer de chanter.²⁰⁰

Le passage par la fiction, en l'occurrence par la transcription des paroles de chanson, intervient en réaction à l'annonce de la mort et se comprend alors comme un moyen d'accompagner l'émotion : la mise en série des paroles crée un effet d'étirement syntaxique et temporel qui imite sa durée. Surtout, il peut aussi s'interpréter comme un substitut à l'émotion elle-même, dans la mesure où les paroles expriment l'amour, le manque et le chagrin ressenti par le narrateur sans qu'il ait besoin de les assumer lui-même. Plus encore, le rejet final de ses proches

¹⁹⁸ Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité », in *L'Autre : Regards psychosociaux*, Margarita Sanchez-Mazas, Laurent Licata (dir.), *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 260 : « que Roger reçoive un maximum de coups de fil des amis et de la famille, et que les visiteurs se succèdent », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 274.

²⁰⁰ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 114.

pour se réfugier dans la fiction renvoie à une incapacité d'assumer la perte de l'ami dans le réel, et donc à la possibilité de faire du récit le lieu où l'émotion est à la fois traitée et mise à distance dans un mouvement unique, comme en témoigne aussi la discordance entre la tonalité mélancolique de la chanson et l'expression "en chantant à tue-tête", qui semble être une démonstration excessive destinée à masquer et tenir à distance l'émotion véritable.

Enfin, dans le cas de Jamaica Kincaid, le récit est aussi utilisé comme un moyen de faire émerger l'émotion productrice de lien social : « And when I was looking at him through the louvered windows, I began to distance myself from him, I began to feel angry at him, I began to feel I didn't like being so tied up with his life, the waning of it, the suffering in it²⁰¹ ». La répétition de "I began" exprime la simultanéité de l'émotion et de sa manifestation sociale, tandis que la forme rétrospective du récit révèle à la fois la confusion et l'individuation des personnages²⁰² : l'emploi du verbe "tied up" exprime la grande similitude qui unit Jamaica et Devon dans un lien fraternel mais aussi un sentiment d'oppression qui conduit à la différenciation des individus dans le récit. Dès lors, l'instantanéité de l'émotion et de la mise à distance du frère qui en découle ne peut être appréhendée que par le récit qui propose une vision déjà distanciée des événements. Ainsi, le récit apparaît comme un intermédiaire nécessaire pour fonder le lien fraternel sur l'émotion, qui fait alors entrer en tension perception immédiate et ressenti *a posteriori*, personnage et écrivante. Dans ce cas, l'émotion apparaît bien comme productrice de lien social, en ce qu'elle représente une ouverture à l'autre et un moyen de communication, mais elle contribue aussi à la singularisation des individus au sein du système d'accompagnement formé autour du malade.

2.1.2. Identités en progression

Par ailleurs, ce lien social ainsi créé par l'accompagnement du malade devient le théâtre de reconfigurations multiples des rapports affectifs mais surtout des individus eux-mêmes, dont l'identité se transforme selon la position qu'ils occupent par rapport à l'autre. Tout d'abord, la perspective d'une maladie dégénérante nécessite de penser celle du suivi médical comme un cheminement social, sinon affectif, au-delà du strict traitement. Cette conception de la médecine

²⁰¹ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 54 : « Et alors que je le regardais à travers la claire-voie des fenêtres, j'ai commencé à prendre mes distances avec lui, j'ai commencé à ressentir de la colère contre lui, j'ai commencé à ressentir que je n'aimais pas être si ligotée à sa vie, à l'amenuisement de sa vie, à la souffrance qu'elle renfermait. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 51.

²⁰² Sarah Brophy, « Angels in Antigua : The Diasporic Melancholy in Jamaica Kincaid's *My Brother* », in *Modern Language Association*, *op. cit.*, p. 270.

est particulièrement développé par Hervé Guibert, notamment lorsqu'il écrit que « le médecin ne dit pas abruptement la vérité au patient, mais il lui offre les moyens et la liberté, dans un discours diffus, d'appréhender par lui-même, lui permettant aussi de n'en rien savoir si au fond de lui il préfère cette seconde solution²⁰³ » Ce qui se joue dans le discours médical n'a plus à voir avec l'affirmation du pouvoir ou l'exposition de la connaissance, mais plutôt avec la construction d'une interdépendance dans une direction commune : le caractère diffus du discours permet au patient de se positionner en égal du médecin qui lui offre à la fois la possibilité d'un suivi social, non médiatisé par le savoir scientifique jargonnant, et celle de prendre en charge son propre traitement. Dès lors, le rapport au médecin se développe de façon bilatérale et dans un temps indéterminé. Chez Paul Monette, le rapport d'égalité et d'interdépendance qui s'établit entre malade et accompagnant est tel qu'il aboutit au renversement « the sick one soothing the well one²⁰⁴ », signifiant à la fois la faillibilité humaine de l'entourage et la dimension affective de la relation. Précisément, l'émotion apparaît comme la cause de la reconfiguration inversée du rapport d'accompagnement, de sorte qu'il ne puisse plus être pensé comme un soin apporté de manière unilatérale au malade mais comme une circulation, une mouvance des positions de soignant et de soigné.

Toutefois, cette relation d'interdépendance qui s'installe est aussi empreinte d'une certaine ambiguïté, qui se manifeste en particulier dans le lien qui unit Muzil et le narrateur d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* :

Le lendemain j'étais seul dans la chambre avec Muzil, je pris longuement sa main comme il m'était parfois arrivé de le faire dans son appartement, assis côte à côte sur son canapé blanc, tandis que le jour déclinait lentement entre les portes-fenêtres grandes ouvertes de l'été. Puis j'appliquai mes lèvres sur sa main pour la baiser. En rentrant chez moi, je savonnai ces lèvres, avec honte et soulagement, comme si elles avaient été contaminées [...].²⁰⁵

Ce passage révèle une tension entre deux mouvements à l'égard du malade : d'une part, la tendresse et l'intimité qui se dégagent de la proximité physique renvoie à une forme de continuité du soin, renforcée en particulier par la comparaison avec l'analepse, qui établit une similitude entre la relation amicale dans la santé passée et dans la maladie présente. D'autre part, le retour à la solitude provoque aussi un recentrement du narrateur sur lui-même en tant qu'individu, de sorte que sa fonction d'accompagnant passe au second plan, ce qui est d'ailleurs rendu visible par le passage du possessif "mes lèvres" au démonstratif "ces lèvres", comme si

²⁰³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 33.

²⁰⁴ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 89 : « Et il a fallu qu'on s'y mette à deux, le malade consolant le bien-portant. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 99.

²⁰⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 106-107.

elles appartenait à un être autre, demeuré aux côtés de Muzil. La mention de la contamination devient alors éloquente dans la mesure où elle renvoie au contact physique qui caractérisait précédemment l'interdépendance établie entre les individus, mais en le connotant négativement. De cette façon, la comparaison, qui expose pourtant les individus à une proximité plus grande encore dans la mesure où ils partageraient leur condition de malade, opère paradoxalement le retrait du narrateur de sa fonction d'accompagnant²⁰⁶, dans la mesure où elle pose sa santé en frontière infranchissable, l'éloignant à la fois spatialement et socialement de Muzil.

Enfin, l'ambiguïté qui se crée entre les individus prenant part à la relation d'accompagnement s'observe également d'un point de vue individuel, en termes de positionnement affectif. En effet, dans la mesure où la perception du proche accompagnant est fortement médiatisée par la figure maternelle, le rapport qui en découle avec le malade mais aussi avec soi-même est bouleversé. Chez Jamaica Kincaid notamment la relation établie entre Devon et sa mère est très différente de celle que la narratrice entretient avec elle, en particulier lorsqu'il se trouve à l'hôpital : « After she bathed him, she dressed him in the clean pajamas she brought for him, and if his sheets had not been changed, she changed them and then while he sat in bed, she helped him to eat his food, the food she had prepared and brought to him²⁰⁷ ». La condition de malade du jeune homme met en lumière de façon exacerbée le sentiment de maternité qui habite la mère, qui prend soin de lui comme d'un nourrisson, alors même que le personnage de la mère est en grande partie construit autour de la confrontation émotionnelle qui l'oppose à sa fille. En revanche, la projection d'une figure maternelle sur le proche accompagnant le malade renvoie de façon plus criante encore à la perspective genrée de la maladie lorsqu'elle s'applique à Paul Monette lui-même, dans la phrase : « This boy took care of him like a mother²⁰⁸ ». Le fait qu'elles soient prononcées par Bernice, la mère de Roger, confère à ces paroles une valeur performative qui donne à la scène des allures de passation de pouvoir : impuissante face au déclin de son fils pour lequel elle ne parvient qu'à tricoter, elle s'efface du récit pour laisser à l'amant le soin de s'occuper de lui, de sorte que le personnage

²⁰⁶ Sonja Merten, « Ambiguous Care : Siblings and the Economics of HIV-Related Care in Zambia », in *AIDS Care*, vol. 28, n° 4, 2016, p. 42.

²⁰⁷ Jamaica Kincaid, *op. cit.*, p. 13 : « Après l'avoir baigné, elle l'habillait du pyjama propre qu'elle avait acheté pour lui, et si les draps n'avaient pas été changés, elle les changeait et puis alors qu'il s'asseyait sur le lit, elle l'aidait à manger sa nourriture, la nourriture qu'elle lui avait préparé et apporté. » : Jamaica Kincaid, *op. cit.*, p. 14.

²⁰⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 341 : « Ce garçon a pris soin de lui comme une mère » : Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 354.

masculin assume ce rôle considéré comme féminin et se trouve dans une posture ambiguë en termes de représentation de la maladie.

Au-delà du bouleversement identitaire qui résulte de l'accompagnement du malade, la transformation en elle-même du personnage pose question dans la mesure où elle est parallèle à la progression de la maladie et se pense donc selon les mêmes modalités. Il s'agit donc moins de constater les reconfigurations identitaires qui découlent de la contamination que d'étudier le processus en lui-même. La progression est particulièrement frappante chez Jamaica Kincaid dans le conflit avec le personnage de la mère :

I did the things I thought my mother would notice immediately; changing my brother's diaper was not among them. This was the first thing my mother noticed, and only now I can say (because I can see) "Of course". My brother, the one who was dying, who has died, who while dying could not take himself to the bathroom and freely control his bowel movements, then as a little boy, two years old, wore diapers and needed to have someone change them from time to time when they grew soiled.²⁰⁹

Je fis les choses dont je pensais que ma mère s'apercevrait immédiatement ; changer la couche de mon frère n'était pas au nombre. Ce fut la première chose dont elle s'aperçut, et maintenant seulement je puis dire (parce que je le vois) "évidemment". Mon frère, celui qui était en train de mourir, qui est mort, qui, pendant qu'il était en train de mourir ne pouvait aller seul aux toilettes et maîtriser à son gré les contractions de ses intestins, étant alors un petit garçon, âgé de deux ans, portait des couches et avait besoin que quelqu'un les change de temps en temps quand elles étaient sales.²¹⁰

La temporalité complexe de ce passage permet d'établir plusieurs stades dans la transformation identitaire de la narratrice. Tout d'abord, le parallèle créé entre passé et présent, entre frère malade et frère nourrisson, renvoie la narratrice dans une position d'aidante qui redouble, voire se substitue à la figure maternelle. En revanche, la deuxième phrase fait apparaître une troisième temporalité, à savoir le présent de l'écriture, notamment dans la parenthèse commentative, de sorte que la position surplombante de l'écrivante apparaisse comme le moyen de mettre en lumière *a posteriori* la transformation de la narratrice en figure maternelle : écrire les soins prodigués au frère lui permet non seulement de prendre conscience de son rôle d'aidante alors, mais aussi d'établir un parallèle avec son enfance, de sorte que son identité s'en trouve rétrospectivement modifiée. Ce phénomène de parentification²¹¹ rétroactif est d'ailleurs d'autant plus visible que le personnage de la mère n'est plus le modèle de l'observatrice dévouée, comme le montre le changement du sujet observateur de "my mother noticed" à "I

²⁰⁹ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 77.

²¹⁰ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 72.

²¹¹ Amanda B. Cox, *Chronic illness and sibling relationship in childhood: associations among parentification, differential treatment, and communication*, Master of Human Development and Family Studies, University of Alabama, 2018, p. 3.

can see”. La narratrice devient alors la figure maternelle au détriment de celle en regard de laquelle elle s’est construite comme telle.

Ces transformations identitaires conduisent aussi à une reconfiguration plus générale des rapports familiaux et de proximité. Chez Paul Monette, cela se traduit par un désir de recomposition de la cellule familiale, rompue par le secret autour de la maladie. La phrase « I also fought for Roger’s sister Jaimee, because I knew in my bones she’d be the rock my brother was proving to be²¹² » est particulièrement intéressante à cet égard, dans la mesure où sa structure apparaît mimétique de la structure familiale en recomposition : le sujet syntaxique renvoie au narrateur, et donc au noyau amoureux qu’il forme avec Roger, indépendamment de sa famille. En revanche, la forme verbale “fought for” présente une ambiguïté dans la mesure où elle peut s’entendre à la fois au sens actif de se battre pour l’objet convoité, et au sens passif de se battre en lieu et place de l’objet, de sorte que Jaimee deviendrait le centre véritable de la phrase et du cercle familial ainsi reconstitué, laissant le narrateur à la marge, dans une position adjuvante. Chez Hervé Guibert, au contraire, il s’agit plutôt de penser la famille non par addition, mais plutôt par rejet :

Intérieurement je cherchais à quel parent ou quel ami je pourrais faire pour ma part, [...], une demande aussi indicible, et je ne pouvais évoquer aucun nom ni aucun visage sans sentir monter en moi un dégoût invincible, et comme un rejet de tout mon corps du corps étranger qui n’avait pas été contaminé. À savoir de tout autre corps que celui de Jules, Berthe, et éventuellement des enfants, avec lesquels je constituais fantasmatiquement un corps unique absolument solidaire.²¹³

Dans ce cas, la reconfiguration s’établit en deux temps : d’une part, le rejet à la fois physique et identitaire du cercle proche tel qu’il est socialement établi, qui se traduit par une forme d’invisibilisation par la dépossession du nom et du visage, symbole de la reconnaissance de l’autre identifiable, sous le prétexte d’une impossible identification provoquée par la contamination comme facteur clivant. Ensuite vient la recomposition d’un cercle identifié, restreint et confondu dans un seul corps, traduisant à la fois le sentiment de proximité et une forme d’identification totale. Toutefois, la question de la contamination fait entrer les deux moments en conflit dans la mesure où, au sein du nouveau cercle ainsi établi, seul Jules est également atteint par le VIH, de sorte que le prétexte avancé pour rompre avec le cercle préexistant ne vaut plus. Dès lors, il faudrait considérer la formation de ce corps nouveau comme une entité non pas sociale mais affective, qui se joue dans le domaine de l’imaginé au-

²¹² Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 82 : « Je me suis aussi battu avec Roger pour le convaincre de mettre au courant sa sœur Jaimee car je savais au fond de moi-même qu’elle serait pour lui le soutien que mon frère était pour moi. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 92.

²¹³ Hervé Guibert, *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 212.

delà du lien réel qui existe entre les personnages. S'opère alors une dissociation entre cercle réel et cercle fantasmé qui renvoie à la capacité de la fiction de résoudre l'insatisfaction face au réel.

Surtout, il semble que cette dissociation entraînant le bouleversement identitaire des personnages soit intimement lié au processus même de construction littéraire. C'est le cas en particulier chez Hervé Guibert, chez qui le récit permet d'établir le lien identificatoire entre les personnages :

C'était donc ce qu'on appelle une prémonition, un pressentiment puissant, [...], car ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun.²¹⁴

La description, qui place Muzil du côté du récit, se trouve redoublée par un second récit, qui concerne plutôt le narrateur, à savoir la prémonition : elle devient le récit par anticipation d'une mort reconnue dans celle de l'autre ami, et donc le point de rencontre de récits parallèles, unis dans l'expression finale de "sort thanatologique commun". Par ailleurs, sa grandiloquence rend patente le phénomène de construction littéraire déjà connoté dans le gérondif, de sorte que le passage symbolise la création d'une forme d'identité narrative²¹⁵ du texte lui-même, et d'une identité narrée du narrateur : c'est par la narration qu'il se construit en regard du personnage dont il rend compte. De cette façon, le lien affectif réel est redoublé par le lien narratif qui établit non seulement la proximité mais aussi l'identité des personnages.

Pour Paul Monette, enfin, l'enjeu n'est pas tant d'unifier les identités que d'établir la singularité des personnages et par-là même un lien affectif avec le lecteur. Déclarer dans les premières pages du récit : « The party was going to have to stop. The evidence was too ominous: *We were making ourselves sick*. Not that Roger and I were the life of the party. Roger especially didn't march to the different drums of *so many men, so little time*²¹⁶ » permet de guider le lecteur dans deux directions. D'une part, l'usage des italiques et la métaphore de la fête rendent le passage à la fois visuel et insistant, de sorte que le lecteur soit pris de l'impression bouillonnante laissée par la maladie et l'époque de libération décrite. D'autre part, la seconde phrase opère une rupture dans la mesure où elle met à distance le couple de l'atmosphère construite

²¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

²¹⁵ Paul John Eakin, « What Are We Reading When We Read Autobiography ? », in *Narrative*, vol. 12, n° 2, 2004, p. 2.

²¹⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 4-5 : « Il allait falloir arrêter de rigoler. La preuve était trop flagrante : *Nous étions en train de nous rendre malades*. Non pas que Roger et moi menions une vie de débauchés. Roger en particulier ne dansait pas sur l'air de *Il y a tant d'hommes sur la terre et si peu de temps à vivre* », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 12-13.

précédemment. De cette façon, le lecteur se trouve pris entre l'agitation pesante et le retrait volontaire des personnages, de sorte que s'opère un déplacement affectif²¹⁷ mimétique de cette tension, entre empathie généralisée et mépris pour un monde auquel les personnages démentent appartenir. Ainsi, le lecteur se trouve au cœur du projet littéraire de rendre compte d'une expérience singulière érigée *a posteriori* en récit universel et paradoxalement fondée sur l'impossibilité d'une forme collective d'affection. Dès lors, le processus de création littéraire semble être l'image des reconfigurations interpersonnelles qui s'opèrent au moment de l'accompagnement du malade, de même qu'il est à l'origine de bouleversements identitaires internes qui rejaillissent sur le texte lui-même et sur la conception de l'acte de lecture.

2.1.3. Le siège du corps

Puisqu'il a été établi que la constitution d'un lien social et communicationnel par le biais de l'émotion conduisait également à une réorganisation des fonctions sociales et des identités singulières des individus au moment d'accompagner le malade, il s'agit désormais d'étudier la possibilité d'une corrélation entre le facteur affectif et la dimension corporelle du sida. Tout d'abord, il semble important de souligner que le corps tel qu'il est modifié par la maladie ne correspond pas uniquement à l'enveloppe physique soumise aux symptômes mais aussi au corps comme entité socialement et culturellement construite. Cette conception du corps se retrouve en particulier chez Paul Monette lorsqu'il écrit que « The most casual things took a twist, as if to remind you that nothing in the body was to be taken for granted anymore²¹⁸ ». En effet, deux éléments sont à extraire de ce commentaire: d'une part l'usage de l'expression "taken for granted" qui renvoie à l'idée d'une construction imagée du corps *a priori*, dans la mesure où prendre le corps pour acquis implique précisément de l'avoir acquis. De cette façon, l'expression connote la fluidité passée d'un corps en développement à la fois physique et culturel. D'autre part, l'adverbe "anymore" rompt avec la fixité de l'image proposée en rétablissant le lien entre passé et présent et en faisant du corps une entité en perpétuel mouvement en fonction de l'évolution de la maladie. Ainsi, le narrateur ancre son discours dans la sphère culturelle et sociale, et plus seulement médicale, tout en s'octroyant la possibilité littéraire de variations par rapport au corps comme entité imaginée.

²¹⁷ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI siècle*, op. cit., p. 150.

²¹⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 136 : « Les choses les plus banales prenaient de l'importance comme pour nous rappeler que plus rien n'allait de soi. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 148.

Par ailleurs, chez Hervé Guibert, le corps malade se trouve doté d'une forme d'autonomie qui met en question le lien entre corps et identité, dans la phrase « Puisque le corps se retrouvait frustré, par cette annonce de la malformation rénale bénigne puis cette théorie de la spasmophilie, dépossédé momentanément de ses capacités de souffrance, sans doute avide il se remit à forer en lui, au plus profond, aveuglément, à tâtons²¹⁹ ». En effet, la prise de pouvoir de la maladie, à la fois par le biais de la succession de symptômes et des échecs de diagnostics qui empêchent tout traitement efficace, conduit à considérer le corps comme une entité autonome, détachée de l'identité pensante qui l'habite, comme en témoigne l'ambiguïté du sujet "il", qui peut renvoyer à l'individu mais aussi au corps lui-même, en l'absence de nom permettant de l'identifier. Surtout, cette hypothèse est corroborée par la personnification initiale du corps capable de ressentir la frustration, suggérant ainsi que l'individu social et intellectuel s'efface au profit du corps et de son ressenti. On retrouve alors la pensée freudienne qui fait du soi avant tout une entité corporelle²²⁰, d'autant plus exacerbée que le sida comme maladie inconnue provoque le déplacement du domaine de la connaissance à celui du ressenti émotionnel.

Dès lors, le corps devient à la fois le vecteur et le point de rencontre du lien affectif qui se crée entre les individus, en particulier chez Hervé Guibert, dont le texte est empreint d'une dimension érotique. Écrire « j'avais désormais la sensation que nous formions un seul et même être, sans miroir au milieu, et que c'était ma voix aussi que je recouvrais quand je lui parlais au téléphone, et que c'était mon propre corps que je reconquerrais chaque fois que je prenais le sien entre mes bras²²¹ » suggère plusieurs idées. D'abord, la sensation de proximité physique provoque celle de proximité identitaire et donc le fantasme d'une fusion des êtres au contact du corps, qui devient le centre d'un rapport qui s'étend au-delà du corporel. Surtout, un double phénomène de reconnaissance s'opère par le corps : d'une part, l'identification dans le corps de l'autre de son propre corps, ce qui permet notamment l'impression de confusion et de penser le corps comme une entité à la fois identifiable et identifiée²²². D'autre part, le fait que l'analogie n'aboutisse pas à la confusion des corps implique une forme de clôture entre soi et le corps autre, de sorte qu'il demeure une entité propre, un même irréductible qui permet paradoxalement de maintenir le lien affectif en empêchant la confusion des êtres et donc la

²¹⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 48.

²²⁰ Isabelle Lambotte et alii, « Maladie et développement du Soi : appropriation subjective de la maladie par une prise en charge thérapeutique multidimensionnelle de l'enfant et sa famille », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratique de réseaux*, vol. 57, n° 2, 2016, p. 10.

²²¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 180.

²²² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 57.

disparition du rapport interpersonnel. C'est pourquoi la métaphore du miroir, qui semble abolir la frontière entre les individus, est tout de même contrebalancée par le corps comme nouvel intermédiaire : bien que plus immédiat, il reste nécessaire à l'identification de soi dans l'autre et à la réidentification de l'autre en tant qu'entité singulière.

Par ailleurs, le corps est doté d'une forte capacité de représentation, ce qui permet de penser le corps malade comme un spectacle et l'accompagnant comme un observateur. C'est en particulier le cas chez Jamaica Kincaid, notamment dans certaines descriptions du corps malade. En effet, le caractère visuel d'une phrase comme « When I first saw him, his entire mouth and tongue, all the way to the back of the inside of his mouth, down his gullet, was paved with a white coat of thrush²²³ » fait du corps un objet extraordinaire qui justifie l'observation, mais surtout place les individus dans une configuration ambiguë. La première proposition renvoie la scène à une observation inaugurale, et même à une première rencontre, ce qui place les individus dans un contexte de découverte, d'autant plus marquante que la narratrice fait face au corps doublement nouveau de son frère adulte et malade. En ce sens, elle se pose en observatrice distanciée, ce qui explique l'apparente objectivité médicale de la description. En revanche, la précision anatomique avec laquelle elle rend compte des symptômes met en question cette position, en particulier dans la mesure où elle mentionne des zones auxquelles elle ne saurait avoir accès en tant qu'observatrice extérieure, comme l'intérieur de la bouche. Dès lors, la narratrice n'assiste plus seulement au spectacle du corps, elle l'examine aussi, avec une attention scopophilique, de sorte que, par la description détaillée qu'elle produit, elle participe aussi à la fois de la représentation du corps observé et de la transformation du corps en lieu de représentation, voire de monstration²²⁴.

Puisque le corps se trouve donc toujours pris dans un système de représentation, l'image qu'il crée et qu'il renvoie dépasse la pure corporéité et devient plutôt un ensemble de signes contribuant à faire du corps le signifiant d'une image qui le déborde²²⁵. Dans le cas d'Hervé Guibert et de Paul Monette, le corps malade se trouve ainsi représentant de formes nouvelles de beautés. L'une des premières entrées de *Cytomégalo*virus rend compte du fait que « Autrefois on me disait : “Vous avez de jolis yeux”, ou : “Tu as de belles lèvres” ; maintenant

²²³ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 13 : « La première fois que je l'ai vu, sa bouche entière et sa langue, tout l'intérieur de sa bouche jusqu'au fond, jusqu'à son gosier, étaient recouverts d'une couche blanche par le muguet. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 14.

²²⁴ Michael Worton, « En (d)écrivain le corps, en imaginant l'homme : le « vrai corps » de Guibert », in, *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Ralph Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 68.

²²⁵ Christian Prigent, « La langue fait corps », in Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps II. Du corps virtuel... à la réalité des corps*, tome II, 2002, p. 108.

des infirmiers me disent “Vous avez de belles veines”²²⁶ ». Le déplacement du regard érotique vers le regard médical produit un déplacement analogue des lieux conventionnels de la beauté vers des objets médicaux, en l’occurrence les veines, de sorte que le corps malade peut être envisagé comme un corps beau. Plus encore, cette forme de beauté redécouverte contribue au maintien du regard porté sur le corps et donc à la relation entre les individus, faisant du corps le lieu de cet attachement. Cette focalisation sur une partie nouvelle du corps trouve chez Paul Monette une signification différente pour le même objet : « The IV came in and plugged into Roger’s forearm – he had beautiful veins there, like a Renaissance bronze²²⁷ ». Contrairement à Hervé Guibert qui se détache d’une forme traditionnelle de beauté, le corps malade est ici mis en lien avec la tradition artistique passée, de telle sorte qu’il s’inscrit dans une forme continue de la conception de la beauté. Loin d’opérer une rupture franche en adaptant les codes de la beauté et de sa représentation à la maladie, celle-ci est intégrée à des considérations préexistantes qui maintiennent le malade dans un monde de représentations communes et qui font du corps en mutation le symbole d’une forme de beauté constante dans le mouvement.

Cette focalisation précise sur le corps permet aussi d’étudier le lien étroit qui existe entre émotions et spectacle du corps, en particulier chez Paul Monette, qui écrit : « The first thing that unnerved me when I got inside was seeing his penises hooked up to a catheter, always a wincing business for a man to witness²²⁸ ». Ici, le narrateur devient l’objet récepteur de l’émotion : le corps malade n’est pas producteur d’émotion pour l’individu lui-même mais pour celui qui en est le témoin²²⁹. Plus encore, cette émotion est désignée par l’adjectif “unnerved” qui, pris dans son sens étymologique d’énervé, renvoie au lien entre corps et émotion : être énervé devient la manifestation corporelle du ressenti lié à l’observation d’un autre corps, en particulier du pénis, symbole de reconnaissance masculine. Surtout, être énervé, c’est paradoxalement être coupé des nerfs, qui permettent le ressenti corporel, de sorte que l’observation du corps autre crée une rupture émotionnelle pour l’observateur avec son propre corps. Par conséquent, le corps malade est à la fois ce qui produit l’émotion d’autrui et le sépare de son corps dans un geste analogue à celui que la maladie engendre dans le corps du malade.

²²⁶ Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, *op. cit.*, p. 9.

²²⁷ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 80 : « Les infirmières sont venues installer la perfusion de Roger en piquant une aiguille dans son avant-bras – il avait des veines superbes, comme un bronze de la Renaissance. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 90.

²²⁸ *Ibid.*, p. 338 : « La première chose qui m’a énervé en rentrant, ce fut de voir un tuyau dans le pénis de Roger ; c’est toujours une vision d’horreur pour un homme. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 351.

²²⁹ Anne Carol, « Débâcles corporelles : face à la maladie et la mort », in *Histoire des émotions III. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, Alain Corbin (dir.), *op. cit.*, p. 381.

Chez Hervé Guibert, le spectacle du corps malade provoque un effet différent chez celui qui l'observe, comme en témoigne le passage : « L'infirmière qui devait procéder à ma prise de sang me dévisagea avec un regard plein de douceur, qui voulait dire : "Tu mourras avant moi"²³⁰ ». La douceur du regard entre en tension avec la violence de son interprétation et sous-tend l'idée que le corps malade a un effet purgatif sur son observateur²³¹, qui rompt le lien d'identification pour apaiser sa propre angoisse de la mort, par le spectacle physique de la mort imminente d'autrui. Surtout, l'attention que porte l'écrivain au regard dans le roman permet de renverser l'observation, dans la mesure où le malade devient celui qui observe l'autre observer son corps. De cette façon, le discours rapporté peut aussi être interprété non pas comme la parole de l'infirmière mais comme une prolongation de la focalisation interne du narrateur, au sens où il est celui qui interprète le regard et produit le discours auquel il renvoie. Ainsi, l'observation du corps aurait un effet purgatif aussi pour le malade qui fait rejaillir la souffrance de la maladie elle-même et de l'intrusion du regard de l'autre, sur l'observateur et sur le récit lui-même.

Finalement, ce constat ouvre la possibilité de penser l'émergence d'un langage corporel entre les individus qui s'observent. Chez Paul Monette, celui-ci se crée paradoxalement à partir du moment où Roger devient aveugle. L'expression « *I'll be all the eyes we have*²³² » rend compte de deux conceptions complémentaires, dont l'une serait une forme de correspondance des corps par compensation : l'individu trouve dans l'autre ce qui lui fait défaut, et réciproquement, dans un dialogue permanent. Par conséquent, la seconde serait l'émergence d'un corps unique, uni dans le pronom "we". Pourtant, ce corps unique n'apparaît pas figé dans une parfaite fusion entre les individus, mais se crée plutôt à côté de chaque individualité. En effet, le maintien du pronom singulier "I" en regard du pluriel caractérise l'autonomie des êtres qui demeure et fait plutôt de ce corps nouveau un espace en construction, un dialogue²³³ des individualités permettant de s'achever mutuellement.

Dans le cas de Jamaica Kincaid, le corps se pense moins comme le lieu d'un dialogue entre les individus que comme un outil proprement littéraire. Le passage par l'autre se pense avant tout d'un point de vue temporel, dans la mesure où le récit met constamment en dialogue passé, présent et futur pour décrire les corps et construire les individus. En effet, la phrase

²³⁰ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 58.

²³¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p. 342.

²³² Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 262 : « moi je serais désormais nos yeux à tous les deux. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 277.

²³³ Marie-Noëlle Chaban, Daniel Habold, « La confrontation du couple à la maladie grave et à la mort », in *Jusqu'à la mort, accompagner la vie*, op. cit., p. 85.

« When I saw him for the last time still alive, though he looked like someone who had been dead for a long time and whose body had been neglected, left to rot – when I had last seen him and he was still alive, I had quarrelled with him²³⁴ » fait intervenir plusieurs niveaux temporels qui permettent à l’observateur d’appréhender le corps malade. Tout d’abord, dans la mesure où le récit est produit au passé, la narratrice se place d’emblée dans un présent dans lequel Devon est déjà mort, et où toute représentation corporelle se fonde donc non pas sur l’observation directe mais sur le souvenir de l’observation. Ici, en revanche, la comparaison avec le cadavre crée un effet d’anticipation par lequel le futur du personnage passé se confond avec le présent de la narratrice, de sorte que soit produite une image unique et paradoxale du corps à la fois comme passé et futur. De cette façon, la mise en récit du corps devient ce qui permet de le totaliser et d’en produire une image certes mouvante, mais valable de manière permanente. Ainsi, le corps en tant que conducteur d’un ressenti et producteur d’images observées apparaît bien comme le lieu au sein duquel les individus se recomposent eux-mêmes et par rapport aux autres, à partir d’émotions spectaculaires qui se trouvent dotées d’une fonction à la fois empathique et biographique dans le récit.

Dès lors, la confirmation, dans le temps allongé, du lien affectif engage chez les individus la naissance de l’émotion comme outil premier de l’appréhension de la maladie, de sorte que la relation ainsi créée se pense sur le mode de l’échange ou du partage. La temporalité particulière qui place les personnages dans un état d’attente indéterminée implique alors qu’ils ne soient jamais achevés, de telle sorte que l’émotion devient alors un facteur à la fois constitutif et disruptif de leurs identités incertaines. Par ailleurs, le rôle accru accordé au lien affectif, par rapport au lien social, place le corps au centre du récit, faisant de lui le siège de l’identité des personnages et le modèle des reconfigurations littéraires qu’entraîne le récit du sida indéfini.

2.2. *Parler pour, parler avec*

Le lien puissant qui se tisse à travers le partage d’une perception commune de la maladie permet au narrateur de prendre en charge des voix dont la capacité narrative est conditionnée par la maladie, voire qui ne peuvent se raconter elles-mêmes. Dès lors, le récit devient le théâtre

²³⁴ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 63-64 : « Quand je l’avais vu pour la dernière fois encore vivant, bien qu’il eût l’aspect de quelqu’un qui était mort depuis longtemps et dont le corps avait été laissé à l’abandon, à pourrir – quand je l’avais vu pour la dernière fois et qu’il était encore vivant, je m’étais querellée avec lui. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 60.

de reconfigurations structurelles issues de la confusion entre les personnages eux-mêmes, ou entre les personnages et les individus réels à travers une voix à la fois unique et multiple.

2.2.1. Refléter, représenter, redoubler

Cette conception de la littérature comme superposition des voix et des discours, parfois même au sein d'un personnage unique, appelle le motif de l'image, très présent dans chacune des trois œuvres, bien qu'avec des emplois assez distincts. Jamaica Kincaid et Paul Monette, d'abord, font usage de l'image dans un but de représentation. Le voyage en Grèce, tel qu'il est raconté dans *Borrowed Time*, permet la convocation fréquente d'images antiques, comme « A dozen white horses were cropping the pale grass. People who travel have dreamlike moments where they borrow time from the past, but it's not out-of-body at all. The echo of the ancient image, warrior or monk, is in you²³⁵ ». La contemplation du paysage a fonction de représentation dans la mesure où elle appelle la divagation et le rêve, mais surtout où elle permet de re-présenter la scène : le moment perçu est d'autant plus ancré dans le présent qu'il est mis en perspective d'un moment passé, dans un mouvement d'incorporation créant un effet de temporalité indéfinie²³⁶. Par ailleurs, le jeu avec l'expression "borrowed time", qui fait référence dans le titre à une anticipation sur le temps futur, mais qui renvoie ici à la convocation d'un temps passé, renforce l'impression d'une image toujours présente, et donc de l'indéfinition de l'individu qui l'incorpore. Dans le cas de Jamaica Kincaid, le phénomène de représentation a une visée différente, en particulier lorsqu'il est employé au moment des funérailles : « When I had seen the girl with the hunchback lying dead in her coffin, my brother was not yet born, and even my own life, the life that I now live, was not yet born²³⁷ ». Dans ce passage, les funérailles de Devon rappellent le souvenir de funérailles auxquelles la narratrice a assisté étant enfant, entraînant deux processus : d'un côté, un effet d'indéfinition rétrospective opérée par le retour à un passé encore virtuel, dans lequel le frère, l'exil et la maladie n'existent pas, faisant ainsi pénétrer la narration dans le domaine de l'imaginé. D'un autre côté, l'image de l'enfant bossue se substitue à l'image présente du frère, de sorte qu'il n'apparaisse que comme la

²³⁵ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 23. : « Il y avait une dizaine de chevaux blancs qui paissaient l'herbe pâle. Les gens qui voyagent ont ainsi des instants de rêve où ils empruntent le temps au passé mais ce n'est jamais une expérience désincarnée : on est habité par la vision – moine ou guerrier – surgie du passé », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 31.

²³⁶ Aron Kibédi Varga, « Identification et distanciation. Réflexions sur l'art de Borges », in *Littérature*, *op. cit.*, p. 4.

²³⁷ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 106-107. : « Quand j'ai vu la fille à la bosse qui gisait morte dans son cercueil, mon frère n'était pas encore né, et même ma propre vie, la vie que je vis maintenant, n'était pas encore née », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 100.

répétition, la représentation d'une scène déjà vécue, déjà perçue selon les mêmes codes, et qu'il soit ainsi virtualisé par la remise en présence d'un passé paradoxalement plus réel.

En revanche, l'image prend une fonction différente lorsqu'elle est employée par Hervé Guibert, en particulier dans l'extrait suivant :

C'est dans l'après-midi du 22 décembre que je décidai, avec le docteur Chandi, de ne pas me rendre à ce rendez-vous du 11 janvier, qu'il honorerait à ma place, en tenant un rôle au même moment dans les deux camps, pour obtenir s'il le fallait, ou me faire croire que ce n'était qu'ainsi qu'il l'obtiendrait, par ce simulacre de ma présence, en bloquant le temps imparti à notre rendez-vous pour abuser le comité de surveillance, le médicament escompté.²³⁸

La substitution du docteur Chandi à son patient a pour conséquence la manifestation paradoxale de l'absence : en se faisant l'image du narrateur, le docteur Chandi ne fait qu'en souligner l'absence, devenant ainsi ce que Baudrillard définit comme un simulacre²³⁹, une image dont la puissance évocatrice provient de ce qu'elle rend visible l'absence de ce qu'elle symbolise. Plus encore, le docteur Chandi se fait le réceptacle du malade en tant que réalité qui ne peut être montrée : en se substituant au patient devant le conseil, il fait donc de son corps une entité double, à la fois signe de sa propre existence physique, mais aussi signifiant par reflet l'existence d'un individu autre, d'autant plus présent qu'il ne l'est pas physiquement. Comme le reflet d'un miroir, l'image produit donc une inversion de l'effet d'absence, qui renforce paradoxalement la puissance de l'individu mis en image. Par ailleurs, l'image chez Hervé Guibert apparaît toujours comme un outil de déviation : le récit de l'agonie de Muzil, par exemple, est toujours présenté comme une anticipation de l'agonie du narrateur lui-même. La phrase « On attendait qu'il rentre de l'ultime tentative de ponction lombaire, on lui volait sa moelle²⁴⁰ » apparaît comme le constat d'une souffrance extérieure. Pourtant, elle fait écho à la façon dont le narrateur de *Cytomégalovirus* rend compte de son propre ressenti vis-à-vis des traitements médicaux, notamment dans l'entrée « J'ai été supplicié pour des prunes : on n'essayait même pas de m'arracher la vérité²⁴¹ » : la même violence et le même sentiment de vanité sont connotés par l'emploi des verbes “voler” et “arracher”, de sorte que la contemplation de Muzil devient rétrospectivement celle, imaginée, de ce que le narrateur est lui-même voué à ressentir. Cette idée est corroborée par la proposition “on lui volait sa moelle” qui relève davantage d'un jugement en focalisation interne que de la perception du malade subissant lui-même l'examen. De cette façon, le personnage de Muzil semble être à la fois le redoublement

²³⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 60.

²³⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 14.

²⁴⁰ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 104-105.

²⁴¹ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus*, op. cit., p. 63.

du narrateur et un moyen pour le narrateur d'appréhender ce qui doit advenir de lui²⁴². Enfin, le motif du miroir chez Guibert devient aussi un outil de dédoublement, comme le suggère la phrase « J'ai senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir, bien avant qu'elle y ait vraiment pris position²⁴³ ». Le premier élément à relever dans cette déclaration, c'est l'usage du miroir comme un moyen de s'observer soi-même, et donc d'opérer une dissociation du corps réel et du corps imagé²⁴⁴, permettant ainsi de mettre la maladie et la mort à distance, de les maintenir dans un espace virtuel, imaginé. D'ailleurs, cette idée est renforcée par l'ambiguïté de la dernière proposition, dans la mesure où le "y" joue sur le sentiment de défamiliarisation²⁴⁵ pour faire référence à la fois au regard du narrateur, ancrant ainsi la maladie dans le corps réel, ou au miroir, de sorte qu'elle appartienne toujours au domaine de la représentation extérieure au personnage. Dès lors, l'image apparaît bien comme le moyen de rendre compte de configurations relationnelles médiatisées et pluralisées par la perspective de la mort.

La pluralisation des identités qui émerge du recours à l'image se pense également d'un point de vue temporel chez Jamaica Kincaid : « And I began again to wonder what his life must be like for him, and to wonder what my own life would have been like if I had not been so cold and ruthless in regard to my own family, acting only in favour of myself when I was a young woman²⁴⁶ ». Le personnage de Devon, parce qu'il entretient avec Jamaica Kincaid une relation fraternelle fondée à la fois sur la proximité et la distance, et parce qu'il est le dernier-né, celui qui fait entrer en résonance les parcours de Kincaid et de sa mère, oriente constamment les réflexions de la narratrice vers le domaine de l'hypothétique²⁴⁷ : l'emploi du conditionnel révèle en effet la façon dont la confrontation à la maladie appelle le retrait dans une vie imaginée, une forme de nostalgie de l'inexistant qui a pour conséquence la confusion des temporalités. Surtout, le conditionnel met en lumière une absence autre, celle du ressenti présent du frère, qui demeure hermétique à la fois à la perception et à l'imagination de sa sœur, de sorte que la figure

²⁴² Mana Naito, *L'univers d'intimité d'Hervé Guibert*, op. cit., p. 121.

²⁴³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 15.

²⁴⁴ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 177.

²⁴⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 143.

²⁴⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 44. « Et je me suis remise à me demander ce à quoi sa vie pouvait bien ressembler pour lui, et à me demander ce à quoi ma propre vie aurait ressemblé si je n'avais pas été si froide et si impitoyable vis-à-vis de ma propre famille, agissant seulement dans mon propre intérêt, quand j'étais une jeune femme. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 42.

²⁴⁷ Sarah Brophy, « Angels in Antigua : The Diasporic Melancholy in Jamaica Kincaid's *My Brother* », in *Modern Language Association*, op. cit., p. 269.

qui semble la redoubler le plus exactement est aussi celui qui révèle l'impossibilité d'une entière empathie.

Par ailleurs, la façon dont l'individu se perçoit par rapport à l'autre et se projette dans l'autre influe sur le récit d'un point de vue structurel. Dans le cas de Paul Monette, le principe autobiographique entre en conflit avec le concept de représentation dans la mesure où le premier implique une factualité certaine que ne garantit pas le second. C'est pourquoi certains glissements s'opèrent au cours du récit, comme dans le passage suivant : « As my life blew into smithereens this week, a fund-raising letter arrived from Yale, and I wanted to scrawl across it: *Paul Monette died on March 12, 1985*. But Roger didn't. I know because I was there²⁴⁸ ». L'arrangement systématique des faits qui émerge de la chronologie du récit se trouve perturbé par l'irruption d'une date fictionnelle qui entraîne la dissociation, soulignée par les italiques, du narrateur imaginé et narrateur réel prenant en charge l'annonce de son propre décès. Dès lors, il semble que la maladie entraîne une restructuration du récit comme mythos, c'est-à-dire comme système de faits, en une mimesis²⁴⁹, une représentation mimétique d'autant plus flagrante qu'elle est prise dans le contrat autobiographique qui implique la vérité des faits restitués.

Chez Hervé Guibert, la structure du récit est transformée par l'emploi du motif du miroir et ses conséquences, en particulier à la fin de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, lorsque le narrateur déclare « Je continuai à me dédoubler au cours du dîner, en remettant sur le tapis l'affaire Eduardo²⁵⁰ ». Cette affirmation renseigne sur la façon dont le récit est considéré : il se compose d'une série de personnages partageant des traits communs (l'amitié, la maladie, l'homosexualité) qui se substituent les uns aux autres à mesure qu'ils disparaissent : les considérations qui s'appliquaient à Muzil s'appliquent ensuite au narrateur à sa mort, et le personnage d'Eduardo, jeune éphèbe amant de Bill, qui ambitionne un avenir d'écrivain, semble avoir été créé pour se substituer au narrateur lorsque sa propre mort surviendra. De cette façon, la perspective de démultiplication qu'offre le miroir devient productrice de récit²⁵¹ dans

²⁴⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 84. : « Alors que ma vie s'effondrait, j'ai reçu cette semaine-là une lettre de Yale demandant de l'argent pour une cause quelconque. J'eus envie d'écrire en grosses lettres en travers de la lettre : *Paul Monette est mort le 12 mars 1985*. Mais pas Roger Horwitz. Je le sais parce que j'étais là. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 94.

²⁴⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 69.

²⁵⁰ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 280.

²⁵¹ Áron Kibédi Varga, « Identification et distanciation. Réflexions sur l'art de Borges », in *Littérature*, *op. cit.*, p. 4.

la mesure où elle engage la succession potentiellement indéfinie des personnages dans lesquels puisse survivre le narrateur.

De plus, le recours à l'image engendre la nécessité d'arranger entre eux des éléments qui semblent hétérogènes. Le style de Paul Monette se trouve en cela modifié dans la mesure où il s'agit moins pour lui d'éroder les contrastes pour obtenir un récit unifié que de les exacerber pour en démontrer la singularité. Dès lors, l'irruption d'une phrase comme « When in doubt, feed²⁵² » au cœur du récit engage le paradoxe selon lequel l'usage du présent gnomique, et donc universalisable, émane d'une expérience revendiquée comme individuelle. Or, sa potentielle universalisation devient précisément ce qui ancre le récit dans l'expérience irréductible du narrateur, à travers la conception du récit comme montage hétéroclite²⁵³ : l'hétérogénéité du récit ainsi produite porte la trace d'une perception singulière tout en renfermant la possibilité du partage et de la transmission. Un aménagement narratif analogue est mis au point par Hervé Guibert, mais il intervient davantage d'un point de vue relationnel :

Je tombe sur Marine, attablée avec ses lunettes noires dans la niche du fond, en face d'un jeune homme, juste à côté de la table où le maître d'hôtel m'invite à prendre place, côté banquette, constatant en m'asseyant qu'une cloison me sépare de Marine, mais qu'un miroir équidistant sur le mur opposé permet de nous voir l'un l'autre, rien que l'un et l'autre.²⁵⁴

La mise en scène complexe, pour ne pas dire invraisemblable, du restaurant a plusieurs conséquences. D'une part, elle permet d'illustrer de façon littérale la façon qu'à le récit de représenter les personnages les uns par rapport aux autres, voire de les substituer les uns aux autres, comme en témoigne la disparition du jeune homme, remplacé par le narrateur dans le reflet du miroir. D'autre part, l'invraisemblance même de la disposition scénique devient créatrice en ce qu'elle permet la réunion des deux personnages, bien qu'elle soit virtualisée par l'intermédiaire du miroir. En ce sens, le montage apparaît à la fois comme un moteur du récit et comme un moyen d'en exposer l'artificialité et donc la flexibilité, en particulier du point de vue des identités narratives.

²⁵² Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 125. : « Dans le doute, mangez. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 137.

²⁵³ Jean-Paul Rocchi, « Faire un homme. Étiologie moderniste des masculinités américaines : trauma, témoignage, résistance », in *Revue française d'études américaines*, n° 154, 2018, p. 51.

²⁵⁴ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 133.

2.2.2. Points de vue, voix, sujets : construction et déconstruction kaléidoscopiques

Le jeu de représentation et de redoublement qui s'établit à travers l'usage des images dans le récit doit aussi être pensé d'un point de vue narratologique : convoquer des personnages, prendre en charge leur discours, c'est aussi reconfigurer les sujets et les points de vue. La relation conflictuelle entretenue entre le narrateur de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et Marine révèle une ambiguïté :

Elle avait ce jour-là les poignets bandés, je m'en souviens, je lui dis que je souhaiterais faire avec elle un remake du portrait de la sainte Teresa Maria Emerich peinte par Gabriel von Max : toute transparente et bleutée dans son capuchon de gaze qui encercle sa tête comme une couronne pour cacher ses stigmates, ses poignets bandés exactement comme les siens. Je demandais à Marine s'il s'agissait d'un simulacre pour les journalistes. Non, me répondit-elle, on venait de lui faire une transfusion de sang.²⁵⁵

En effet, la communication entre les deux personnages passe d'abord par le discours indirect libre pour rendre compte des paroles du narrateur avant d'entrer dans le discours direct avec la réponse de Marine. Dès lors, un décalage de construction s'installe, dans la mesure où la subjectivité de la description initiale, reposant non seulement uniquement sur le regard du narrateur mais sur le souvenir de ce regard, convoque la locutrice dans une *ekphrasis* qui occulte complètement sa voix. Elle devient donc, selon le vocabulaire de Ricœur, un point de vue²⁵⁶, un élément de composition qui n'intervient que dans la perspective de la configuration narrative. En revanche, le passage au discours direct marque la rupture qu'opère le procédé de refiguration engagé lors de l'irruption de la voix²⁵⁷, non pas tant sur le plan sonore que communicationnel. Le paradoxe réside alors dans ce que la représentation lyrique du personnage aboutisse à l'impossibilité de la communication, qui se fait au prix d'un arrachement du discours au narrateur. Dans le cas de Paul Monette, la distinction entre point de vue et voix intervient tardivement dans le récit, au moment où, après la mort de Rog, le narrateur découvre une note de sa main laissée dans un livre : « *Paul – the important thing to say is this : with you it's been the best – the best years and the most love*²⁵⁸ ». L'italique, qui souligne le fait que la parole est ici écrite, et non prononcée, rappelle par contraste que Rog n'a jamais été présent dans le récit qu'à travers le narrateur, qu'il est un être entièrement construit par le discours narratorial. Or, la parole écrite devient paradoxalement le point d'émergence de Rog en tant que voix : il n'est plus seulement le point de vue nécessaire au narrateur pour structurer

²⁵⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 83.

²⁵⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 141.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 326. : « *Paul, ce qu'il y a d'important à dire, c'est qu'avec j'ai vécu toi mes plus belles années et mon plus grand amour.* », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 338.

son récit, il est présent dans le texte de manière irréductible dans la mesure où sa parole ne peut être rapportée autrement qu'en son état d'origine, contribuant alors à révéler la dimension fictionnelle qui sous-tend la chronique autobiographique.

Dans la mesure où la communication ne s'établit que partiellement entre les personnages de Jamaica Kincaid, le récit en vient même à interroger le rôle de l'interlocution, comme le montre la conversation rapportée entre le docteur Ramsey et la narratrice :

He told me that one night he gave a talk to some young people about AIDS and other sexually transmitted diseases. Afterwards two young men asked for a lift, and when they reached a certain part of town, a part of town where prostitutes live, they asked to be let out. Dr. Ramsey asked them if they had condoms and they said no.²⁵⁹

Il me raconta qu'un soir il avait fait une causerie devant des jeunes gens sur le sida et d'autres maladies sexuellement transmissibles. Après la causerie deux jeunes hommes lui avaient demandé de les ramener en ville et en arrivant dans un certain quartier de la ville, un quartier qu'habitent les prostitués, ils lui avaient demandé de les déposer. Le Dr Ramsey leur demanda s'ils avaient des préservatifs et ils dirent que non.²⁶⁰

L'interlocution mise en place entre les deux personnages, parce qu'elle se fait au discours indirect, permet de créer un espace dans le rapport bilatéral, de sorte que le frère apparaisse en creux dans le discours : le docteur rapporte précisément ce que le malade ne dit pas, de sorte qu'il faille passer par le récit pour extérioriser la communication²⁶¹ vers le sujet silencieux. En effet, l'anecdote proposée par le médecin ne semble d'abord faire intervenir le frère que de manière indirecte, dans la mesure où elle tourne autour du sida. En revanche, les choix opérés au moment de la traduction font de celle-ci un intermédiaire : la traduction de "prostitutes" en "prostitués" au masculin rend patente l'homosexualité, jusqu'alors tue, de Devon. De cette façon, la communication instaurée entre le médecin et la narratrice rejaillit sur le sujet tiers par laquelle il advient à la narratrice et dans le récit en tant qu'identité reconfigurée précisément par son absence du jeu de l'interlocution. Par ailleurs, le système des voix mis en place par Jamaica Kincaid est complexifié par la question même de la langue. En écrivant son retour à Antigua après 20 ans, l'autrice est confrontée à la question de la restitution du créole, au sein du récit rédigé en anglais standard. Dès lors, l'usage de parenthèses comme « ("Me hear you a come but me no tink you a come fo' true")²⁶² » peut s'interpréter dans deux directions différentes : d'une part, il contribue à la manifestation d'un écart entre les personnages, dans la mesure où leur communication est conditionnée par la compréhension de la langue. Les

²⁵⁹ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 26.

²⁶⁰ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 26-27.

²⁶¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 69.

²⁶² Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 9. : « ("Yo di moi out é ké veni mais moi pas compren' ça té vré") », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 11.

parenthèses pallient donc non pas une langue intraduisible mais une langue qu'il est impossible de substituer à l'anglais puisque l'écrivante refuse d'en faire la langue dans laquelle elle se pense. En revanche, par rapport aux personnages, les parenthèses en créole peuvent être considérées comme des enclaves préservant la langue dans laquelle leurs identités s'expriment²⁶³. Elles s'apparentent donc à un geste d'authenticité à l'égard du souvenir de Devon de sorte que l'excès narratif qu'elles engendrent, au sens où elles restituent une parole déjà écrite en anglais, devient nécessaire pour construire des personnages.

Dans la mesure où les œuvres à l'étude présentent toutes, avec des fonctions diverses, une portée autobiographique, la question de la représentation doit aussi être posée en regard du système formé par les auteurs, les narrateurs et les personnages. Le point à la fois central et problématique de ce système est le nom lui-même. Dans ses travaux sur l'autofiction, Vincent Colonna considère les noms propres comme des signifiants représentant autre chose qu'eux-mêmes, à savoir des entités singulières, fictives ou réelles²⁶⁴. Cette idée entre en écho avec la conception du nom exposée par Jamaica Kincaid : « He called her "Muds" then, short for Mother, but when he was well and when he was young, he called her Mrs. Drew, which is her married name; when he was well and when he was young he did not like to show any dependence on her so he called her what any ordinary person would call her [...]»²⁶⁵. En effet, les noms sont employés avec deux objectifs : leur interchangeabilité correspond d'abord à la variation de point de vue et de position du personnage par rapport à la mère. Alors, l'usage du nom propre intervient dans un état de pleine capacité et de volonté d'indépendance tandis que le surnom affectif est employé dans un état de fragilité à la fois physique et émotionnelle. Dans ce cas, le nom appelle aussi des variations identitaires dans la perception de la mère comme entité singulière : de femme mariée, c'est-à-dire engagée dans une relation sociale dans laquelle n'intervient qu'indirectement Devon, elle passe à mère qui n'apparaît plus engagée que dans un rapport exclusif à l'enfant malade. On comprend alors comment le nom contribue à construire le personnage en concordance avec le récit proposé en outre par la narratrice. Mais alors, que se passe-t-il lorsque le nom et l'entité ne correspondent pas ? Chez Hervé Guibert, le nom est sans cesse soumis à des glissements, à commencer par l'usage de pseudonymes pour

²⁶³ Sarah Brophy, « Angels in Antigua : The Diasporic Melancholy in Jamaica Kincaid's *My Brother* », in *Modern Language Association*, *op. cit.*, p. 272.

²⁶⁴ Vincent Colonna, *L'Autofiction*, Doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989, p. 27.

²⁶⁵ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 100. : « Il l'appelait "M'an" alors, un diminutive de maman, mais quand il allait bien et quand il était jeune, il l'appelait Mrs. Drew, qui est son nom de femme mariée. Quand il allait bien et quand il était jeune, il n'aimait pas se montrer en rien dépendant d'elle, aussi l'appelait-il comme toute personne ordinaire l'aurait appelée [...] ». Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 94.

chacun des personnages. En revanche, dans la mesure où il s'inscrit dans un pacte de vérité d'autant plus strict qu'il se présente comme un journal, *Cytomégalo*virus joue d'ambiguïtés à cet égard : « H.G. raconte que la surveillante aurait suffoqué d'indignation quand il lui en a demandé une. Serviettes en papier. B. et H.G. ont insisté pour aller m'acheter une vraie serviette²⁶⁶ ». La dissociation du narrateur à la première personne, dont le lecteur suppose qu'il s'agit d'Hervé Guibert rédigeant son journal, et de ce personnage aux initiales identiques remet en cause non seulement l'appartenance du nom à une entité singulière, mais surtout sa capacité même de représentation : de même que les initiales ne sont qu'un écran du nom propre, celui-ci ne désigne plus qu'une entité fantôme, sans corporéité puisque sans nom défini. Dès lors, l'usage du nom rend compte de la fluidité qu'impose la dimension nécessairement fictionnelle de la mise en récit, et empêche la construction de personnages aux identités définitivement closes.

Dès lors, le discours autobiographique ne peut plus renvoyer à un soi fixe et identifié dans un nom propre, il devient un discours aliéné²⁶⁷ non seulement aux reconfigurations identitaires du personnage narrateur, mais aussi aux personnages extérieurs avec lesquels il entretient des rapports de plus en plus circulaires. D'ailleurs, l'usage fréquent des répétitions chez Jamaica Kincaid résulte de cette transformation du récit autobiographique : « My brother who was lying in the hospital dying, suffering from the virus that causes AIDS, told the brother who is two years older than he is, the brother I am eleven years older than, that he had made worthlessness of his life²⁶⁸ ». Le refus d'employer des noms propres pour désigner ses trois frères rend compte à la fois de la confusion des identités des personnages en regard de la narratrice, désignés uniquement par le lien qu'ils ont en partage, de sorte qu'il est impossible de distinguer les entités singulières sans recourir aux périphrases. Dès lors, le lecteur se trouve pris dans un mouvement pendulaire entre le lien fraternel et les périphrases permettant d'esquisser une frontière entre les individus, bien qu'elle demeure poreuse. Plus encore, le lecteur doit voyager entre ce qui relève du narratif et ce qui relève du contextuel²⁶⁹ dans la mesure où le point central à partir duquel les identités se dénoue n'est pas le frère malade, en regard de tous les autres, mais la narratrice elle-même, en témoigne l'irruption de la périphrase

²⁶⁶ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, *op. cit.*, p. 63.

²⁶⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 34.

²⁶⁸ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 20. : « Mon frère, qui était couché à l'hôpital, mourant, souffrant du virus qui cause le sida, dit au frère qui est de deux ans son aîné, le frère dont je suis l'aînée de onze ans, qu'il n'avait rien fait qui vaille de sa vie », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 21.

²⁶⁹ Hélène Jaccard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Paris, Droz, 2000, p. 225.

“the brother I am eleven years older than”, qui redouble inutilement la précédente et dont la présence se résume à l’introduction de la narratrice dans la composition des identités. De cette façon, narratrice fait valoir son appartenance au cercle fraternel et, de surcroît, s’institue comme entité créatrice, à partir de laquelle sont définis tous les autres personnages.

2.2.3. Témoigner

Enfin, les jeux de juxtaposition et de dédoublement des voix narratives au sein de récits à caractère autobiographique posent la question de la possibilité du témoignage et de la façon dont celui-ci s’articule à la fiction. Dans la mesure où les malades ne sont pas toujours les écrivains, et où le récit de l’expérience individuelle est aussi un moyen d’évoquer une situation collective, la voix qui prend en charge la parole d’autrui devient un témoin. Toutefois, il est possible d’en distinguer plusieurs types, qui engagent des implications différentes. Il apparaît d’abord plus facile de parler de témoignage dans les cas de Jamaica Kincaid et de Paul Monette dans la mesure où l’écrivain n’est pas le malade : il peut dès lors l’observer et rendre compte *a posteriori* de son expérience. Pourtant, ils sont plus que de simples témoins puisqu’ils sont toujours impliqués dans la maladie par un lien affectif profond. Chez Jamaica Kincaid, le témoignage a toujours une portée réflexive :

Perhaps it was a flag of some kind, he was trying to tell me something, I don’t know; [...]. I missed him. I missed seeing him suffer. I missed feeling sorry that I could see him in his suffering, I missed seeing him in the midst of something large and hoping he would emerge from it changed for the better.²⁷⁰

Peut-être était-ce un signal d’un genre ou d’un autre, il essayait de me dire quelque chose, je ne sais pas ; [...]. Il me manquait. Le voir souffrir me manquait. Il me manquait d’être navrée de le voir dans sa souffrance, il me manquait de le voir au milieu de quelque chose de grand et d’espérer qu’il en émergerait changé en mieux.²⁷¹

Le récit étant délivré de manière posthume, le témoignage joue d’un flou dans l’énonciation : l’aveu d’ignorance qui clôt la première phrase empêche de donner à la parole de la narratrice une valeur objective, au sens où elle relève de son interprétation propre. Il est donc désormais impossible de considérer son témoignage comme on le ferait d’un témoignage historique ou d’un témoignage en justice. Par conséquent, s’ouvre la possibilité de le manipuler, puisqu’il n’a plus obligation de vérité, de sorte qu’il finisse par révéler davantage de la narratrice que de ce dont elle témoignait à l’origine : dans la version originale du texte, l’anaphore “I missed” la

²⁷⁰ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 37-38.

²⁷¹ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 36.

place comme sujet dominant autour duquel tourne le récit de l'agonie, alors même que le frère n'apparaît qu'en qualité de complément d'objet second. Pourtant, la dimension de témoignage, et non pas de simple récit autobiographique, se justifie toujours par l'allongement progressif des phrases anaphoriques qui donnent l'impression de creuser de plus en plus profond dans la mémoire pour produire un récit au plus près du passé. D'ailleurs, la traduction en français, en renversant l'anaphore, souligne que ce n'est pas tant la narratrice en tant que sujet autocétrée qui se trouve au cœur du récit, mais bien la narratrice témoin qui rend compte de ce qu'elle a vu et qui se plaît dans ce rôle : "Le voir souffrir me manquait". Au contraire, chez Paul Monette, la fonction de témoin produit sur le narrateur l'effet inverse. Lorsqu'il écrit : « If all you have to do is hold on, you let the details go²⁷² », l'incertitude énonciative qui provient de l'emploi impersonnel du pronom "you" peut être interprétée de deux manières. D'une part, il fait avant tout référence à la maladie de Roger, qui est au centre du récit, de sorte que le narrateur devienne, à l'instar de Jamaica Kincaid, un témoin posthume²⁷³ qui, en tant que tel, produit un récit au plus près de l'expérience passée en confessant l'ajout, l'oubli ou la modification de certains détails, qui justifient le caractère en partie fictionnel du témoignage. En revanche, il est également possible de considérer que ce pronom impersonnel fasse référence au narrateur lui-même et à sa propre expérience de la maladie, à la fois celle de son amant et la sienne. De cette façon, il n'est plus simplement un témoin posthume mais une victime survivante²⁷⁴, bien qu'en sursis, ce qui justifie que le récit ait aussi valeur de témoignage à propos de son propre parcours et qu'il soit en partie centré sur sa perception de la maladie et inclue son ressenti rétrospectif sur les événements racontés.

Le narrateur de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* entre dans la catégorie des témoins de manière différente, parce que son récit porte avant tout sur sa propre expérience : il se trouve donc dans une position d'hyper-proximité qui peut remettre en cause son statut d'observateur. Pourtant, c'est précisément ce qui fait son intérêt : s'il est un témoin, au sens strict, de la mort de Muzil, comme il a été évoqué en détail précédemment, ses observations ont toujours un effet double. Après les funérailles, il se trouve chez Muzil, accompagné de Stéphane : « Stéphane me demanda d'en prendre possession, de photographier l'appartement de Muzil tel qu'il l'avait laissé. Il voulait que je sois le témoin de la passation des lieux et fabriquer un document à destination des chercheurs²⁷⁵ ». S'il reconnaît sa qualité de témoin objectif, ayant pour fonction

²⁷² Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 203. : « Quand la seule chose à faire, c'est de tenir le coup en attendant qu'un médicament arrive, on laisse tomber les détails. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 218.

²⁷³ François Rastier, « Témoignages inadmissibles », in *Littérature*, n° 159, 2010, p. 110.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 124.

de garder le lieu en mémoire pour pouvoir le restituer ensuite, à travers la photographie considérée ici comme l'art du réel, le narrateur trahit l'ambiguïté de sa position à travers le verbe "fabriquer" : en effet, il suggère qu'au-delà du simple enregistrement du lieu et des événements qui y sont attachés, le narrateur a pour fonction d'en produire une image, une représentation qui n'a de valeur que subjective et qui vaut alors plus comme récit de perception que comme témoignage. La proximité ainsi établie entre le narrateur et ce dont il rend compte ne suffit pourtant pas à lui retirer le statut de témoin. Dans la mesure où le témoin est celui qui donne à voir, il est toujours pris dans un double mouvement d'enregistrement et de réaction²⁷⁶, provoqué notamment par la réflexivité du récit, de telle sorte qu'il devient le témoin de son propre récit.

Enfin, le rapport trouble à la communication et à la parole qui se joue dans *My Brother* nécessite aussi de repenser la corrélation entre témoin et porte-parole. Lorsque Jamaica Kincaid écrit : « His death was imminent and we were all anticipating it, including him, but we never gave any thought to the fact that this was true for all of us, too: our death was imminent, only we were not anticipating it... yet²⁷⁷ », elle place Devon dans une position ambiguë. D'abord, il est celui qu'on observe, celui dont on constate l'affaiblissement et attend la mort, de sorte que la narratrice se trouve dans une position de témoin, restituant ce phénomène. En revanche, l'insertion de la proposition "including him" rapproche Devon du narrateur d'Hervé Guibert en ce qu'il est à la fois objet et sujet de l'observation. Or, le fait que la narratrice seule assume le récit, laissant Devon dans le silence, provoque un effet de miroir : devenu témoin silencieux²⁷⁸ de sa propre agonie, il est aussi l'image en négatif de la non-agonie de ceux qui l'observent. En regardant son frère malade, la narratrice mesure donc également la perspective de sa propre mort et son implication narrative par rapport à Devon.

Par ailleurs, dans le cas où la communication faillit, où le témoignage ne peut pas passer par la parole, le corps entre en jeu comme médiateur du témoignage. C'est particulièrement le cas chez Paul Monette dans la mesure où le narrateur, dont la parole est quasiment exclusivement centrée autour de Roger, en oublie d'exprimer son propre ressenti, de sorte que le corps en devient le lieu par défaut : « I cried for Bruce. An hour later on the dunes I cried for Cesar, whose ashes I never held, dispersed I know not where. Then I cried all the way back to

²⁷⁶ Bruno Blanckeman, « Hervé Guibert : Témoin d'exception », in *Littérature et sida : alors et encore*, Alessandro Badin (dir.), *op. cit.*, p. 28.

²⁷⁷ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 55. : « Sa mort était imminente et nous nous y attendions tous, lui compris, mais nous n'avons jamais pensé au fait que cela était vrai de nous tous, aussi : notre mort était imminente, seulement nous ne nous y attendions pas... encore. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 52.

²⁷⁸ Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, *op. cit.*, p. 56.

L.A. on the plane, for Roger mostly by then, but really for all of us, this generation of widows and groping survivors²⁷⁹ ». L'ininterruption des pleurs, manifestée par la répétition du verbe “cried” dans trois phrases successives, et soulignée par les marqueurs temporels, renvoie à la frustration accumulée mais non exprimée, qui fait du corps l'énonciateur²⁸⁰ par défaut du ressenti du narrateur. Plus encore, le discours explicatif qui complète les phrases paraît superflu face à la violence de la réaction corporelle, comme si les pleurs se suffisaient à eux-mêmes pour donner à comprendre l'ampleur du bouleversement qu'implique d'être témoin de l'agonie. D'ailleurs, l'universalisation finale à tous les membres de cette génération de survivants fait valoir les pleurs comme témoignage au sens où ils sont dotés d'un sens et d'une portée collectifs, en ce qu'ils se font le reflet d'une expérience partagée, mais aussi comme hommage à la mémoire des proches décédés.

Si le corps apparaît comme l'intermédiaire d'un témoignage du personnage à lui-même, révélant ainsi ses possibilités réflexives, le témoin, en tant qu'il est celui qui observe, est toujours l'élément disruptif d'une relation intime. Nos écrivains font tous mention de la mort de Rock Hudson en 1985, première personnalité publique à avoir annoncé publiquement sa séropositivité, mais c'est sur la figure de Roy Cohn telle qu'elle est traitée par Paul Monette que nous voudrions porter notre attention :

One morning the L.A. *Times* had a long piece about Roy Cohn and the rumor – rigorously denied – that he had AIDS. One of the AZT doctors was in, and we talked about the futility of stonewalling but also tried to figure out the psychology of it, since one man's secret was never quite the same as another's.²⁸¹

Un matin le *Times* de Los Angeles a fait paraître un long article sur Roy Cohn et une rumeur – cependant absolument démentie – selon laquelle il serait atteint du sida. L'un des médecins chargés de l'AZT était dans la chambre à ce moment-là et nous avons parlé de la futilité de garder la chose secrète mais aussi de la psychologie de la chose, puisque ce n'était jamais tout à fait pour les mêmes raisons que les gens voulaient garder le secret.²⁸²

L'ambiguïté de ce passage réside dans la position du témoin, qui n'est pas directe mais médiatisée non seulement par la presse mais par des bruits infondés, de sorte qu'il se confronte au démenti. Toutefois, l'article, et son relai dans le récit, constituent déjà une irruption dans l'intimité du personnage²⁸³, qui prend la forme à la fois d'une dissociation et d'une confusion

²⁷⁹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 223. : « J'ai pleuré pour Bruce. Une heure plus tard, dans les dunes, j'ai pleuré pour Cesar dont je n'avais jamais tenu les cendres qui étaient dispersées dans un endroit inconnu. Puis j'ai pleuré sans arrêt dans l'avion du retour jusqu'à Los Angeles, surtout pour Roger mais aussi pour nous tous, pour notre génération de veufs et de survivants désemparés. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 236.

²⁸⁰ Jacques Fontanille, « Ethos, pathos, et persuasion : le corps dans l'argumentation. Le cas du témoignage », in *Semiotica*, n° 163, 2007, p. 85.

²⁸¹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 235.

²⁸² Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 249.

²⁸³ Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, *op. cit.*, p. 26.

entre identité privée et identité publique : révéler sa séropositivité revient à refuser à Roy Cohn la possibilité d'être autre chose qu'un malade du sida tout en révélant à demi-mot son homosexualité, mettant ainsi en lumière l'écart volontairement créé entre identité de représentation et identité privée. En ce sens, l'intertextualité ouverte avec la pièce de Tony Kushner *Angels in America*²⁸⁴, jouée pour la première fois en 1991, dont Roy Cohn est l'un des personnages principaux et dont la trajectoire est entièrement centrée autour du démenti de sa séropositivité alors même que la mise en scène place le spectateur en témoin des soins qui lui sont procurés à l'hôpital, permet de penser la construction littéraire du personnage : l'isolement du personnage de tout lien, à la fois affectif et social, met en lumière la progression de la maladie d'un point de vue ontologique dans la mesure où elle conditionne le malade tout autant qu'elle est conditionné par lui et par ce qu'il consent à appréhender d'elle. À travers ce jeu d'échos, la littérature devient à la fois espace de familiarité permettant l'appréhension du personnage et reflet du mouvement pendulaire de la rumeur publique.

Enfin, dans des récits qui accordent une place significative à l'autobiographie, la distinction, sur le plan littéraire, avec le témoignage doit être questionnée. Lorsque Jamaica Kincaid écrit « It was only after he was dead and no longer in the house and the smell was no longer there that I knew what the smell was, and now as I write this, I cannot find a simile for this smell, it was not a smell like any I am familiar with²⁸⁵ », elle fait intervenir la dimension autobiographique du récit en insistant sur la place du "je" en tant que sujet par les nombreux marqueurs temporels indiquant le caractère rétrospectif du récit. Pourtant, ce passage pourrait également être qualifié de témoignage dans l'ouverture²⁸⁶ certaine qu'il propose. En effet, la défamiliarisation que provoque l'odeur inconnue empêche de passer complètement par l'autobiographie dans la mesure où elle implique un déplacement du sujet vers l'autre, en l'occurrence vers le souvenir du frère décédé. Dès lors, la narratrice devient non seulement l'actrice du récit, mais aussi le témoin distancié, qui se remémore l'odeur de façon rétrospective et qui en extrait une production littéraire à la fois centrée sur sa perception et sur ce à quoi elle est logiquement et imaginativement liée, à savoir la mort de Devon. De cette façon, le récit joue avec la frontière entre autobiographie, fiction et témoignage, corroborant ainsi la conception du

²⁸⁴ Tony Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, New York, Theatre Communications Group, 1991.

²⁸⁵ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 55. « Ce fut seulement après sa mort, quand il ne fut plus dans la maison et que l'odeur n'y fut plus que j'ai su ce que l'odeur était vraiment, et maintenant que j'écris cela je ne trouve rien de semblable à cette odeur, ce n'était pas une odeur comme aucune de celles qui me sont familières. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 51.

²⁸⁶ Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, *op. cit.*, p. 61.

récit par Jamaica Kincaid comme exposant une expérience intime tout en maintenant une distance affective qui permet à la fois sa fictionalisation et son universalisation.

Ce double mouvement impliqué par la mise en récit du témoignage pose également une question éthique quant à la narrativisation du témoignage. Si elle est traitée de façon indirecte par Hervé Guibert et Jamaica Kincaid, c'est Paul Monette qui produit la réflexion la plus complexe à ce sujet, et ce dès l'épigraphe : « *Unsung the noblest deed will die*²⁸⁷ ». Tiré des *Fragments* de Pindare, il fait référence à une pratique antique de la littérature qui consiste à chanter les exploits des soldats morts au combat, afin de les ériger au rang de héros par la perpétuation de leur mémoire à travers la transmission du chant. Dès lors, le projet de Paul Monette s'inscrit dans cette perspective et s'interprète donc comme un moyen de maintenir vivant le souvenir de Roger, qui est donc placé dans la lignée des soldats antiques dont on célèbre la belle mort. Dans cette mesure, la voix qui transmet son souvenir est prise en tension entre une pratique intime et une pratique éthique de l'écriture. En effet, si le récit est un moyen pour Paul Monette de se souvenir de son amant décédé et d'exprimer sa perception tout à fait personnelle de la maladie, il a aussi une portée éminemment éthique dans la mesure où il est conçu comme un devoir : un devoir à la fois de raconter son expérience, conformément à l'aphorisme, mais aussi d'ériger son ressenti au rang d'expérience partagée, de sorte que non seulement la mémoire de Roger survive, mais qu'elle puisse rassembler les individus.

Ainsi, l'ambiguïté qui réside dans l'écriture de l'autre, manifestée par les effets de mise en image, de redoublement et de dissociation, est révélatrice d'une conception paradoxale de la représentation comme moyen de faire advenir l'autre à travers la perception singulière de l'écrivain. Dès lors, les motifs de l'image et du miroir symbolisent les possibilités multiples de reconfigurations créatrices. Les récits ainsi produits deviennent le témoignage de l'expérience de l'autre par la voix du narrateur écrivain, mettant, par conséquent, en question la possibilité même d'un accès fiable à la perception du malade puisqu'elle est toujours médiatisée par un tiers.

2.3. *Penser à soi, penser pour soi : pour un égoïsme littéraire*

L'étude des techniques littéraires mises en œuvre pour évoquer les liens qui se tissent dans le temps long de la maladie a permis de conclure à la nécessité de la relation

²⁸⁷ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 1. : « Si on ne le chante pas, l'exploit le plus noble ne survit pas. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 9.

interpersonnelle pour dire et penser le sida. En revanche, celle-ci entre toujours en tension avec l'irréductible singularité et subjectivité de l'écrivain, de telle sorte qu'il faille interroger la possibilité même de la relation à l'autre dans des récits pourtant centrés, en apparence, sur le partage d'une expérience commune : au-delà de l'intention représentationnelle demeure une forme de singularité jalouse qui apparaît dans l'articulation narrative des individus.

2.3.1. Identité et relation : l'impossible réconciliation

Il semble, dans un premier temps, que le rapport interpersonnel entre en conflit avec une forme de pensée de soi et pour soi en raison de sa fonction au sein du récit. Chez Hervé Guibert, penser son propre corps malade s'opère toujours par déviation²⁸⁸ à travers un corps autre, qu'il soit malade ou non. Ce regard dévié intervient notamment dans la relation que le narrateur de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* entretient avec le personnage de Jules, son amant lui aussi atteint du sida, marié à Berthe :

Alors que j'avais toujours trouvé splendide et puissant le corps de Jules aux moments où il se déshabillait, je notai à part moi qu'il s'était décharné, et qu'il n'était plus loin de me faire pitié. De l'autre côté, le virus, qui avait pris une consistance presque corporelle en devenant une chose certifiée et non plus redoutée, avait durci chez Berthe, contre toute volonté, un processus de dégoût qui visait le corps de Jules. Et nous savions l'un et l'autre que Jules, de par sa constitution mentale, ne pouvait pas vivre et ne pourrait pas survivre sans attirances portées sur son corps.²⁸⁹

La description du corps altéré et affaibli de l'amant représentant autrefois un idéal de beauté constitue en elle-même une distinction entre le corps vital d'il y a peu et le corps malade du présent. Plus encore, cet affaiblissement se pense aussi sur le plan symbolique : l'emploi du participe "durci" virilise le point de vue de Berthe par la métaphore phallique, tandis que celui de Jules est plutôt féminisé par le regard des autres personnages, suggérant une possible inversion des représentations de genre dans la maladie. Cependant, en observant le corps d'un homme qui porte des stigmates semblables aux siens, le narrateur projette aussi ce que l'on dit de son propre corps. Le corps de Jules devient le miroir de son propre affaiblissement, de sorte que la projection finale, qui peut être entendue en focalisation interne, apparaît comme une transposition de son propre sentiment insupportable d'être un objet de dégoût et de pitié et non plus de désir. Dès lors, on voit bien comment la contemplation du corps malade est un travail

²⁸⁸ Murray Pratt, « L'autoreprésentation, l'écriture autre et l'ange », in *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Ralph Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 138.

²⁸⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 164.

de reconnaissance²⁹⁰, de réappropriation à la fois du corps transformé par la maladie, mais aussi, en creux, de son propre corps tel qu'il est confronté à l'image anticipée de son devenir.

En outre, cette tension entre individualité et socialité est aussi révélée dans l'exploitation de certaines émotions, en particulier chez Jamaica Kincaid, dont le récit rend compte d'une réflexion poussée autour de la question de l'affectivité et du ressenti. Dans une scène où une femme inconnue de la narratrice rend visite à son frère à l'hôpital, celle-ci écrit :

He was unmoved when she asked him if he would like to have that done to him, someone infected with the HIV virus and knowing it having sex with him without telling him; perhaps he thought that is exactly what had happened to him. He was unmoved when she asked him if he would like someone to treat his sister (me) the way he had just treated that woman²⁹¹

Il ne s'était pas ému quand elle lui avait demandé s'il aimerait qu'on lui fasse la même chose, qu'une personne infectée du virus VIH et le sachant ait des rapports sexuels avec lui sans le lui dire, peut-être pensait-il que c'est exactement ce qui lui était arrivé. Il ne s'était pas ému quand elle lui avait demandé s'il aimerait que quelqu'un traite sa sœur (moi) comme il venait de traiter cette femme²⁹²

La répétition de l'adjectif "unmoved" est particulièrement frappante dans la mesure où elle renvoie à une froideur double, à la fois perçue par la narratrice comme un réflexe de protection de l'intériorité individuelle, comme le suggère la proposition hypothétique, et le fruit du contexte social lui-même²⁹³, au sens où elle est une réponse à une situation d'énonciation qui cherche à faire naître la honte en jouant sur les liens affectifs d'amour propre et d'amour fraternel. Dès lors, le renversement du discours émotionnel rompt avec la possibilité même de communication, et donc de lien social, même distancié, même exclusif. D'ailleurs, cette rupture est poussée à l'extrême par Hervé Guibert dans la façon dont il articule récit et absence :

De quel droit écrivais-je tout cela ? De quel droit faisais-je de telles entailles à l'amitié ? Et vis-à-vis de quelqu'un que j'adorais de tout mon cœur ? Je ressentis alors, c'était inouï, une sorte de vision, ou de vertige, qui m'en donnait les pleins pouvoirs, qui me déléguaient à ces transcriptions ignobles et qui les légitimait en m'annonçant, c'était donc ce qu'on appelle une prémonition, un pressentiment puissant, que j'y étais pleinement habilité [...].²⁹⁴

L'absence se manifeste ici d'une façon assez paradoxale, dans la mesure où elle est rendue visible par l'écriture, notamment par la série de questions en focalisation interne du narrateur, de telle sorte qu'elle contribue à la fois à combler l'absence et à devenir son mode d'apparition et donc d'affirmation. Plus encore, c'est cette absence qui semble fonder en raison le pouvoir

²⁹⁰ Vivianne Châtel, « Récit et identité. L'intersubjectivité comme condition du Je », in *Dalhousie French Studies*, n° 74/75, 2006, p. 357.

²⁹¹ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 42-43.

²⁹² Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 40.

²⁹³ David Le Breton, *Anthropologie des émotions*, op. cit., p. 21.

²⁹⁴ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 106-107.

de création de l'écriture autobiographique²⁹⁵, c'est-à-dire sa capacité à produire quelque chose comme une vie autonome. Non seulement l'écrivain devient, par l'écriture, un sujet hégémonique, mais il s'efface même derrière l'écriture elle-même qui produit l'écrivain plus qu'elle n'est produite par lui. On retrouve ici l'idée d'une inspiration transcendante pensée par les poètes romantiques, qui a forgé le mythe de l'écrivain traversant, en creux, la conception de la littérature par Guibert, et qui ne fait de l'autre, qu'un outil tout au plus de la diction et de la construction du soi.

Enfin, l'écriture de Jamaica Kincaid reflète une forme d'absence, relative au langage, qui engage une rupture proprement littéraire, en particulier dans la phrase « He has gotten so black, the disease has made him so black (she said this to me in this kind of English, she makes an effort to speak in the kind of English that I now immediately understand)²⁹⁶ ». Ce passage réactive la tension entre utilisation de l'anglais et du créole déjà évoquée précédemment, mais avec ceci de particulier que la parenthèse n'a plus fonction de préservation mais de distinction : en effet, elle ne renferme plus la parole en créole, traduite dans le texte en anglais, mais le commentaire en anglais de l'écrivaine à propos du récit. De cette façon, la parenthèse est vectrice d'une mise à l'écart, sur laquelle le démonstratif "this kind" porte l'emphase, d'une dissociation entre deux anglais, et donc entre la mère et la fille d'autant plus frappante dans la version française que le démonstratif est traduit par l'expression créole "anglé ça la". Cet anglais devient alors à la fois un terrain de rencontre possible mais surtout le lieu d'une dissonance irréconciliable, dans la mesure où cet anglais est compris par la narratrice, mais jamais appréhendé comme sien. Si la dernière proposition semble les réconcilier en réinstaurant la possibilité d'une communication, en tout cas d'une compréhension, elle ne fait, en réalité, qu'accroître l'effet de dissociation, dans la mesure où les deux adverbes temporels renvoient à une forme de reconnaissance qui s'apparente davantage à la conscience de l'existence d'une forme d'altérité qui demeure irréconciliable avec son identité propre. Dès lors, la langue de Jamaica Kincaid n'est pas une langue de l'identité, de la même, mais plutôt une langue de l'équivalence²⁹⁷, pour reprendre la distinction de Jean-Philippe Pierron, une langue qui permet une forme de compréhension partagée mais qui empêche la confusion des identités au sein d'une expérience commune.

²⁹⁵ Jakki Spicer, « The author is dead, long live the author : Autobiography and the fantasy of the individual author(s) », in *Criticism*, vol. 47, n° 3, p. 388.

²⁹⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 9. : « Il est devenu si noir, la maladie l'avait rendu si noir (elle me dit cela dans ce genre d'anglais, elle fait un effort pour parler ce genre d'anglé la ça qui est celui que je comprends immédiatement). », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁷ Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, *op. cit.*, p. 306.

Plus encore, le texte de Paul Monette n'a de cesse de démontrer le caractère indépassable de la tension qui oppose identité singulière et relation à l'autre. Dans le passage « We'll fight this, darling, we'll beat it, I promise. I won't let you die²⁹⁸ », l'usage du pronom personnel pluriel renvoie, dans un premier temps, à la manifestation langagière de l'union affective renforcée par la nécessité d'affronter la maladie sur le mode guerrier. En revanche, le retour, dans la dernière phrase, à une dissociation du "je" et du "tu" a un effet disruptif : le "je intersubjectif²⁹⁹", c'est-à-dire la construction identitaire du soi à partir d'une expérience partagée, rendu possible par la fusion des êtres en un "nous", n'apparaît, en réalité, que comme un moyen de réaffirmer l'hégémonie du soi irréductible. En effet, dans la mesure où le soi se construit par rapport à l'autre, la disparition de l'autre entraîne nécessairement l'inexistence du soi. De cette façon, la relation interpersonnelle devient nécessaire en tant que moteur d'un récit dans lequel l'altérité ne vaut qu'en tant qu'elle fait advenir le soi : le rapport oppositionnel à l'autre, que la maladie à la fois renforce et appelle à dépasser, nourrit le récit de telle sorte que l'expérience véritablement commune semble impossible à atteindre.

Enfin, Hervé Guibert joue de cette impossibilité relationnelle entre les personnages dans la conception qu'il propose de l'acte de lecture : « j'avais été contraint à l'honnêteté d'une pensée inavouable : que je tirais une sorte de jubilation de la souffrance et de la dureté de notre expérience, mais cela je ne pouvais pas le partager avec Jules, il eût été obscène de vouloir le torturer dans cette complicité³⁰⁰ ». Le principe autonarratif, qui confère à ce passage l'apparence de journal tel qu'il se conçoit dans la littérature du XVIIIe siècle comme l'endroit de la confession, tisse un lien particulier entre le narrateur et le lecteur : en apparence, la subjectivité du narrateur, exprimée dans l'aveu de l'inavouable, est ouverte à la subjectivité réceptrice du lecteur³⁰¹ par le jeu de l'aparté, qui place Jules, pourtant impliqué dans l'énonciation par le pluriel "notre expérience", à l'écart. En revanche, la corporéité du terme "obscène" révèle que le lecteur devient le complice du narrateur non pas du fait de sa capacité à comprendre, voire à partager l'expérience vécue, mais du fait de son immatérialité : en tant qu'entité nécessaire *a priori* à la rédaction du texte, le lecteur représente l'altérité vers laquelle il est possible de tendre sans entrer en conflit avec la construction du soi puisqu'il n'est jamais

²⁹⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 77. : « Nous allons nous battre, mon chéri, nous allons être plus forts que la maladie, je te le promets. Je ne vais pas te laisser mourir. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 77.

²⁹⁹ Vivianne Châtel, « Récit et identité. L'intersubjectivité comme condition du Je », in *Dalhousie French Studies*, *op. cit.*, p. 363.

³⁰⁰ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 158.

³⁰¹ Brahim Ahmed Said, « Pour une réception de l'"ambiguïté générique" du roman autobiographique », in *Anales de Filologia Francesa*, n° 27, 2019, p. 65.

qu'imaginé par l'écrivain, et donc toujours une partie de lui-même. Dans ce cas, le rapport au lecteur, et par conséquent à l'autre, devient aussi un rapport à soi qui permet donc d'évacuer la nécessité structurelle du personnage miroir.

2.3.2. Juxtaposer n'est pas lier

Lorsqu'on place les récits à l'étude dans la perspective d'un accompagnement à la fois littéraire et affectif dans la maladie, il apparaît que la conception même d'indétermination temporelle inhérente à la progression du sida empêche l'achèvement du rapport à l'autre. À ce titre, l'écriture de Hervé Guibert, qui oscille entre récit au passé de l'agonie de Muzil et compte-rendu au présent de l'affaiblissement du narrateur, joue sur l'emploi des temps pour révéler une interprétation particulière du rapport à l'autre : « En même temps, nous prenions la maladie sur le corps de l'autre. Nous eussions pris la lèpre si nous l'avions pu³⁰² ». L'emploi du conditionnel passé rend compte de la complexité du système temporel construit par l'œuvre : l'écrivain, qui raconte dans le présent l'évolution de sa maladie depuis l'annonce de sa séropositivité, emploie le passé simple dans la première phrase en référence à l'expérience de la maladie partagée avec Jules, incluant un premier niveau de passé dans le récit. Ensuite, la seconde phrase produit un glissement dans la mesure où elle introduit un second niveau de passé, antérieur au précédent, sans justification apparente. En réalité, il confère au passage une impression accrue d'irréalité, en ancrant l'hypothétique dans le passé le plus lointain. De plus, la proximité qui émerge de l'emploi du pluriel, et qui justifierait le recours au présent, dans la mesure où aucun des deux personnages n'est décédé au moment du récit, semble alors enfermé dans un passé qui, bien qu'il soit retenu dans le présent par l'acte d'écriture³⁰³, empêche de penser l'accomplissement de la relation à l'autre dans le présent. Au contraire, en considérant, avec Husserl, le présent comme une forme de rétention du moment passé³⁰⁴, l'écrivain fait du récit l'intermédiaire empêchant la résolution de l'opposition entre soi et autre. Dans le cas de Paul Monette, l'écriture du temps trahit les dissonances qui subsistent dans le rapport de couple fusionnel. Le passage « "I know you so well", he'd say tenderly, tousling my hair and forcing me to smile. "I know everything about you." But if he was having a day that was especially bad and he wasn't coping well, I needed to know that. Otherwise we were struck with this clash of my volatility and his

³⁰² Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 61.

³⁰³ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 43.

³⁰⁴ *Ibid.*

closing off³⁰⁵ » révèle le paradoxe qui naît de la tension entre autobiographie et hétérographie : malgré l'impression de fusion identitaire entre les personnages, qui apparaît ici à travers l'emploi du pronom pluriel, celle-ci n'est que fantasmée par des individus séparés d'un point de vue temporel. En effet, l'alternance étonnante entre discours direct au présent et discours indirect libre au prétérit mime l'irréductibilité des subjectivités juxtaposées : à la fois encadrée et fragmentée par des guillemets, la parole de Roger se trouve enfermée dans un présent perpétuel, mimétique de la progression indéfinie de la maladie, duquel le narrateur s'échappe par le recours au discours indirect libre, justifié par le retour *a posteriori* sur son expérience, au moment de l'écriture. Il évolue alors dans une temporalité plus ouverte, dans la mesure où sa propre maladie ne conditionne pas le récit et où, par conséquent, il devient l'entité dans laquelle passé, présent et futur se rejoignent. De cette façon, le décalage entre ces deux temporalités exprime non seulement la séparation physique des individus après la mort, mais aussi une forme de dissociation d'ordre ontologique qui, en dépit de l'empathie affective et littéraire qui se dégage du récit, replace en son centre le rapport à l'autre comme équilibre tronqué par la maladie.

Chez Jamaica Kincaid, enfin, le présent est conçu comme un surgissement perpétuel du passé, et l'écriture comme le moyen de ce surgissement :

My brother dying, the memory of my books being burned because I had neglected my brother who was dying when he was a small child, a boy named Lindsay who might have been one of the fathers of my numerous children, the what really happened, the what might have really happened, and how it led to what was actually happening. And then again, and then again.³⁰⁶

Mon frère mourant, le souvenir de mes livres brûlés parce que j'avais négligé mon frère qui était en train de mourir quand il était petit, un garçon du nom de Lindsay qui aurait pu être l'un des pères de mes nombreux enfants, le ce qui s'était vraiment passé, le ce qui aurait pu se passer vraiment, et comment cela avait conduit à ce qui était en train de se passer réellement. Et puis d'un autre côté, d'un autre côté.³⁰⁷

De ce point de vue, son écriture du temps se rapproche de la conception de Hervé Guibert, en ce qu'elle attache le présent au passé dans l'espoir de créer un lien, et non comme signe de séparation comme chez Paul Monette. En revanche, la longue parataxe achevée par la substantivation des périphrases faisant respectivement référence au prétérit, au conditionnel

³⁰⁵ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 233. : « "Je te connais tellement bien", me disait-il avec tendresse, en me passant la main dans les cheveux et en me forçant à sourire. "Je sais tout de toi." Mais si c'était un mauvais jour pour lui, un jour où il avait du mal à supporter sa maladie, il fallait que je m'en rende compte et que je l'accepte. Sinon, je continuerais à m'énerver et Roger à se renfermer comme une huître et nous resterions prisonniers de ce schéma. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 233.

³⁰⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 81.

³⁰⁷ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, p. 76.

passé et au présent n'atteint pas pleinement l'effet escompté : elle juxtapose les souvenirs et les hypothèses, renvoyant ainsi à une conception fantasmée, et donc subjective, du passé, sans pour autant parvenir à en épuiser les possibilités, comme le montre l'anacolithe nominale que constitue la dernière phrase. Dès lors, l'image produite apparaît comme l'assemblage d'un miroir brisé, chaque proposition reflétant un aspect du personnage et qui, une fois assemblées, n'en proposent qu'une représentation à la fois incomplète et désarticulée. Dans ce cas, le principe autobiographique qui régit l'écriture de Jamaica Kincaid prend la forme d'un renouvellement perpétuel³⁰⁸, au sens où le récit ne parvient jamais à épuiser toutes les possibilités d'être et la complexité temporelle qui composent la narratrice. Celle-ci se trouve alors, par la pratique même de l'écriture, dissociée d'elle-même, de telle sorte qu'elle devient cet autre inatteignable avec lequel tout rapport ne peut se penser que sur le mode de l'inachèvement.

Par ailleurs, les effets de ruptures temporelles et affectives qui se jouent dans la relation interpersonnelle tiennent également à une tension inhérente à une conception du temps comme oscillant toujours entre public et intime. Le journal d'hospitalisation de Hervé Guibert en fait d'ailleurs une force motrice du récit : « Ce journal, qui devait durer quinze jours, peut s'arrêter d'un jour à l'autre, pour cause de découragement absolu³⁰⁹ ». En insistant sur la dimension éphémère du journal, le narrateur renforce l'impression d'indétermination qui entoure la progression de la maladie mais aussi contraste avec la visée de publication de l'œuvre : publier ce journal revient à contrer l'indéfinition du temps en en faisant une expérience partagée, publique³¹⁰. Dès lors, le partage du temps, par le biais de l'écriture, devient un moyen de prolonger le récit. En revanche, la dernière proposition opère un retour paradoxal à l'expérience intime singulière à travers l'introduction de la perception émotionnelle du narrateur. De cette façon, il suggère que ce temps partagé ne l'est toujours que partiellement, de sorte que l'idée même de temps public doive être repensée, dans la mesure où, conditionné par la progression du sida, il ne peut alors qu'être irréductiblement singulier. En cela, Guibert est proche de la conception du temps développée par Ricœur, qui distingue trois strates temporelles dans la narration : l'événement décrit, en l'occurrence le journal, l'événement à partir duquel celui-ci est décrit, c'est-à-dire la séropositivité, et la position du narrateur³¹¹. Dans la phrase citée, il apparaît clair que le temps défini et planifié du journal entre en conflit avec l'indétermination à

³⁰⁸ Robert Elbaz, « Autobiography, Ideology, and Genre Theory », in *Orbis Litterarum*, vol. 38, 1983, p. 198.

³⁰⁹ Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, *op. cit.*, p. 31.

³¹⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit III*, *op. cit.*, p. 166.

³¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, *op. cit.*, p. 260.

laquelle la maladie soumet l'écrivain, qui se trouve alors pris dans un mouvement pendulaire entre deux temporalités qui donnent de son point de vue une dimension à la fois globale et proprement individuelle. En revanche, Guibert semble aller plus loin que Ricœur dans la mesure où l'événement journal introduit dans le système le temps du récit, opérant ainsi une forme de réflexivité temporelle qui fait du récit comme événement transmissible et universalisable un événement autotélique dont le temps n'est conditionné que par lui-même : le temps du malade n'est alors plus le temps de la maladie, commun et public, mais le temps du récit, intime et subjectif.

Par ailleurs, le temps de la maladie et le temps du récit sont corrélés, chez Paul Monette, de telle sorte qu'ils se conditionnent mutuellement. En effet, les derniers mots du texte « Putting off as long as I could the desolate walking to life alone – this calamity that is all mine, that will not end till I do³¹² », parce qu'ils insistent sur le sentiment de solitude et de désœuvrement du narrateur, font du temps un espace à la fois dépeuplé et d'autant plus indéterminé qu'il n'est conditionné que par l'existence individuelle : il ne s'agit plus même de vivre, simplement d'être. À ce titre, l'expression “walking to life” est intéressante dans la mesure où elle peut être comprise comme marchant vers la vie, de sorte que, après la mort de Roger, le temps inverse sa progression, ne s'écoule plus qu'à rebours, mais aussi comme marchant au rythme de la vie, renvoyant alors à l'image d'un temps fluide, qui traverse l'individu pour lui donner le pas. En ce sens, la traduction française “me réveillerais dans la vie” ajoute une nouvelle interprétation, dans le prolongement de la première, au sens où la soudaineté du réveil suggère la reprise du temps de la vie, le redémarrage de l'horloge après la parenthèse du temps dérobé. Dès lors, la mise en fiction du temps provoque non seulement sa subjectivation irréductible, mais aussi son humanisation³¹³, dans la mesure où elle fait du temps de la maladie, considéré par Paul Monette comme commun, un temps qui ne vaut et n'existe qu'individuellement. Le passage du mythique de la calamité à l'individualité absolue du “all mine” marque donc le glissement vers ce temps humain, non plus soumettant l'individu à des reconfigurations structurelles et affectives, mais conditionné par lui et par son existence propre.

³¹² Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 342. : « De reculer le plus longtemps possible le moment affreux où je me réveillerais seul dans la vie – ce calvaire qui est mien et qui ne cessera que le jour où je cesserai d'exister. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 355.

³¹³ Paul Ricœur, *Temps et récit III*, *op. cit.*, p. 264.

2.3.3. Écrire sur soi, s'écrire

Les reconfigurations temporelles qui structurent les récits conduisent enfin à la transformation des identités, au-delà de la relation interpersonnelle, dans la mesure où écrire sur l'autre revient à écrire sur soi-même. Dans cette perspective, *Cytomégalo*virus apparaît comme une œuvre davantage centrée sur le développement du soi dans la maladie que ne l'est *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « Je réécoute des vieux tubes de ma jeunesse, ça ne me fait strictement rien³¹⁴ ». Le constat de la proposition finale répond à la première dans une juxtaposition elliptique qui occulte leur lien de causalité : le souvenir affectif du soi passé entre alors en conflit avec l'apparent vide émotionnel du soi présent, créant ainsi une dichotomie identitaire qui n'apparaît soluble que dans le passage par la fiction, capable d'unifier les deux états dans une seule phrase. En ce sens, Guibert propose une interprétation de la distinction opérée par Paul Ricœur entre ipse (soi-même) et idem (le même que)³¹⁵. En postulant que l'identité individuelle renferme l'un et l'autre de ces rapports, elle semble être le lieu d'un rapport à l'autre tout aussi structurel que le rapport à soi. En revanche, dans la temporalité nouvelle engendrée par la maladie, l'identité-idem prend une valeur réflexive qui fait de la relation interpersonnelle un rapport qui se pense également sur le mode de l'ipséité, entre soi malade et soi sain. Dès lors, le style paratactique de Hervé Guibert à la fois rend visible ce phénomène et en propose une résolution en créant la possibilité d'une cohabitation de ces différents états sans pour autant nécessiter leur fusion en une identité stricte.

Ce rapport ambigu construit entre soi-même et l'autre par la temporalité du sida se pense également dans l'œuvre de Jamaica Kincaid, dans laquelle le recours au passé est toujours redoublé d'une dimension hypothétique : « I shall never forget him because his life is the one I did not have, the lie that, for reasons I hope shall never be too clear to me, I avoided or escaped³¹⁶ ». Cet extrait repose sur une série de contrastes temporels qui mettent en lumière l'ambiguïté de la relation fraternelle : la première section de la phrase, qui semble d'abord renvoyer à une volonté de mémoire affective après la mort de Devon, se transforme rapidement en jeu de miroir entre la narratrice et son frère. Dès lors, la vie de Devon devient le reflet de ce dont elle a le sentiment d'avoir manqué, en particulier dans l'enfance, puis de ce à quoi elle a échappé par l'exil, la vie de mensonge, telle qu'elle la caractérise ici, qui n'est révélée que par

³¹⁴ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, *op. cit.*, p. 56.

³¹⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 17.

³¹⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 103. « Je ne l'oublierai jamais parce que sa vie est celle que je n'ai pas eue, la vie que, pour des raisons qui je l'espère ne seront jamais trop claires pour moi, j'ai évitée, ou à laquelle j'ai échappé. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 97.

la maladie et après la mort. Dans ce cas, le récit fonctionne grâce à la mise en parallèle des vies fraternelles³¹⁷, qui s’entrecroisent et se redoublent sans jamais se confondre pour autant. D’un point de vue temporel, Devon fonctionne alors comme le reflet à la fois passé et hypothétique de la vie que la narratrice fantasme et redoute dans le même mouvement, comme le souligne la distinction entre “avoided”, qui suggère un éloignement volontaire et regretté du parcours de la narratrice, et “escaped” qui donne plutôt l’impression d’une modification salutaire indépendante de sa volonté. De cette façon, le projet d’écriture de Jamaica Kincaid porte à la fois une dimension collective, ancrée dans la relation fraternelle, mais aussi une valeur individuelle paradoxalement fondée sur le rapport affectif. L’élan d’émotion humanitaire³¹⁸, pour reprendre une expression d’Alain Corbin, manifesté dans la proposition initiale, de laquelle émerge la compassion nécessaire à la mise en parallèle de Devon et de la narratrice, se trouve en réalité profondément ancré dans une conception individuelle et individualisée de l’affectif, de sorte que l’expression de la compassion devienne finalement le signe non plus du lien à l’autre mais du rapport exclusif à soi-même.

Par ailleurs, lorsque la mise en récit a établi le lien irréductible de soi à soi, la relation à l’autre ne peut plus être pensée sur le mode du réel, elle relève désormais de l’imaginé, nécessitant ainsi le recours non seulement au récit mais à la fiction. En effet, l’œuvre de Paul Monette semble toujours conditionnée par l’acte d’imagination :

“The Treasure of the Sierra Madre” was our nickname for the drug that day. So many have gone over now to get it that the ribavirin buy has become a kind of reflex. Everyone knows which pharmacies can be trusted which are rip-offs. There is such an elaborate system of mules that I can usually obtain the drug these days with a single phone call. A friend who keeps a fair stock on hand meets me on the corner of Western and Santa Monica, outside Fedco, to make the swap. By the fall of ’85 there was still a quality of the unexpected about the smuggler’s journey. It only reinforced our sense of being outlaws, and for once there was a tinge of romance to it.³¹⁹

Ce jour-là, nous avons surnommé le médicament “le Trésor de la Sierra Madre”. Aujourd’hui, tellement de gens traversent la frontière pour aller chercher de la ribavirine que ça se passe tout seul. [...] J’ai un ami qui en a toujours un gros stock et qui me donne rendez-vous à l’angle de Santa Monica Avenue et Western Avenue, devant Fedco, pour que nous fassions la transaction. Mais à l’automne 1985, le passage en contrebande présentait encore une certaine dose d’incertitude. Cela renforçait notre sentiment d’être des hors-la-loi et pour une fois conférait un peu de romantisme à la chose.³²⁰

³¹⁷ Sarah Brophy, « Angels in Antigua : The Diasporic of Melancholy in Jamaica Kincaid’s *My Brother* », in *Modern Language Association*, *op. cit.*, p. 117.

³¹⁸ Bertrand Taithe, « Empathies, soins et compassions : les émotions humanitaires », in Alain Corbin (dir.), *Histoire des émotions III*, *op. cit.*, p. 485.

³¹⁹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 174.

³²⁰ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 187-188.

L'intérêt de ce passage réside dans sa double fictionalisation : d'une part, il cultive l'imaginaire du récit d'aventure, en particulier du western, introduit par la mention du *Trésor de la Sierra Madre*, qui devient la métaphore du traitement et qui, par conséquent, fait du narrateur le héros en quête de celui-ci. Le récit fonctionne alors selon les codes de l'épopée, à savoir la nécessité de la quête, le sentiment de danger, le motif de la frontière, l'alliance intéressée entre des personnages archétypaux. La dernière phrase achève de faire basculer le récit du côté de l'idéalité³²¹, dans la mesure où elle exprime la façon dont il transforme la réalité pour en produire une image plus supportable, mais surtout dont il produit des personnages idéaux, au sens où ils éprouvent de façon plus intense des événements qui font paradoxalement d'eux un modèle littéraire. D'autre part, cette utilisation du récit a pour conséquence la mise en lumière du caractère structurel de la fiction dans le récit de la maladie, dans la mesure où elle s'inscrit au sein d'un énoncé apparemment factuel pour le tourner du côté de l'imagination, de sorte qu'il n'en paraisse que plus réel. Dans ce cas, le soi ainsi construit devient à la fois image du réel, en tant que personnage, et image d'image, en tant que personnage idéalisé.

Toutefois, la mise en fiction d'une identité comporte toujours un risque, en particulier dans des récits qui jouent sur l'ambiguïté entre réel et fiction. Dans le cas de Hervé Guibert, le chapitre final rend compte d'une forme de perte de contrôle lorsque le narrateur écrit : « La mise en abîme de mon livre se referme sur moi³²² ». La mise en abîme évoquée fait référence au système complexe qui lie l'auteur au narrateur et au personnage et qui place donc l'identité dans le domaine de l'image. En ce sens, la reconstitution *a posteriori* de sa vie confronte le narrateur écrivant à ce que Bourdieu appelle l'écueil biographique³²³ : la recomposition de sa propre vie engendre la disparition de la vie factuelle au profit d'une succession d'événements à la fois sans souffle moteur et pourtant dotée d'une puissance fictionnelle nouvelle. Dès lors, l'idéalité dont le récit est empreint ouvre la possibilité d'une vie imaginée qui sous-tend toutefois le risque de disparaître derrière la fiction. L'identité devenue intangible est alors soumise à la fiction elle-même, qui prend alors une valeur réflexive et qui évacue par la même occasion le narrateur du récit de sa propre vie. En ce sens, du narrateur, qui avait fait disparaître l'auteur derrière sa capacité narrative, ne reste que l'image, c'est-à-dire que le texte pour témoigner de son existence fantasmée. Chez Jamaica Kincaid aussi, la conception de l'écriture comme survivance dans le récit d'une identité disparue soumet la narratrice à des risques.

³²¹ Aleksander Ablamowicz, « Le romanesque et le réel », in Jean Bessière *et alii*, *L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres Modernes, 1997, p. 43.

³²² Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 284.

³²³ Vivianne Châtel, « Récit et identité. L'intersubjectivité comme condition du Je », in *Dalhousie French Studies*, *op. cit.* p. 361.

Lorsqu'elle écrit « To "Really ?" I would reply, "Yes, yes, really !" This, too, did happen: inside the house, my brother was slowly evaporating; outside, everything was itself, not orderly, not disorderly, just itself³²⁴ », elle rend compte de l'effet de mise en fiction sur l'identité et l'image du frère. D'abord, l'insistance produite par l'emploi de "did" en emphase souligne la volonté d'un recentrement du récit dans le réel en accentuant la vérité des événements et de leur succession. Pourtant, un paradoxe émerge dans la mesure où le deux-points n'a aucune valeur explicative dans la phrase : au contraire, les propositions qui suivent contredisent l'effort d'ancrage dans le réel, en évoquant notamment la perte de tangibilité de Devon, devenu souvenir, et donc image. Dès lors, l'opposition entre "inside" et "outside" renvoie à ce phénomène d'évanescence : l'image qu'a laissé Devon dans les esprits n'est qu'apparence, dehors irréductible figé par la mort, tandis que son identité, construite en mouvement perpétuel, disparaît de fait au moment de la mort, mais surtout derrière l'image fictionnelle, de sorte que du frère, il ne reste plus que le personnage mis en récit. De cette façon, en considérant qu'écrire sur l'autre est un moyen pour Jamaica Kincaid de s'écrire elle-même, de se faire advenir en tant qu'individu, l'idée même d'une écriture du soi paraît illusoire³²⁵ puisqu'elle ne peut se penser que de façon miroitante et conduit donc nécessairement à la disparition de l'écrivante sous son œuvre de la même façon que son entourage disparaît derrière les personnages fictionnels. En ce sens, la temporalité que la maladie impose aux écrivains rejaillit sur le récit de telle sorte qu'il devient à la fois le reflet de son indétermination et le moyen de lui donner forme et structure.

Ainsi, dans la mesure où la progression du sida ne peut encore être prévue avec certitude, les malades se trouvent plongés dans un présent continu qui les arrache à l'antagonisme initial provoqué par l'annonce subite de la maladie. En ce sens, l'altérité irréductible et repoussante que représente l'autre contaminé se trouve estompée dans une coexistence empathique dont le corps est à la fois le reflet et le vecteur. Le récit devient lui-même un espace incertain, reconfiguré sans cesse par les relations interpersonnelles qui influent sur l'équilibre entre réalité et fiction, entre restitution et représentation. En ce sens, l'écrivain prend une place d'autant plus importante qu'il est celui qui prend en charge la mise en récit des individus de telle sorte que les textes oscillent entre fonction individuelle de mémoire et valeur collective d'union et de mise en lumière, fonctionnant plutôt sur le mode de l'équivalence que de la reconnaissance véritable de l'altérité constructrice. De cette façon, l'écriture de l'autre devient une écriture

³²⁴ Jamaica Kincaid, *My Brother*; *op. cit.*, p. 74. : « À "Vraiment ?" il me fallait répondre, "Oui, oui, vraiment !" Ceci aussi s'est bel et bien produit : dans la maison, mon frère était lentement en train de s'évaporer ; dehors, toute chose était elle-même, ni en ordre ni en désordre, elle-même voilà. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 69.

³²⁵ Genevieve Lloyd, « The Self as Fiction : Philosophy and Autobiography », in *Philosophy Literature*, vol. 10, n° 2, 1986, p. 174.

égoïste, centrée sur soi de manière consciente dans le but de penser les reconfigurations que la maladie impose au rapport à soi-même comme corps étranger à reconquérir. Dès lors, s'il semble que penser la relation au malade sur le mode de l'accompagnement, rompe avec la confrontation brutale des perceptions au moment de l'annonce de la contamination : le renforcement du lien affectif qui s'opère dans cette relation nouvelle conduit non pas à l'émergence d'une perception commune, et donc partageable, mais plutôt à la juxtaposition d'impressions et de ressentis d'autant plus individualisés qu'ils sont placés en regard les uns des autres dans un jeu de reflet et d'imitation qui soumet les individus au risque paradoxal d'une perte de soi dans le récit.

3. Vers une interdépendance littéraire : mort et survivance des identités affectives

Si les relations entre individus sains et malades se développent et se transforment dans le temps indéterminé de la progression de la maladie, l'irruption de la mort provoque une rupture temporelle qui redouble celle de la contamination et qui ouvre une nouvelle période, de laquelle les malades sont absents : ne restent que les proches, pris en tension entre confrontation à la disparition physique de l'être aimé, et désir de survivance, qui devient désormais un acte de mémoire. Le processus de deuil et les récits qui en émanent ont donc ceci de particulier que le rapport à l'autre est entretenu de manière unilatérale, dans un effort de souvenir perpétuel. Dès lors, il ne s'agit plus de vivre avec l'autre, sur le mode de l'accompagnement, mais de vivre dans l'autre, ou de faire vivre l'autre en soi, ce que l'investissement auprès du malade, qu'engage la contamination par le sida, permet de penser d'un point de vue affectif et identitaire : à travers le deuil, le soi et l'autre se confondent, non pas sur le mode de la fusion absolue, dont nous avons établi précédemment qu'elle est inatteignable, mais sur celui de la coexistence d'identités multiples au sein d'un même individu.

3.1. La mort au milieu de la vie : étude d'une propagation

Lorsque survient la mort, après plusieurs mois, voire plusieurs années, de vie avec et dans la maladie, elle porte à la fois la violence de l'événement épistémologique et la suspension du rapport à l'autre sur le plan temporel, mais pas affectif, de sorte que, loin de ressembler à la mort accidentelle, brutale et immédiate, la mort du sida est d'autant plus ambiguë que les individus s'y préparent. De cette façon, la mort doit plutôt être pensée selon le motif de la propagation, contaminant un à un les proches survivants jusqu'à l'acceptation totale de la disparition de l'être aimé.

3.1.1. Anticipation, acceptation, attente

La proximité de la mort place d'abord les individus dans une position temporelle et affective ambiguë, dans la mesure où elle est toujours déjà présente en creux de la progression de la maladie. Dès lors, il est possible de penser que le travail de deuil s'engage avant même la mort effective du malade. Paradoxalement, dans le récit de Paul Monette, ce travail n'est pas amorcé par le narrateur survivant, mais par Rog lui-même, avant sa mort : « I recall how delicately Roger would speak to me about the will, always qualifying the gloomy portents. "But

that's if you survive me," he'd say, explaining some details. "If I survive you..." He knew I couldn't handle the death part³²⁶ ». L'introduction dans le commentaire de départ d'adverbes et de verbes modalisateurs, qui enrobent le discours de tendresse crée le sentiment paradoxal d'une urgence à évoquer la mort et d'une mise à distance qui est conçue dans deux directions opposées dans les répliques au discours direct : d'une part, la première parole rapportée, qui est celle de Roger Horwitz, use de la distance provoquée par l'hypothétique "if" pour initier la perspective de la disparition. La mise à distance devient donc un moyen d'anticiper la séparation dans la mort et le deuil à venir³²⁷. D'autre part, la répétition de la phrase par le narrateur renvoie à l'impossibilité d'entrer *a priori* dans la phase de deuil, mise en emphase par les points de suspension et redoublée par le commentaire final. En effet, l'expression "the death part" fait de la mort la destination finale à la fois pour le malade mais aussi pour le narrateur lui-même, conférant l'impression de la mort comme événement impossible à appréhender à tel point qu'elle empêche également la perspective de tout futur après elle. Tout se passe alors comme si la phase de deuil ne devait jamais advenir puisque la mort signifierait la fin de deux vies au lieu d'une.

Le processus de deuil s'active différemment chez Hervé Guibert, dans la mesure où le narrateur est confronté à la fois à la disparition de ses proches, notamment de Muzil, et à la perspective de sa propre mort. Le rapport ambigu au deuil s'exprime en particulier lors du récit d'un voyage au Japon, au cours duquel il se rend au Temple de la Mousse, accomplir un rite : « Au bout de deux heures de labeur, dans une concentration extrême qui avait résolu les crampes et aplani le temps, j'étais sur le point de pouvoir faire mon vœu, mon vœu retardé, qui ne s'évaporerait plus en même temps que le cierge qui le portait³²⁸ ». C'est l'ajout un peu plus loin de l'expression « mon vœu codé de survie³²⁹ » qui permet de faire osciller la signification d'un tel rituel. En effet, le vœu renvoie à la perspective d'une réalisation et donc à l'espoir d'un futur à vivre, de sorte qu'il place le narrateur dans une position distanciée par rapport à sa propre mort. D'ailleurs, l'expression étrange de "vœu retardé" fait écho à l'altération temporelle de la phrase initiale du récit – « J'ai eu le sida pendant trois mois³³⁰ » – qui met en tension volonté

³²⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 315 : « Je me souviens avec quelle délicatesse Roger me parlait de son testament, adoucissant toujours les termes difficiles : "Si tu me survis" me disait-il en m'expliquant certains détails. "Si je te survis..." Il savait que je ne supportais pas d'entendre parler de la mort. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 328.

³²⁷ Michel Montheil, « Intime et intimité du couple face à la maladie grave », in *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, *op. cit.*, p. 59.

³²⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 131.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 9.

de guérison et caractère inexorable de la mort. En revanche, la mention du cierge s'éloigne du bouddhisme et ancre davantage le rituel dans une perspective chrétienne, de sorte qu'il ne devienne plus une prière pour la vie, mais un rite funèbre destiné à honorer la mémoire des morts. Si ce cierge semble destiné en premier lieu à Muzil, la répétition du possessif "mon" renvoie à la possibilité d'une auto-commémoration du narrateur. S'opèrerait alors, par le biais du rituel, une forme de deuil mélancolique³³¹, c'est-à-dire de deuil anticipé, dans lequel le travail de mémoire se pense à la fois selon les modalités communes de surgissement du passé dans le présent, mais aussi dans la perspective de mettre au présent un futur qui n'existera pas. À travers la mise en récit, Hervé Guibert se place donc en tension entre aspiration à l'éternité et confrontation au toujours déjà mort.

Chez Jamaica Kincaid, le processus de deuil est d'autant plus brutal qu'il s'engage avant tout dans le langage. Dès l'annonce de la séropositivité, la narratrice déclare « every opportunity I got I would say it out loud : "My brother is sick from and dying of AIDS"³³² ». De même, la mort du frère est restituée de manière lapidaire, en capitales « MY BROTHER DIED³³³ ». Ancrer par et dans le langage la brutalité de la maladie est à la fois un moyen de la mettre à distance pour l'appréhender tout en la rendant familière, et donc d'autant plus proche, dans un même mouvement. Ce phénomène est d'ailleurs corroboré par l'expression "say it out loud" qui, par la parole à soi-même, crée un dédoublement de la locutrice permettant le déchargement émotionnel sur une autre fictive et la projection du discours en elle-même. En revanche, dans le cas de l'annonce de la mort, l'utilisation des capitales exprime la violence à la fois de l'événement et du ressenti affectif qu'il produit : à la fois imitant le cri, par l'usage des capitales, et suggérant l'apathie par sa brièveté et sa factualité, la phrase place rend visible l'état d'impossibilité affective de l'écrivante au moment de la mort du frère, et l'incohérence qu'engage l'acceptation du deuil³³⁴. En effet, la forme déclarative de la phrase renvoie à une volonté de confrontation sans euphémisation à la mort et à la perspective du deuil, mais elle a aussi pour conséquence une forme d'interruption affective, qui provoque également la sortie du contexte temporel : l'emploi du prétérit ne donne aucune indication quant à la date ou au déroulement de la mort, de même qu'il rend paradoxalement compte non pas d'un événement

³³¹ Nadine Proia-Lelouey, « Le couple dans la maladie à risque légal et la fin de vie », in *Jusqu'à la mort, accompagner la vie*, op. cit., p. 25.

³³² Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 21 : « à chaque occasion qui s'offrait à moi, je disais à haute et intelligible voix : "Mon frère est malade du sida, il meurt du sida". », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 22.

³³³ *Ibid.*, p. 53 : « Mon frère mourut. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 50.

³³⁴ Rommel Mendès-Leite, *Le sens de l'altérité. Penser les (homo)sexualités*, op. cit., p. 139.

singulier et défini, mais d'un état de fait indéfini qui empêche la projection dans tout autre état futur non conditionné par la mort du frère.

Finalement, face à l'impossibilité de se confronter à l'irruption imminente de la mort et à la perspective du deuil, l'écriture de Paul Monette se concentre sur les micro-événements, en particulier lorsqu'ils sont relatifs au traitement, comme lorsqu'il écrit « I note in my journal that Roger processed Dose 3 so well that he swam fifty-two laps of the pool³³⁵ ». Deux éléments sont à retenir de cette phrase, à commencer par la dimension anecdotique de la remarque, construite comme un rapport de cause à effet amplifié par l'emphatique "so well". Ainsi, le caractère infraordinaire de l'événement est mis en exergue par l'enthousiasme disproportionné qu'il engendre. Surtout, la mention du journal est particulièrement intéressante dans ce passage. En effet, dans la mesure où il sert essentiellement à la prise de notes quotidiennes, qui constituent le fondement du récit une fois triées et arrangées, il apparaît étrange que l'écrivain en ait extrait cette remarque, qui n'apporte apparemment rien au développement du récit, mais qui correspond tout à fait à la pratique diariste. Par conséquent, son introduction dans le corps du récit renvoie à une volonté de glorifier cet infraordinaire³³⁶, dans le but non pas d'éclairer la ligne principale du récit, à savoir la progression de la maladie, mais plutôt de se substituer à elle. De cette façon, l'écriture devient épiphénoménale³³⁷, dans la mesure où l'annexe, l'anodin, devient le centre du récit dans une tentative à la fois d'entretenir l'illusion d'une guérison possible, et de faire survivre *a posteriori* une forme de quotidienneté disparue après la mort.

Par ailleurs, avant même d'intégrer la perspective du deuil, les récits font entrer en tension deux élans opposés : d'un côté, la volonté de préserver la vie, de l'autre la confrontation à la mort concrète. La conception de la mort développée dans l'écriture de Jamaica Kincaid semble conditionnée *a priori* par la relation entretenue avec le frère, en particulier dans le passage suivant :

If she had said he had been in a terrible car accident, or if she had said he was suddenly stricken with a fatal cancer, I would have been surprised, for he did not drive a car – I knew that. [...] But he lived a life that is said to be typical in contracting the virus that causes AIDS: he used drugs (I was only sure of marijuana and cocaine) and he had many sexual partners (I only knew of women).³³⁸

Si elle avait dit qu'il avait eu un terrible accident de voiture, ou si elle avait dit qu'il avait été soudain frappé d'un cancer mortel, j'aurais été surprise, car il ne conduisait pas – je le

³³⁵ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 134 : « J'ai noté dans mon journal que Roger a tellement bien supporté la troisième dose qu'il a fait cinquante-deux longueurs de piscine. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 146.

³³⁶ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 44.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 8.

savais. [...] Mais il menait une vie dont on dit qu'elle est typique de ceux qui contractent le virus qui cause le sida : il prenait des drogues (j'étais sûre seulement de la marijuana et de la cocaïne) et il avait de nombreux partenaires sexuels (à ma connaissance seulement des femmes).³³⁹

L'opposition entre la première partie de l'extrait, au conditionnel, et la seconde partie, à l'indicatif, introduite par la conjonction d'opposition "but", reflète l'état de la relation fraternelle : séparée de lui depuis l'adolescence, la narratrice ne connaît de son frère que l'image qu'elle s'en ait faite, ou ce qu'on lui a dit de lui, comme le suggère l'aparté "I knew that", qui renvoie davantage à une connaissance par écho que d'un témoignage direct. Surtout, la seconde phrase renseigne sur la façon dont cette relation conditionne la conception de la mort comme toujours déjà présente mais non encore apparue³⁴⁰. En effet, le corps principal de la phrase s'apparente à un discours indirect libre, introduit par la tournure passive "is said to be", qui suggère la circulation d'une parole rapportée au sujet de la vie de Devon dont la narratrice ne saurait être témoin. Pourtant, l'énumération factuelle des facteurs ayant pu entraîner la contamination est entrecoupée par plusieurs parenthèses qui introduisent l'image que la narratrice s'est construite à propos de la vie de son frère, créant une dichotomie entre vie réelle et vie imaginée, renforcée dans la traduction par l'usage du masculin "de nombreux partenaires sexuels" tandis que la parenthèse évoque exclusivement les femmes. Dès lors, cette rupture implique pour la narratrice un mouvement complexe de découverte de ce frère qu'elle ne connaît pas, dans la perspective de sa perte à venir, et qui s'accompagne dès à présent de la perte de l'image de Devon, qui ne correspond plus à la réalité. En ce sens, la perte du frère imaginé conditionne la façon dont la narratrice envisage la perte du frère réel comme irréalisée mais présente en creux.

Le rapport conflictuel établi entre réalité et irréalité, entre vie et mort chez Jamaica Kincaid peut être élargi à l'ensemble des récits à l'étude, non pas tant dans une perspective thématique que d'un point de vue structurel. En effet, la mort catalyse les fantasmes et devient donc à la fois objet et créatrice d'imagination. À ce titre, le commentaire métanarratif final de *Cytomégalo*virus « Écrire dans le noir ? Écrire jusqu'au bout ? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort ?³⁴¹ » appelle des idées paradoxales. D'une part, la première lecture suggère la capacité oppositionnelle de la littérature face à la mort, métaphorisée d'abord par l'obscurité et par l'idée de fin, puis explicitement mentionnée dans la dernière question. En revanche, une lecture plus attentive permet de dépasser cette idée, notamment parce que la question finale

³³⁹ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 10.

³⁴⁰ Rommel Mendès-Leite, *Le sens de l'altérité. Penser les (homo)sexualités*, op. cit., p. 139.

³⁴¹ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, op. cit., p. 93.

suggère que le moteur de l'écriture n'est pas la mort elle-même, mais la perspective de la peur. En cela, elle se pense comme outil d'évitement non pas de l'événement lui-même, mais de son anticipation, à l'origine de la peur. Dès lors, l'écriture voit son rôle renversé, puisqu'il ne s'agit plus de combattre la mort, mais bien plutôt d'empêcher toute forme d'anticipation, dans une avancée franche exempte de tout euphémisation. En ce sens, la première question "Écrire dans le noir ?" ne fait pas de l'écriture un acte lumineux, capable de faire disparaître l'obscurité, mais plutôt un acte qui se pense à l'intérieur de l'obscurité, dans un effort non plus de confrontation, mais d'appréhension de la mort³⁴² au sein de la vie.

Toutefois, le rapport à la mort établi à travers le récit se pense différemment dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* dans la mesure où son instabilité engage l'imagination du lecteur comme fondement narratif. Dès lors, la perspective imaginée de la mort est redoublée par un traitement fantasmatique du rapport à l'autre qu'elle engendre, en particulier lorsqu'il est question de Suzanne, la grand-tante du narrateur :

Et puis je l'ai dit à Suzanne, parce qu'elle est si vieille qu'elle n'a plus peur de rien, parce qu'elle n'a jamais aimé personne sauf un chien pour lequel elle a pleuré le jour où elle l'a envoyé à la fourrière, Suzanne qui a quatre-vingt-treize ans et dont j'égalisais notre potentiel de vie par cet aveu, que sa mémoire pouvait aussi rendre irréel ou effacer d'un instant à l'autre, Suzanne qui était tout à fait prête à oublier sur-le-champ une chose aussi énorme.³⁴³

Plusieurs éléments sont à retenir de ce passage, à commencer par le rapport ambigu qu'entretiennent les deux personnages : la tendresse qui se dégage de la description de Suzanne crée un déséquilibre dans le rapport interpersonnel, de sorte que la confession dépende d'un élan affectif qui n'est pas impliqué dans la réception. Par ailleurs, la seconde partie de l'extrait présente un paradoxe : en effet, le lien établi entre la confession de la séropositivité et la perspective de l'oubli prochain entre en conflit avec l'entreprise même de l'écriture comme trace subsistant par-delà la mort et l'oubli. Écrire une confession que le narrateur voudrait voir oublier apparaît donc comme une contradiction dans les termes. Néanmoins, elle fait apparaître la frontière entre dicible et indicible³⁴⁴ qui structure le rapport social au sida et à la mort, dans la mesure où la survivance de la parole écrite, mais non prononcée, supplante la parole émise mais disparue. La puissance créatrice de la mort comme vectrice d'oubli est donc révélée par l'absence même de dialogue entre les deux personnages. Surtout, il est possible de renverser

³⁴² Jean-Pierre Boulé, « Guibert ou la radicalisation du projet sartrien d'écriture existentielle », in *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Ralph Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 40.

³⁴³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 15-16.

³⁴⁴ Florence Lhote « "Le Cas Zéro" (2018) de Sarah Barukh : ce que le thriller médical dit du VIH/Sida aujourd'hui », in *Sida : une écriture au féminin*, Florence Lhote et Nicolas Balutet (dir.), Paris, Sipayat, 2019, p. 60.

cet extrait en le considérant non pas comme un moyen de contrevenir à l'oubli futur du narrateur, mais à celui de Suzanne : dans cette perspective, il rappelle à la mémoire du lecteur une femme précisément incapable de se souvenir elle-même, de sorte que le récit devient la trace de son existence non encore oubliée, qui redouble par anticipation celle du narrateur.

Si les récits de Hervé Guibert sont conditionnés par la mort de manière structurelle, de telle sorte qu'ils deviennent un mouvement téléologique³⁴⁵ imitant le malade poussé vers la mort, Paul Monette envisage différemment l'écriture de la mort. Lorsqu'il écrit « Late at night we'd be lying quietly in bed together, reading and watching the news. Always the hope that the next day might be better, and only a few more weeks to the new elixir [...]. Meanwhile our short-term goal was the party on November 10³⁴⁶ », l'écrivain est pris entre deux mouvements contraires : d'une part, le début de l'extrait semble correspondre à cet élan téléologique, qui conditionne la conception du temps à la fois comme suspension journalière déterminée par l'irruption des symptômes et comme étirement indéterminé par l'attente du traitement. En revanche, la dernière phrase reflète un trait d'écriture fréquent dans le récit, à savoir l'introduction d'un événement épistémologique pour provoquer la rupture temporelle nécessaire à l'interruption du phénomène d'universalisation de l'expérience singulière. Dès lors, il ne s'agit plus de dérouler le récit comme une succession d'événements orientés par et vers la mort, mais de suspendre son influence en usant d'une déviation non pas temporelle, mais téléologique. En effet, le but du récit n'est alors plus de raconter la mort de Rog, mais de faire percevoir la façon dont son emprise sur la vie du malade ne peut pas être pensée comme absolue. Le corps du texte, fait de nombreux détails similaires, est donc tout à la fois déterminé par la fin, d'autant plus que le récit est composé de manière rétrospective dans une perspective de causalité inversée³⁴⁷, et envisagé comme un espace créatif dans lequel la mort est mise en perspective d'événements appartenant à une temporalité plus proche. Dès lors, la mort comme fin du récit se trouve non seulement perturbée, mais déréalisée, puisqu'elle est considérée en parallèle, sinon en-deçà, d'anecdotes qui la font, pour un temps, disparaître du récit.

³⁴⁵ Monica B. Pearl, *AIDS Literature and Gay Identity. The Literature of Loss*, New York City, Routledge, 2013, p. 79.

³⁴⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 196 : « Le soir, nous nous couchions tranquillement côte à côte pour lire et regarder les nouvelles à la télévision. Et toujours l'espoir que le lendemain serait un jour meilleur et nous rapprocherait du nouvel élixir [...]. Pour l'instant, notre projet à court terme était la soirée du 10 novembre », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 210.

³⁴⁷ Monica B. Pearl, *AIDS Literature and Gay Identity. The Literature of Loss*, *op. cit.*, p. 79.

3.1.2. Du patient au médecin : échange de regards

La façon qu'a la mort de pénétrer dans la vie sur le mode de la propagation engage aussi une modification du rapport au médecin. En effet, contrairement à l'événement violent de l'annonce de la séropositivité, qui implique immédiatement un rapport conflictuel à la sphère médicale, la perspective de la mort permet le développement d'une relation ambiguë, entre accompagnement et impuissance, qui ouvre alors la possibilité d'une inversion des rôles. C'est particulièrement le cas chez Hervé Guibert, dont les récits mettent en contact le narrateur et une multitude de médecins de façon récurrente. Ainsi, lorsqu'il écrit « Le docteur Lévy mourut bientôt d'un cancer des poumons³⁴⁸ », un phénomène inédit se produit : la dimension à la fois déclarative et explicative de la phrase renvoie à la pratique médicale du rapport, consignait l'état de fait de la maladie et le statut du patient. Dès lors, la maladie du médecin permet d'opérer un renversement empathique³⁴⁹ des rôles, faisant alors du malade le témoin médical du médecin devenu malade. Cette inversion n'est pas pensée de manière affective dans ce cas, puisqu'il s'agit plutôt de la considérer comme empathique au sens étymologique d'adoption de la perception d'autrui. En ce sens, le principe empathique affectif, qui découle à la fois du sentiment d'impuissance du côté des médecins, et de la volonté de combattre du côté des malades, conduit à l'échange social des statuts et des regards portés sur la maladie. Plus encore, l'empathie qui caractérise désormais le rapport au médecin aboutit à une forme de projection identitaire³⁵⁰, dans la mesure où soignant et soigné sont pris en charge par le récit de manière à la fois globale et indifférenciée : la mise en récit du rapport entre patient et médecin provoque non seulement une inversion des statuts, mais une confusion des états qui entraîne la reconnaissance du malade dans le médecin et réciproquement, de telle sorte qu'ils apparaissent désormais comme deux versions de la même figure.

Par ailleurs, l'appréhension de la mort prochaine influe nécessairement sur la volonté du malade de garder une forme de contrôle non plus sur son traitement, mais sur sa propre possibilité de mourir, comme le suggère l'extrait suivant de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* :

J'hésite à me fabriquer cette fausse prescription, prise en note d'urgence sur un papeler, avec ses abréviations et, véridiques, ses corrections et ses posologies dictées par le cardiologue que j'aurais joint à Paris avec affolement à cause de la crise de tachycardie de

³⁴⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 43.

³⁴⁹ Nicole Cantisano, *Le partage et le non-partage social des émotions chez les personnes atteintes de VIH/Sida en République Dominicaine*, op. cit., p. 60.

³⁵⁰ Oriane Latimier, *En corps et maintenant. Une rencontre palliative dans le présent*, Mémoire, Faculté de Médecine Sorbonne Université, 2020, p. 38.

ma grand-tante Suzanne, pour me procurer le poison, la Digitaline, qui serait le contre-poison radical au virus HIV en éteignant ses actions malfaisantes en même temps que les battements de mon cœur.³⁵¹

Dans ce cas, le malade prend les fonctions du médecin non seulement par la fabrication de la prescription, mais surtout par la prise de décision concernant le traitement à suivre, ou en l'occurrence à l'arrêt de tout traitement. En ce sens, il se substitue à la sphère médicale réduite au rang d'intermédiaire dont les connaissances apparaissent nécessaires, mais non suffisantes pour s'imposer en tant que figure d'autorité. Dès lors, la dernière phrase, métaphorisant le possible suicide du narrateur, achève également de placer le sidéen en charge de sa propre maladie³⁵² dans un élan non pas d'opposition directe au médecin, mais de dépassement de son impuissance à la fois scientifique à fournir un traitement satisfaisant, et éthique à envisagée une forme médicalement assistée de suicide. D'ailleurs, cette transformation du patient en médecin est filmée par Hervé Guibert lui-même dans le documentaire *La Pudeur ou l'Impudeur*³⁵³, diffusé pour la première fois à titre posthume en 1992, dans lequel il se met en scène ce fantasme du suicide, pensé à travers l'image du *pharmakon*, médicament poison qui tue tout autant qu'il soigne. L'usage de la vidéo permet alors de faire percevoir ce changement de statut en plaçant le spectateur dans la situation du médecin, privé de son pouvoir médical et ne posant plus qu'un regard passif sur le malade incarnant désormais la puissance active orientée par et vers la mort.

Chez Paul Monette, la fluidité du rapport entre malade et médecin se pense différemment, en particulier parce que le récit accorde moins de place aux figures de médecins que ceux de Hervé Guibert. Ainsi, lorsque le narrateur déclare « In '84 the celebrating had to be danced on one leg. I can see Cesar in his nightshirt, stretched out on the sofa with his whale of a leg, so visibly glad to be doing nothing as long as he was here with us³⁵⁴ », il n'adopte pas la perception du médecin de manière empathique. En revanche, le positionnement rétrospectif de l'écriture engage toutes les connaissances médicales accumulées au cours de la maladie et dote l'écrivain d'un regard particulier centré sur l'évolution potentielle de certains symptômes, en l'occurrence de l'infection de la jambe comme annonciatrice de la contamination. Dès lors, le regard de l'écrivain et le regard du médecin se confondent dans la mesure où l'existence du récit est conditionné par les détails, comme nous l'avons précédemment montré, de sorte que resserrer l'anecdote de la soirée de Noël autour de la jambe infectée est à la fois moteur de

³⁵¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 234.

³⁵² Stéphane Spoiden, *La littérature et le sida*, op. cit., p. 41.

³⁵³ Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'Impudeur*, Paris, TF1 Productions, 1992.

³⁵⁴ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 42 : « En 1984, nous avons dû danser à cloche-pied. Je revois Cesar en liquette de nuit, allongé sur le canapé avec sa jambe énorme, tellement content de ne rien faire tant qu'il était là avec nous. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 51.

l'intrigue et révélateur de l'attention médicale portée par le narrateur sur ses proches³⁵⁵. En ce sens, la tournure passive "had to be danced on one leg" engage l'universalisation de la condition de malade de Cesar, à travers l'absence de sujet explicite, mais reflète surtout la contamination des perceptions par la maladie, qui n'influe plus exclusivement de manière physique sur le malade lui-même, mais aussi sur son entourage, dans un mouvement empathique que le narrateur cherche à contourner en orientant l'attention vers le personnage malade sans pour autant en partager directement la souffrance.

Par ailleurs, l'échange de regards entre patients et médecins s'opère également d'un point de vue spatial, en particulier dans le récit de Jamaica Kincaid. En effet, la description de la chambre d'hôpital « He was lying in a small room with a very high ceiling, all by himself. In the hospital they place patients suffering from the disease in rooms by themselves. The room had two windows, but they both opened onto hallways so there was proper ventilation³⁵⁶ » suggère deux idées contraires. D'une part, l'insistance sur l'isolation du malade, à travers le redoublement "all by himself" et "by themselves", qui place le frère parmi les déclassés, mais surtout à travers la description des fenêtres, qui ne s'ouvrent que sur le couloir, rompant ainsi tout contact du malade avec l'extérieur de l'hôpital. Enfermé dans sa condition de malade, le patient fait alors de sa chambre un espace intime, en dépit de l'exposition constante à laquelle il fait face³⁵⁷. C'est en tout cas ce que suggère la première phrase, qui maintient Devon au rang de sujet, articulant ensuite toute la description autour de lui et de sa position dans l'espace, de sorte que la chambre semble advenir à la fois par sa présence et en fonction d'elle. La chambre d'hôpital devient alors un espace à la fois réapproprié et recomposé par la subjectivité du malade de sorte qu'elle se trouve dépourvue de la violence disciplinaire³⁵⁸ qu'elle exerçait jusqu'alors. Surtout, cette composition particulière du récit interroge le regard que porte l'écrivain sur la sphère médicale. En effet, replacer le personnage au centre de la chambre est un moyen de désamorcer la violence médicale, de même que la description factuelle, clinique, engage un regard analytique, sur le mode du diagnostic. De cette façon, le regard de l'écrivain est celui qui s'approprie le regard médical pour le détourner du patient vers ses propres

³⁵⁵ Bruno Blanckeman, « Hervé Guibert, témoin d'exception », in *Littérature et sida. Alors et encore*, Alessandro Badin (dir.), *op. cit.*, p. 30.

³⁵⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*; *op. cit.*, p. 16 : « Il était couché dans une petite chambre très haute de plafond, tout seul. À l'hôpital on met les patients qui souffrent de cette maladie dans des chambres où ils sont seuls. La chambre avait deux fenêtres, mais elles ouvraient toutes deux sur des corridors de sorte que la ventilation était convenable. », Jamaica Kincaid, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 17.

³⁵⁷ Przemyslaw Szczur, « Leurs corps se rencontrèrent. La scène d'intimité homosexuelle dans la littérature franco-belge », in *Textyles*, n° 58, 2018, p. 128.

³⁵⁸ Michel Foucault, « Le corps des condamnés », in *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, p. 29.

dysfonctionnements³⁵⁹. La mise en récit apparaît alors comme le moyen non plus seulement d'inverser les positions, entre malade et médecin, mais de faire en sorte que le regard médical perde en puissance à la fois évocatrice et disciplinaire, désamorçant ainsi le rapport de pouvoir établi entre les deux parties.

3.1.3. Des images en mouvement

La perspective de la mort et du deuil met enfin au jour un phénomène non plus de recomposition identitaire, qui renvoie toujours à une identité figée dans une image par une perception singulière, mais plutôt de fluctuation identitaire perpétuelle. Celle-ci est d'abord installée dans le récit de Paul Monette par une fluctuation spatiale :

I'd think sometimes how radically altered Paris would look when we got there, filtered as everything was through the gauze of mortality. Over and over I'd picture the bullet holes in the stone walls on the Île de la Cité, where Resistance fighters were gunned down in the street. Here and there, beside the scar in the stone where a bullet had struck and ricocheted, was a small marble plaque: *Ici tombe Jacques Vassal le 12 juillet 1944*. Here one man had fallen on a particular summer's day. If life was pocked like the walls of Paris now, at least it would be Paris, and Madeleine would be there. We wouldn't have to live in the barracks.³⁶⁰

Je pensais parfois que Paris aurait un tout autre aspect si nous y allions puisque nous verrions désormais la ville à travers un voile morbide. Je me remémorais sans cesse les trous laissés par les balles dans les murs de l'Île de la Cité, là où des combattants de la Résistance furent abattus dans la rue. Il y avait parfois, à côté de la cicatrice laissée dans la pierre par le ricochet d'une balle, une petite plaque de marbre : *Ici est tombé Jacques Vassal le 12 juillet 1944*. Un homme était mort un jour d'été. Si aujourd'hui la vie était trouée comme les murs de Paris, au moins il serait bon d'être à Paris et Madeleine serait là. Nous ne serions pas obligés de vivre dans des baraquements.³⁶¹

Le premier élément remarquable de cet extrait, c'est la confusion des espaces et des temporalités. En effet, la première phrase évoque Paris sur le mode hypothétique, fantasmant donc une ville qui n'existe pas dans le réel mais qui est le fruit de la perception du narrateur : la mort semble peu à peu la contaminer au point qu'il en vient à établir un parallèle entre la perspective de mourir du sida et la mort de Résistants pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette référence est appelée par un travail de mémoire qui replace Paris dans un passé actualisé et qui engage à la fois la mémoire comme souvenir individuel d'une expérience rattachée à l'universel, et comme devoir éthique symbolisé par la plaque. Le retour au conditionnel crée

³⁵⁹ Joanne Rendell, « A Testimony to Muzil : Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze », in *Journal of Medical Humanities*, *op. cit.*, p. 43.

³⁶⁰ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 108.

³⁶¹ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 119.

une nouvelle rupture en replaçant alors le récit du côté du fantasme, d'autant plus qu'il crée une forme d'atemporalité dans laquelle les Résistants et les malades se confondent comme des êtres manquants, comme le suggère la proposition "if life was pocked like the walls of Paris". Surtout, la phrase "Here one man had fallen on a particular summer's day" ouvre la possibilité de l'universalisation, à travers l'anonymisation pourtant superficielle puisqu'elle suit la transcription de la plaque commémorative. Dès lors, il est possible de supposer qu'elle permet de rattacher le malade du sida au fantasme du Résistant, dans un jeu d'unheimlich³⁶² : l'étrangèreté factuelle de la condition de Résistant est à la fois abolie par le sentiment de proximité et de familiarité, et renforcée par l'impossibilité de faire communiquer les deux conditions autrement qu'à travers le conditionnel. Ainsi, le processus d'acceptation de la mort passe avant tout par un travail de représentation qui engage la confusion du réel et du fictionnel, du familier et de l'étranger. Chez Jamaica Kincaid, le phénomène de déréalisation met au jour des questions différentes. Lorsque la narratrice s'interroge « Who is he ? I kept asking myself. How does he feel about himself, what has he ever wanted? Girls to take off their clothes when they hear him sing? What could that mean?³⁶³ », elle renvoie à une forme d'étrangèreté qui ne s'apparente plus au unheimlich dans la mesure où elle renvoie à du pur étranger, sans engager la dimension familière de l'objet, de façon pourtant paradoxale puisqu'il s'agit du frère malade. Dès lors, il ne s'agit plus, contrairement au récit de Paul Monette, de recomposer une image fluide des espaces et des êtres manquants face à la mort, mais plutôt de faire disparaître l'autre³⁶⁴. Toutefois, il ne s'agit pas d'une disparition oppositionnelle, qui se penserait sur le mode de l'annihilation, mais d'une décomposition de la représentation figée et tronquée que la narratrice se faisait de son frère d'abord avant le retour à Antigua et toujours après sa mort. Dès lors, la disparition physique qu'entraîne la mort est aussi le moyen de déconstruire le carcan identitaire pour laisser place à la fluidité qu'accompagne le souvenir. On pourrait aller encore plus loin en ajoutant que chez Hervé Guibert, la disparition prend aussi une valeur créatrice. Dans l'extrait étudié précédemment, faisant mention de l'aveu de la séropositivité à la grand-tante Suzanne, c'est la perspective de l'oubli qui entraîne la confession. Autrement dit, la possibilité, et même la quasi-certitude de la disparition permet l'apparition d'une vérité qui

³⁶² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 143.

³⁶³ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 45 : « Qui est-il ? ne cessai-je de me demander. Qui est-il ? Quel sentiment a-t-il de lui-même, que peut-il bien vouloir ? Que les filles ôtent leurs vêtements quand elles l'entendent chanter ? Qu'est-ce que cela peut bien signifier ? », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 42.

³⁶⁴ Vivianne Châtel, « Récit et identité. L'intersubjectivité comme condition du Je », in *Dalhousie French Studies*, op. cit., p. 358.

jusqu'alors n'existait pas dans le réel. Ainsi, la disparition prend une valeur apparitionnelle³⁶⁵ qui permet à la fois de déconstruire l'image sociale, figée, du narrateur tout en le maintenant dans la possibilité de faire advenir son identité de façon indéfinie, dans la mesure où l'oubli engage la répétition potentielle de l'aveu.

Par ailleurs, la fluidité identitaire qui émerge des récits de la mort et du deuil interroge nécessairement la représentation et la perception des genres, en particulier dans le cas du sida, chargé de stéréotypes sociaux et genrés. Chez Hervé Guibert, la description d'une statue observée à Rome semble métaphorique de la conception des individus : « Physiquement le Poète représentait un curieux mélange, une greffe presque diabolique de plusieurs types de fantasmes : il avait le visage d'un garçonnet, le torse d'un adolescent, et le sexe massif d'un paysan³⁶⁶ ». La représentation chimérique du poète peut être interprétée de deux façons : d'une part, elle soutient le recours au fantasme comme vecteur de création dans la mesure où l'image interprétée vaut, dans le texte, comme seule représentation possible et valable. D'autre part, la majuscule donnée au nom poète, au-delà de désigner le titre de la statue, renvoie à une entité à la fois totalisée et totalisante, dans laquelle s'entrecroisent les réalités mentionnées après le deux-points. Dès lors, la somme des réels énumérés devient le moyen par lequel advient la singularité³⁶⁷ dans un sens d'autant plus absolu qu'elle est annoncée par la majuscule. La fluidité des représentations est alors subsumée sous la figure à la fois mouvante et fantasmée du poète, dont la puissance imaginative se trouve renforcée par la même occasion. Toutefois, la fluidité rendue possible et visible par la fiction se pense également dans *Cytomégalo*virus. En effet, dans une entrée comme « Je me vois assez bien avec une minerve blanche, un bandeau noir sur l'œil s'il est fichu, sous un beau chapeau. Alors, de nouveau, j'accepterais d'être photographié³⁶⁸ », le narrateur propose une vision nouvelle du corps malade comme digne de représentation. Par ailleurs, l'énumération des accessoires renvoient à l'idée que le corps malade est un corps construit à la fois socialement et esthétiquement, à l'instar du corps sain qui érige la virilité en entité hégémonique. Dès lors, l'esthétisation du corps malade qui se joue dans cet extrait permet le dépassement de l'image de la masculinité virile et saine, en créant la représentation de ce que Deborah Thien et Vincent Del Casino appellent un "dis(eased)

³⁶⁵ Ross Chambers, *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, op. cit., p. 296.

³⁶⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 148-149.

³⁶⁷ Jean Bessière, « Apories contemporaines du narratif et fable féminine », in Jean Bessière et alii, *L'Autre du roman et de la fiction*, op. cit., p. 65.

³⁶⁸ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, op. cit., p. 71.

body”³⁶⁹ dans leur article « Un(Healthy) Men, Masculinities, and the Geographies of the Health » : il s’agit d’exposer le corps malade pour ce qu’il est de sorte qu’il recompose une représentation de masculinité qui à la fois frappe par le décalage qu’elle propose avec la représentation hégémonique et par la fluidité dont elle fait preuve, amenée de telle sorte qu’elle devienne le critère exclusif de représentation.

Le récit de Jamaica Kincaid, parce qu’il se situe entre l’intimité de la rencontre fraternelle et la dureté du regard analytique posé sur une population tout entière, permet aussi de repenser la façon dont les genres sont perçus. Lorsque la narratrice déclare : « It must have been a person like this, men like this, men who are only urges to be satisfied, men who say they cannot help themselves, men who cannot save themselves, men who only know how to die, not at all how to live³⁷⁰ » elle expose la conception sociale universalisée de la masculinité, à travers la généralisation indéfinie “men”. Pourtant, ce qui ressort de cette représentation stéréotypique n’est pas ce que l’on perçoit de prime abord : en effet, l’énumération d’éléments de discours, qui pourraient être interprétés comme du discours indirect libre tant ils rendent compte d’une parole socialement ancrée, est minée par les tournures négatives et les formes passives. De cette façon, l’image de masculinité proposée n’est pas celle d’une puissance virile mais plutôt d’une passivité généralisée³⁷¹, qui, dans le spectre des représentations de genre, est plus volontiers associée à la féminité. Ainsi, la mort du frère renverse *a posteriori* l’équilibre des représentations, en attribuant au masculin des qualités plutôt considérées comme féminines. En revanche, il est particulièrement intéressant de noter que celles-ci ne sont pas attribuées au corps malade lui-même, affaibli et donc dépourvu de puissance virile, mais aux hommes qui fondent leur communauté sur une apparence de santé et de puissance, qui se trouve alors exposée comme pure représentation par la confrontation à la maladie et à la mort.

Au contraire, ce que Hervé Guibert cherche à déconstruire n’est pas la figure hégémonique de la masculinité, qui trouve peu de places dans ses personnages, mais bien plutôt la conception d’une forme de féminité construite en regard du modèle de virilité, en particulier dans le discours rapporté d’une conversation entre le narrateur et Jules : « Nous n’étions plus

³⁶⁹ Deborah Thien, Vincent J. Del Casino Jr., « (Un)Healthy Men, Masculinities, and the Geographies of Health », in *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 102, n° 5, p. 1148.

³⁷⁰ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 44 : « Ce devait être une personne comme cela, des hommes comme cela, des hommes sont seulement de grosses envies à satisfaire, des hommes qui disent que c’est plus fort qu’eux, des hommes qui ne peuvent pas se sauver, des hommes qui savent seulement comment mourir », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 42.

³⁷¹ Mi-Kyung Yi, « Comment le féminin en vient au corps malade ? », in *Revue française de psychosomatique*, vol. 51, n° 1, 2017, p. 86.

capables, Jules et moi, de la moindre chaleur physique. Je lui dis : “Tu souffres du manque d’amour ? ” Il répondit : “Non, je souffre tout court. ” Dans sa bouche c’était la parole la plus obscène que j’avais jamais entendue³⁷² ». Au-delà de l’installation d’un rapport oppositionnel au sein du couple, fondé sur la rupture de la communication, ce passage met en lumière la façon qu’a l’écrivain de recourir aux deux conceptions antagonistes de l’amour, l’une pensée sur le mode de la proximité à la fois physique et affective, l’autre plutôt envisagée dans la distance et désamorcée par la souffrance du malade. Dès lors, le narrateur joue avec les codes d’une conception stéréotypiquement féminine du rapport affectif, fondée sur une tendresse et une inquiétude qui le placent dans une position de demande, voire de dépendance par rapport à son amant. En revanche, la dernière phrase renverse la situation, notamment à travers l’emploi du terme « obscène ». En effet, s’il renvoie, au premier abord, à la violence de la confrontation à la souffrance, il témoigne également d’une forme de libération³⁷³ : en considérant la stricte étymologie du terme, ob-scène renvoie à ce qui est à la fois exposé et funeste, de sorte que le discours direct auquel il se rapporte devient lui-même vecteur de cette exposition. Dès lors, la parole de Jules devient libératrice au sens où elle révèle les conceptions sociales de genre comme construites et où, par la même occasion, elle permet aux personnages de s’en affranchir.

Ainsi, l’annonce de la mort et l’entrée dans le deuil qui lui succède immédiatement révèle *a posteriori*, de manière paradoxale, la présence de la mort au sein même de la vie, sur le mode de la propagation. Il s’agit alors d’observer la façon dont le processus de deuil est, en réalité, enclenché bien avant la mort effective du malade, dans une anticipation expliquée par l’attente indéterminée dans laquelle sont placés les malades et leurs proches. Dès lors, celui-ci permet d’opérer un bouleversement des perceptions, dans la mesure où la progression de la maladie ne peut plus se penser exclusivement dans une temporalité linéaire, de sorte qu’elle engendre une recomposition des regards, en particulier à l’égard de la sphère médicale, et empêche d’attribuer au proche décédé une identité déterminée pouvant produire une image fixe après la mort.

³⁷² Hervé Guibert, *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 221.

³⁷³ Michael Worton, « En (d)écrivain le corps, en imaginant l’homme : le « vrai corps » de Guibert », in *Le corps textuel d’Hervé Guibert*, Ralph Sarkonak (dir.), *op. cit.*, p. 69.

3.2. *Après la mort, être seul dans la vie*

En dépit de l'anticipation de la mort et du deuil rendue possible par le caractère incurable du sida, le décès de l'être aimé fait entrer le proche survivant dans une temporalité nouvelle, dans laquelle il se trouve seul pour affronter les conséquences de la maladie et de la mort. Il s'agit désormais d'entretenir le lien avec l'individu disparu, nécessairement transformé par le fait qu'il ne peut plus être pensé que sur un mode unilatéral. La relation à l'autre passe donc exclusivement par le récit et par la production d'images dans une perspective mémorielle, de sorte qu'il devient possible d'envisager la création d'un individu multiple, faisant vivre en lui-même l'identité du proche décédé.

3.2.1. Le temps de la solitude

Tout d'abord, la mise en récit de la mort entraîne des effets temporels complexes, dans la mesure où la recomposition des faits engage des jeux de rupture et de continuité artificiels, en particulier chez Hervé Guibert, lorsque le narrateur évoque la mort de Muzil : « La mémoire fait sans doute un bond et je n'ai pas envie de me référer à ce journal pour m'épargner aujourd'hui, cinq ans après, le chagrin de ce qui, en collant de trop près à son origine, le restitue méchamment, Muzil avait été transféré à la Pitié-Salpêtrière³⁷⁴ ». Le fait que la proposition contenant l'information principale ait été placée à la fin de la phrase à la fois contribue à la mettre en exergue et à souligner le tournant que constitue l'événement dans l'agonie du personnage, mais marque l'entrée dans une temporalité complexe. En effet, il est possible de distinguer trois temporalités différentes, chacune dotée de son rythme propre. Tout d'abord, la mémoire de l'écrivain, qui opère par "bond[s]", se concentre sur les événements marquants qui constituent le développement de la maladie jusqu'à la mort, de sorte qu'elle accélère et condense le temps réel dans un même mouvement. En cela, le temps de la mémoire entre en conflit avec le temps du journal, temps rédactionnel qui recense les événements au plus près du temps réel, dont il restitue la sensation d'écoulement régulier. Enfin, à cette opposition s'articule le temps de l'écrivain, dont l'écriture rétrospective implique un certain ralentissement temporel nécessaire au développement non seulement de la succession des faits mais de leur effet et de leur perception par les personnages. De cette façon, en tant qu'entité solitaire unificatrice de mémoire et de récit, le narrateur catalyse l'accélération et le ralentissement du temps³⁷⁵

³⁷⁴ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 104-105.

³⁷⁵ Catherine Mavrikakis, « L'œuvre au ralenti : Hervé Guibert ou comment filmer l'air », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, 2005, p. 283.

provoqués par la mise en récit, créant ainsi la suspension nécessaire à l'arrangement d'une temporalité parallèle, fictionnelle.

Chez Paul Monette, les modifications temporelles engendrées par la mort se pensent aussi selon la dichotomie entre sains et mourants : « *When my test came back negative last month, I was overwhelmed with a sadness I hadn't expected. Coming back alive is a guilt, a terrible betrayal, a necessary starting point*³⁷⁶ ». L'emploi des italiques indique que ce passage est tiré du journal tenu par l'écrivain en marge du récit destiné à la publication, instaurant alors un rapport d'intimité avec le lecteur en le plaçant au plus près de son ressenti au moment des événements, et non plus seulement de manière rétrospective. Dès lors, il met en lumière ce que Rommel Mendès-Leite appelle le « syndrome du survivant³⁷⁷ », qui se développe en particulier chez les homosexuels ayant subi la perte d'un proche des suites du VIH. Il est suggéré ici par la tristesse mentionnée dans la première phrase, antinomique avec les résultats réfutant la contamination par le VIH : elle s'explique alors par l'étirement du lien avec l'être aimé qu'implique nécessairement la frontière entre santé et maladie, en particulier dans l'attente de la mort. Surtout, la seconde phrase, composée d'une succession de groupes nominaux qualifiant l'état de santé du narrateur, témoigne de l'évolution de sa perception : d'abord, l'expression « coming back alive » suggère une reprise temporelle après la suspension provoquée par les examens médicaux, de sorte que s'opère un retour à une situation présentée comme normale qui entre alors en tension avec la maladie de Roger, pensée sur un mode et une temporalité différents. Ensuite, la mention de la culpabilité, expliquée par la disparition, pour le narrateur, de la perspective de sa mort prochaine, est redoublée par « a terrible betrayal », qui ne considère plus le ressenti du narrateur en lui-même, mais par rapport à Roger, et au lien affectif fusionnel qui unit le couple. L'absence de maladie provoque alors une disparité insurmontable dans un couple aspirant à l'unification des êtres. Dès lors, le dernier groupe nominal apparaît surprenant, dans la mesure où il rompt la gradation pour suggérer deux idées : d'une part, le point de départ nécessaire peut être interprété par rapport à Roger, dans la mesure où la santé du narrateur permet l'instauration d'un nouveau rapport, fondé sur l'accompagnement et le soutien. Cependant, il peut aussi être compris par rapport au narrateur lui-même, engageant alors la perspective d'un avenir où l'amant n'est plus, et où il s'agit par conséquent de lui survivre et de faire survivre sa mémoire dans un même geste.

³⁷⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 165 : « Lorsque le mois dernier j'ai appris que mon test était négatif, contre toute attente, je me suis senti affreusement triste. Revenir à la vie est synonyme de culpabilité, d'une terrible trahison ; c'est aussi un point de départ nécessaire. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 178.

³⁷⁷ Rommel Mendès-Leite, *Le sens de l'altérité. Penser les (homo)sexualités*, op. cit., p. 80.

La temporalité contrariée dans laquelle évoluent désormais les proches survivants pose alors la question de la perpétuation du lien, qui passe notamment par le nom. En effet, au-delà d'une stratégie affective permettant à la fois de reconnaître et de lier les individus dans la vie, il vaut également comme trace de celui qui a été connu comme l'être aimé. Dans le cas de Paul Monette, la question du prénom est particulièrement centrale : « Where had Paul Monette disappeared to ? *The only answer I can come up with is that the last and best and only PM I care about is the Paul of Paul and Roger*³⁷⁸ ». L'évolution de la mention du nom est éloquente du point de vue de la conception du lien affectif et identitaire : la première occurrence renvoie à la dénomination factuelle et officielle de l'individu, déclinant son prénom et son nom comme moyen d'identification, et donc de reconnaissance. Dès lors, elle entre en tension avec le reste de la phrase, qui suggère l'absence physique de l'individu, qui n'existe plus alors qu'à travers son nom. D'ailleurs, la virtualisation de l'individu s'accroît dans la deuxième occurrence, composée uniquement de ses initiales, en italiques qui plus est, signe du passage au journal de l'écrivain, à la fois plus intime mais aussi plus fragmenté et intangible du point de vue du récit. Dès lors, le nom devient une signature, un signifiant sans signifié qui contraste avec l'hypotaxe emphatique, insistant sur l'unicité de l'individu. Toutefois, le conflit semble se résoudre avec la dernière mention, qui ne reprend cette fois que le prénom et qui l'accrole au prénom de Roger. Il apparaît alors que l'individualité se pense désormais sur le mode affectif et non plus strictement identificatoire, dans la mesure où seul le prénom entre dans le processus de reconnaissance. Plus encore, il est accolé au prénom de l'être aimé, sans nom de famille, de sorte que le progressif dépouillement du nom "Paul Monette" jusqu'à la conservation du prénom unique renvoie à une certaine rupture avec la tradition³⁷⁹ et appelle à une union des individus identificatoire parce qu'affective. En ce sens, il est possible de considérer l'emploi du prénom comme une attaque à l'interdiction du mariage homosexuel, explicitée quelques pages plus loin, mais surtout comme un moyen de conserver avec soi l'individu disparu dans une perspective affective, au-delà de sa disparition légale, métaphorisée dans la première phrase.

Chez Hervé Guibert, la question du nom comme moyen d'identifier les individus se pose moins dans la perspective d'une identification à l'autre et avec l'autre que de l'individu lui-même, selon les modes de narrations. Par exemple, l'entrée de *Cytomégalo*virus « Je me suis décidé à reprendre le premier Prozac hier soir à minuit, après plus d'un an d'interruption

³⁷⁸ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 126 : « où Paul Monette était-il passé ? *La seule réponse que je puisse apporter, c'est que le dernier, le meilleur, le seul PM qui importe, c'est le Paul de Paul & Roger* », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 138.

³⁷⁹ Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, op. cit., p. 265.

pour “échappement” au produit (c’est le terme psychiatrique : il ne me faisait plus d’effet). T. était contre avec des arguments que je comprenais [...]»³⁸⁰ » est remarquable par le décalage qu’elle opère par rapport au reste de la narration. En effet, elle constitue l’une des entrées les plus longues et les plus organisées du journal, plutôt caractérisé par une écriture brève et fragmentaire, de sorte qu’elle pourrait davantage s’articuler au récit mis en place dans *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*³⁸¹. Pourtant, elle ne fait pas l’objet du même degré de mise en récit, en particulier parce qu’elle n’accorde par la même place à la fiction, comme l’indique la dénomination du personnage. En effet, l’usage de l’initiale “T.” semble être une parade pour dissimuler le prénom réel de l’individu sans pour autant avoir recours au pseudonyme, qui ferait basculer le récit dans la fiction et romprait avec la volonté d’exposition factuelle qui caractérise la pratique du journal. En revanche, la dimension autobiographique présente dans les deux œuvres de Guibert permet d’associer Jules et T., qui devient alors Thierry, ami et amant de Hervé Guibert³⁸². En ce sens, l’usage du nom permet à la fois d’identifier les personnages, c’est-à-dire de décrypter les œuvres à travers un dialogue qui rend le récit plus complexe, mais aussi de provoquer une certaine virtualisation des individus, à travers l’identification à des noms multiples qui contribuent à faire disparaître la possibilité même de la reconnaissance d’une identité figée.

Enfin, pour Jamaica Kincaid, le nom prend une symbolique encore différente, dans la mesure où il est à la fois intimement lié à l’écriture et au lien familial : « I would read books then, and this whole scene of me lying in bed and reading books would drive my mother to fits of anger, for she was sure it meant I was doomed to a life of slothfulness, but as it turned out, I was only doomed to write books other people might read»³⁸³ ». La mise en balance de la lecture et de l’écriture, qui correspond à la confusion des temporalités, entre analepse et temps de l’écriture, appelle la question de la désignation de la narratrice. En effet, celle-ci ne se qualifie jamais comme écrivaine mais se représente plutôt à travers l’anonymisation suggérée par l’expression finale. Plus encore, elle n’est jamais explicitement nommée ni par elle-même ni par aucun personnage, suggérant la radicalisation de cette forme d’anonymité. Il est alors possible d’interpréter en ce sens le recours à un pseudonyme au moment de l’écriture : Jamaica

³⁸⁰ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, *op. cit.*, p. 36-37.

³⁸¹ Elle présente des similitudes avec de nombreuses sections dans lesquelles il est question du traitement, exposant d’abord l’état de fait puis les avis successifs des proches.

³⁸² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 22.

³⁸³ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 29 : « Je lisais à l’époque, et ce tableau entier, moi étendue au lit à lire des livres, causait à ma mère des accès de colère car elle était sûre qu’il signifiait que j’étais condamnée à une vie de fainéantise, mais il s’est avéré en définitive que j’étais seulement condamnée à écrire des livres que d’autres gens liraient peut-être. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 29.

Kincaid devient une persona³⁸⁴, un masque qui lui permet à la fois d'entrer dans le processus d'écriture, en devenant elle-même un personnage dans le réel, et de rompre avec la tradition familiale en abandonnant le nom qui lui a été donné à la naissance. De cette façon, le pseudonyme apparaît une fois encore comme un moyen de rendre intangible l'identité individuelle au point qu'il lui offre la possibilité de la multiplicité. C'est ainsi que le pseudonyme rattache malgré tout l'écrivaine à une forme de soi passé, mis en récit dans les analepses, de sorte qu'il devient également la trace de ce qui n'existe plus.

Par ailleurs, le lien entre vivants et morts n'est pas uniquement établi sur le mode affectif, mais également symbolique. C'est particulièrement le cas chez Hervé Guibert, qui raconte à propos des funérailles de Muzil :

Une grande quantité de gens affluaient en cherchant le point de rendez-vous car Stéphane avait tenu à faire paraître une annonce dans deux quotidiens, il craignait que la cérémonie soit maigrichonne en comparaison des funérailles pompeuses de l'autre grand penseur mort quelques années plus tôt, de fait le quartier était cerné par les camionnettes de la police, et il y avait tant de monde massé dans la cour de la sortie des corps que je renonçai à me faufiler dans la foule pour me rapprocher [...].³⁸⁵

Ce passage nous renseigne sur la façon dont le deuil est appréhendé par les différents personnages. Dans le cas de Stéphane, la cérémonie est un moyen de ritualiser la disparition³⁸⁶ et, de ce fait, de réactiver le lien disparu avec l'être aimé. Toutefois, elle est également pensée sur un mode collectif, comme le moyen à la fois de rassembler les vivants autour du mort et de replacer le mort dans le monde social : le désir de surpasser en nombre d'autres funérailles, mis en lumière à travers l'emploi répété et varié de termes désignant la foule, devient alors le moyen de replacer le malade au rang d'individu, mais uniquement après la mort, au moment où seule l'image demeure et peut-être façonnée. En revanche, la perspective est un peu différente pour le narrateur, dans la mesure où les funérailles sont un moyen d'attester la pérennité du souvenir de Muzil mais ne constituent pas le lieu par lequel il maintient un lien affectif singulier avec le défunt, comme en témoigne la dernière proposition : refuser de traverser la foule alors qu'il fait partie de son cercle intime revient à refuser la ritualisation collective pour privilégier une forme de deuil plus intime et davantage focalisée sur le défunt en tant qu'individu et pas seulement en tant qu'image. Paradoxalement, ce rapport à l'autre intime et ritualisé passe par la mise en

³⁸⁴ Louise Bernard, « Countermemory and Return : Reclamation of the (Postmodern) Self in Jamaica Kincaid's *The Autobiography of My Mother and My Brother* », in *Modern Fiction Studies*, vol. 48, n° 1, p. 119.

³⁸⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 117-118.

³⁸⁶ Jean-Didier Urbain, « Mort traquée, mort tracée : Culte des morts, crémation, sida », in *Ethnologie française*, vol. 28, n° 1, p. 46.

récit³⁸⁷, et donc par la construction d'une image, avec ceci de particulier qu'elle vaut à la fois pour le narrateur lui-même, à travers notamment le processus analeptique, qui fonde le récit sur la mémoire, et pour un lecteur virtuel universel qui découvre donc le personnage de Muzil à travers le prisme affectif du souvenir du narrateur.

Chez Jamaica Kincaid aussi, le deuil est ritualisé par l'acte d'écriture, mais il porte un enjeu différent. Lorsque la narratrice déclare « I passed the prison, and right next to it the school my brother attended when he was a small boy and where he took an exam to go to the Princess Margaret School, and in the exam, which was an islandwide exam, he took third place of all the children taking the exam³⁸⁸ », elle renseigne sur la façon dont son deuil se construit. En effet, ce souvenir convoque l'enfance de Devon et en construit une image positive, à travers le sentiment de fierté qui s'exprime dans l'emphase de la dernière proposition. En revanche, ce souvenir ne peut pas appartenir à la narratrice, qui a quitté Antigua alors que son frère était encore très jeune. Dès lors, cette anecdote, qui lui aura sans doute été racontée par un proche, devient le lieu d'une appropriation par laquelle s'engage le processus de deuil : par là même, la narratrice intègre son frère à sa vie passée, de même qu'elle intègre la sienne de façon à devenir le réceptacle de sa mémoire. Par ailleurs, la répétition du terme "exam" suggère une insistance liée au fait que le souvenir se construit dans le mouvement de l'écriture, faisant du récit la source même de la création mémorielle. Ainsi, écrire permet de créer une image à la fois vraie, puisque fondée sur un événement factuel, et artificielle, dans la mesure où elle est le fondement du deuil hybride³⁸⁹ qui traverse le récit : par la mise à nu de ce souvenir approprié, l'écrivante révèle la dimension transversale d'un deuil qui est à la fois celui du frère, mais aussi celui de l'enfance et de l'île où elle est née.

3.2.2. Garder en mémoire, produire des images

Par ailleurs, le travail de deuil qui s'effectue à travers la mise en récit est un acte de mémoire qui repose sur la production d'images fictives nécessaires à la pérennité des identités singulières, même après la mort. C'est particulièrement le cas chez Paul Monette, qui envisage

³⁸⁷ Paul Ricœur, *Temps et récit II*, *op. cit.*, p. 101.

³⁸⁸ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 17-18 : « Je suis passée devant la prison, et juste à côté de la prison devant l'école où mon frère allait quand il était petit garçon et où il avait passé un examen pour aller à l'école Princess Margaret et à cet examen, qu'on passait dans toutes les écoles de l'île, il avait été reçu troisième de tous les enfants qui passaient cet examen. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 18-19.

³⁸⁹ Ramón E. Soto-Crespo, « Death and the Diaspora Writer : Hybridity and Mourning in the Work of Jamaica Kincaid », in *Contemporary Literature*, vol. 43, n° 2, p. 370.

le récit comme le réceptacle de la vie et de la mort de l'amant, notamment à travers des effets temporels spécifiques. En effet, lorsque le narrateur déclare que « Random memories of that April are spots of time³⁹⁰ », il met en lumière un aspect du travail de mémoire engagé par la reconstitution d'images. La phrase fait apparaître les souvenirs comme des vignettes, qui apparaissent et disparaissent de la mémoire de façon aléatoire, et que le récit doit donc fixer, formant ainsi une image en mosaïque de Roger. En revanche, l'expression "spots of time" joue précisément du caractère incomplet de l'image produite, en faisant de l'oubli une partie intégrante de la mémoire³⁹¹ : il ne s'agit pas de combler les manques, mais bien plutôt d'articuler les moments oubliés aux souvenirs en se plaçant alors au plus près du fonctionnement de la mémoire. Par-là même, le récit devient proprement mémoire et donne à voir au lecteur l'image de Roger telle qu'elle est à la fois créée et perçue par le narrateur.

Chez Jamaica Kincaid, la mémoire est aussi étroitement articulée aux émotions de l'écrivante, en particulier lorsqu'il s'agit du rapport à la mère, comme en témoigne le passage suivant : « just as I was deciding not to eat my mother's food anymore, and thinking (and feeling) that this decision was really a decision to rid myself of a profoundly childish attachment to her, I was only reliving a memory, for when I was a child I would not eat the food my mother cooked³⁹² ». Une fois encore la temporalité complexe du récit est mise au service de l'expression du ressenti dans la mesure où elle permet de créer un lien à la fois conflictuel et indestructible entre enfance et âge adulte, à travers le refus de la nourriture : symbolisant le rejet de la mère nourricière, et par conséquent l'arrachement à une forme de dépendance infantile, il se construit néanmoins comme un souvenir perpétuellement revécu, de sorte que la narratrice se trouve plongé dans cet état d'enfance suspendu. Plus encore, le travail de mémoire, suggéré dans le texte par le verbe "I was thinking", s'articule étroitement à celui de l'émotion, introduite par la parenthèse "(and feeling)", qui, loin d'être anecdotique, est en réalité la force motrice de ce souvenir : l'émotion devient à la fois le moteur et le produit du travail de mémoire³⁹³, de sorte qu'elle convoque la narratrice dans l'enfance à mesure qu'elle est elle-même engendrée par le surgissement des souvenirs. Dès lors, la temporalité en spirale établie

³⁹⁰ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 125 : « Les souvenirs de ce mois d'avril remontent à la surface de ma mémoire au hasard, par brides. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 137.

³⁹¹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 77.

³⁹² Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 70 : « au moment même où je décidais de ne plus manger la nourriture de ma mère, pensant (et sentant) que cette décision était en réalité la décision de me débarrasser d'un attachement profondément infantile à elle, je ne faisais que revivre un souvenir, parce qu'enfant je refusais de manger la nourriture que ma mère préparait. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 66.

³⁹³ Dominique Ottavi, « Le temps de l'éveil : enfance, famille, école », in Alain Corbin (dir.), *Histoire des émotions III*, *op. cit.*, p. 166.

par et dans le récit imite la spirale émotionnelle qui maintient l'écrivante dans un attachement conflictuel à sa famille et à Antigua.

Enfin, dans le cas de Hervé Guibert, la production d'images apparaît comme un corollaire de l'absence, en particulier lorsqu'il s'agit d'images produites par un autre biais que le récit :

Cet éclat de rire me réchauffa le cœur à un moment où je le sentais glacé, quand j'allumais la télévision chez Jules et Berthe, où je m'étais réfugié le soir de sa mort, pour voir un peu comment on traiterait sa nécrologie au journal télévisé. Ce fut pour moi la dernière apparition visuelle animée de Muzil que je consentis à recevoir de lui, refusant depuis par peur d'en souffrir de me colleter avec aucun simulacre de sa présence, sinon à ceux des rêves, et cet éclat de rire que j'ai décrété arrêt sur image absolu m'enchanté encore [...].³⁹⁴

Deux phénomènes antagonistes composent ici la perception du narrateur : d'une part, le rapport à l'image, puis au souvenir de l'image, se pense sur le mode de la pulsion scopique³⁹⁵, dans la mesure où la souffrance que sa vision provoque entre en tension avec la tendresse absolue qu'elle suscite dans le même mouvement chez le narrateur. Par ailleurs, le traitement stylistique de l'anecdote sur le mode cinématographique renforce cette idée, notamment à travers l'évocation de l'arrêt sur image, qui permet à la fois de figer le souvenir et d'en révéler la dimension construite. D'autre part, cette pulsion scopique qui articule la relation à l'ami défunt présente un paradoxe, dans la mesure où elle place aussi le narrateur en présence de l'absence irréductible de Muzil : l'image n'est en effet qu'un simulacre, qu'un substitue à la présence réelle qui en exhausse d'autant plus l'absence. Dès lors, l'image produit le souvenir d'une présence absente, fantomatique³⁹⁶, d'autant plus qu'elle se fonde sur le souvenir de l'éclat de rire comme symbole de l'éphémère. Dès lors, le récit n'est plus le lieu de la convocation d'une identité figée par l'image, mais plutôt d'une impression évanescence de ce que l'ami défunt a représenté. Le travail de mémoire altère donc l'image pour son propre profit³⁹⁷, dans la mesure où elle permet de mettre à distance l'être aimé comme un autre à travers la représentation fictionnelle, tout en le reconnaissant, par ce même biais, comme irréductiblement lui-même, dans un rapport intime et étranger.

³⁹⁴ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 36.

³⁹⁵ Catherine Mavrikakis, « L'œuvre au ralenti : Hervé Guibert ou comment filmer l'air », in *Contemporary French and Francophone Studies*, op. cit., p. 284.

³⁹⁶ Anne P. Rice, « Burning Connections : Maternal Betrayal in Jamaica Kincaid's *My Brother* », in *Auto/Biography Studies*, op. cit., p. 26.

³⁹⁷ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin Books, 2004, p. 20.

Enfin, dans des œuvres fortement orientées vers l'autobiographie, le récit implique toujours une fonction mémorielle. Dans le cas de Hervé Guibert, le récit en vient même à se substituer à l'image :

Par cette série de photos, dont je ne fis jamais aucun tirage, me contentant de remettre à Stéphane un double des planches-contacts, je m'étais détaché comme un sorcier de ma hantise, en encerclant la scène torpillée de mon amitié : ce n'était pas un pacte d'oubli mais un acte d'éternité scellé par l'image.³⁹⁸

Dans ce passage, les images de l'appartement inhabité de Muzil ont pour fonction à la fois de se souvenir de la vie, en figeant la façon dont il était habité, et d'en révéler l'absence irréductible. En revanche, le récit de ces images a une fonction un peu différente : en effet, le fait que les photographies ne soient jamais développées contribue à maintenir Muzil dans un état de souvenir virtuel, jamais véritablement actualisé, se plaçant alors à la frontière entre mémoire et oubli. Cependant, la mise en récit rappelle l'existence de ces images de sorte que celle-ci vaut comme souvenir toujours présent du défunt. L'acte d'éternité mentionné dans la dernière phrase, n'est donc plus la captation en image mais bien plutôt la mise en récit, qui ancre la mémoire dans une forme de présent perpétuel³⁹⁹ : au-delà de l'éternité offerte par la dimension figée de l'image, le récit fixe aussi le souvenir dans le présent mais permet, en outre, de l'actualiser sans cesse, par l'acte d'écriture d'abord, puis par la lecture ensuite, de sorte que Muzil revienne à la mémoire non pas en tant que souvenir passé mais que présent virtualisé par l'absence.

Dans le récit de Jamaica Kincaid, la mémoire intervient aussi de manière universalisée, en particulier dans le paratexte :

When my brother was dying these people were kind to him: Dr. Nancy Scattergood, Dr. Eric Pillemer, Dr. Catherine Hart, Edward Molloy of the Pharmacy in Bennington, Vermont. They did not know him. Again, when my brother was dying, these people were kind to him: Dr. Prince Harold Ramsey, Bud and Connie Rabinowitz, his mother's friend Sister Lee. These people did know him. He died. On his behalf I would like to express gratitude to all of them. To all of them I would like to say, thank you.⁴⁰⁰

Quand mon frère était en train de mourir ces gens ont été bons pour lui : Dr Nancy Scattergood, Dr Eric Pillemer, Dr Catherine Hart, Edward Molloy de la pharmacie de Bennington, dans le Vermont. Ils ne le connaissaient pas. Et aussi, quand mon frère était en train de mourir, ces gens ont été bons pour lui : Dr Prince Harold Ramsey, Bud et Connie Rabinowitz, l'ami de sa mère, Sister Lee. Ces gens, eux, le connaissaient. Il est mort. De sa part je voudrais exprimer de la gratitude à eux tous. À eux tous je voudrais dire, Merci.⁴⁰¹

³⁹⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 125.

³⁹⁹ Katherine Mack, « Public Memory as Contested Receptions of the Past », in *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*, vol. 3, n° 3, p. 138.

⁴⁰⁰ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 116.

⁴⁰¹ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 109.

Ces remerciements nous renseignent sur la façon dont l'écrivante conçoit le récit. En effet, la prise de parole assumée à la place du frère pousse un peu plus avant le travail de mémoire, dans la mesure où la parole devient le moyen de continuer à faire vivre Devon, au-delà même du récit. En revanche, la liste, apparemment exhaustive, des personnes ayant composé le cercle de soutien du frère, et leur catégorisation, engage une fonction différente du récit : sa dimension mémorielle semble se détourner de Devon pour se porter davantage sur ceux qui l'ont aidé, et qui sont donc capables, eux aussi, de transmettre sa mémoire, ce qui explique, par ailleurs, la distinction entre ceux qui l'ont connu et les autres. De cette façon, le récit prend davantage la forme d'un mémorial⁴⁰², à la mémoire universelle de ceux qui peuvent encore se souvenir du frère, et qui sont rassemblés pour cette raison.

Enfin, chez Paul Monette, la dimension mémorielle du récit permet aussi de l'inscrire dans une tradition littéraire antique :

The closest I came to believe something higher – after the loss of the old episcopal thing – happened in Greece, and centered on the Greek ideal: scholar, philosopher, athlete, warrior, citizen... it gave me a context. But how is that context still valid, when it seems like it only fits the joy of intensely living as R and I have been doing over the last years, all the Greek parts in flower. What's left of that ideal? Just Greek tragedy, the horrors of fate? How to be a Hero – the thing the Greek believed in most.⁴⁰³

Après m'être détaché de l'Église épiscopaliennne, c'est en Grèce que je me suis le plus approché d'une croyance en quelque chose de supérieur, et c'est l'idéal grec – l'érudit, le philosophe, l'athlète, le guerrier, le citoyen – qui m'a fourni un système de références. Mais comment ces références peuvent-elles encore être valides alors qu'elles ne semblent s'appliquer qu'à la vie intense que R et moi avons menée au cours de ces dernières années avec l'épanouissement des valeurs grecques ? L'horreur du destin ? Comment être un héros, c'est-à-dire ce à quoi les Grecs croyaient le plus.⁴⁰⁴

Cette inscription dans la tradition grecque nous renseigne sur plusieurs points. Tout d'abord, elle fait suite au détournement de la foi religieuse, et se pense donc plutôt sur le mode d'une proximité spirituelle et comme le moyen de conserver une forme d'idéal vers lequel tendre. Ensuite, le récit semble aussi se placer dans la tradition littéraire grecque, dans la façon dont il s'appuie sur des figures types, en l'occurrence toujours conditionnées par la maladie, en les détournant toutefois de leur trajectoire originale par le biais de la mise en fiction. Enfin, la phrase finale explique la fonction ultime du récit, à savoir transformer les hommes en héros. En effet, en reconnaissant l'influence de l'épopée dans son texte, Paul Monette en affirme la

⁴⁰² Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, op. cit., p. 21.

⁴⁰³ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 105.

⁴⁰⁴ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 116.

fonction mémorielle⁴⁰⁵, dans la mesure où celle-ci consiste à chanter les exploits extraordinaires d'hommes, souvent de guerriers, que la mémoire collective élève alors au rang de héros. Dès lors, écrire la vie de Roger revient à réemployer cette fonction de l'épopée afin de s'assurer d'une part la perpétuation de son souvenir, et d'autre part la rupture de l'exclusion sociale, à travers la création d'une communauté de mémoire autour de l'être aimé.

3.2.3. Vers un soi collectif ? Idéal et illusion

La fonction mémorielle attribuée au récit, et *a fortiori* au narrateur qui le porte, engage la possibilité d'imaginer un soi devenu multiple, du fait de la conservation d'individualités passées, ou défuntes. Dans le cas de Hervé Guibert, cette tentation de la pluralité se pense sur le mode du fantasme, en particulier à propos des enfants de Jules et Berthe, lorsque le narrateur déclare :

J'aimais ces enfants, plus que ma chair, comme la chair de ma chair bien qu'elle ne le soit pas, et sans doute plus que si elle l'avait été vraiment, peut-être sinistrement parce que le virus VIH m'avait permis de prendre une place dans leur sang, de partager avec eux cette destinée commune du sang.⁴⁰⁶

D'abord, cet extrait renseigne sur la façon dont le narrateur perçoit l'altérité, qui constitue à la fois un objet d'amour, et renvoie donc au fantasme d'une confusion physique des individus dans un corps unique, et un repoussoir permettant d'affirmer la singularité de l'individu : l'autre n'est aimable que dans la mesure où il reste autre et où il n'est qu'une représentation d'un idéal d'individualité multiple. En revanche, au-delà de cette tentation de la multiplicité, la métaphore du sang permet de mettre en lumière un glissement de la notion d'altérité vers celle de pluralité⁴⁰⁷. En effet, celle-ci est généralement employée pour désigner la famille, et même la lignée, qui, d'un point de vue biologique, décline un ADN unique à mesure que les enfants naissent, de sorte que le fantasme de l'individualité multiple habite en creux la représentation de la famille. Cependant, dans le cas particulier du sida, le sang prend un autre sens, dans la mesure où il fait également référence aux transfusions sanguines, en partie responsables de la propagation du virus en France, et donc à la transmission symbolique d'une part de soi dans

⁴⁰⁵ Walter Benjamin, *The Storyteller Essays*, New York, NYRB Classics, 2016, p. 65: publié en français sous le titre *Le Narrateur*, trad. Walter Benjamin, Paris, Seuil, 1987, p. 51.

⁴⁰⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 227.

⁴⁰⁷ Denise Jodelet, *Formes et figures de l'altérité*, op. cit., p. 28.

l'autre, d'une part de soi qui devient autre⁴⁰⁸, formant désormais une identité fluide, véritablement plurielle.

Chez Paul Monette, la question de la pluralité se pose d'autant plus que le caractère fusionnel du couple de protagonistes pose la question de la possibilité d'établir une relation tierce. Dès lors, c'est au récit lui-même de prendre en charge cette fonction d'altérité, en particulier à travers le jeu de l'intertextualité : « Happy the man who like Ulysses has made a beautiful voyage. To Us⁴⁰⁹ ». La citation du célèbre premier vers du sonnet 31 des *Regrets* de Joachim Du Bellay introduit la figure d'Ulysse, le héros cherchant à regagner les siens, entre en résonance avec la phrase nominale, qui fait référence au couple formé par Roger et le narrateur en tant qu'entité à la fois familière et affectivement stimulante. Ce parallèle, établi au titre de la quête de son identité par l'autre, prend aussi une dimension métatextuelle, dans la mesure où non seulement il rappelle la dimension fictionnelle des protagonistes du récit, mais aussi où il repose sur la notion de pluralité littéraire⁴¹⁰ : l'intertextualité, qui permet de complexifier l'appréhension des personnages, crée en effet un récit lui-même hybride, dont la singularité est précisément révélée par la pluralité qui le structure. Plus encore, l'emploi de la figure littéraire et mythique conditionne la construction du reste du récit, dans la mesure où le passage de Ulysse à "Us", dont la majuscule indique qu'il est conçu comme une entité unique et même élevée au rang de mythe à travers le parallèle avec Ulysse, provoque ce que Monica B. Pearl appelle, avec Freud, un phénomène d' "introjection⁴¹¹" : non seulement Paul et Roger vivent l'un dans l'autre sur le plan affectif, mais surtout, sur le plan littéraire, Ulysse devient une part des personnages telle que la tradition grecque s'insinue ensuite dans toute la structure du récit, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment. Dès lors, le récit en tant qu'entité plurielle devient le reflet de la perception qu'adopte le narrateur à propos de sa propre identité par rapport à l'être aimé.

Dans le cas de Jamaica Kincaid, la notion d'identité multiple comporte des limites, en particulier lorsqu'il s'agit de penser le rapport à la mère : « It was on this visit that I began to speak of my mother in the old way, the way I did before I had written of my life with her, in a voice of awe, as if I, even I, could not believe the things I was saying, could not believe I really

⁴⁰⁸ Stéphane Cullati, « Imaginaires de la décorporéisation. Essai d'interprétation symbolique de la médecine de transplantation », in Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps II*, tome II, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰⁹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 26 : « Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage. / À nous. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 34.

⁴¹⁰ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 273.

⁴¹¹ Monica B. Pearl, *AIDS Literature and Gay Identity. The Literature of Loss*, *op. cit.*, p. 86.

knew such a person⁴¹² ». En effet, si la mise en récit permet, comme chez Paul Monette, d’inclure un tiers dans le rapport tissé entre le frère malade et la sœur aidante, dans la mesure où il confère une distance qui apaise le conflit avec la mère, l’expression violente “a voice of awe” empêche de considérer la possibilité de la formation d’une individualité multiple à partir du lien à la mère. Bien plutôt, il s’agit d’un cas limite qui démontre le caractère illusoire d’une telle perception des rapports affectifs, dans la mesure où la mère perd précisément son identité affective aux yeux de la narratrice. De cette façon, elle perd également ce que Paul Ricœur, avec Levinas, appelle son visage⁴¹³, c’est-à-dire sa capacité à être reconnue, de manière à la fois affective et identificatoire, par la fille, de sorte que la fluidité de la figure de la narratrice, caractérisée par sa capacité à naviguer entre les souvenirs, se trouve interrompue par l’absorption de la figure maternelle comme constitutive de son identité présente. Dès lors, la tentation du soi collectif issue de la confrontation à la mort apparaît illusoire dans la mesure où elle conduit à la rupture de l’individualité matrice.

Chez Paul Monette aussi, la notion d’individualité multiple trouve ses limites lorsqu’elle est confrontée à la mort effective de l’être aimé : « Roger was no different, and neither am I. With him gone, there is just what work I can finish before it overtakes me⁴¹⁴ ». La seconde phrase en particulier retient notre attention, dans la mesure où elle rapporte les individus à leur existence temporelle, et non plus simplement affective, et donc à leur mortalité. C’est d’ailleurs surtout le cas pour le narrateur, au sens où il agissait jusqu’alors à la fois comme le réceptacle de l’identité du défunt et comme le vecteur de son souvenir, de sorte qu’il se pensait sur un mode atemporel de transmission d’autant plus éternelle qu’elle se soutenait de la mise en récit. En revanche, l’emploi du verbe “overtakes” renvoie à une forme d’abatement qui s’articule à la fois à l’incapacité de vivre sans la présence de l’être aimé et à la mort, de toute façon imminente puisque le narrateur est lui aussi porteur du VIH. Dès lors, la première phrase, énigmatique, semble rompre avec ce qui constitue le fondement de l’individualité multiple, à savoir l’illusion d’immortalité⁴¹⁵ : penser la possibilité d’une entité renfermant des identités multiples est le moyen d’en penser la pérennité d’existences déterminées à travers le temps. Or,

⁴¹² Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 74 : « Ce fut pendant cette visite que je me suis mise à parler de ma mère à la manière d’autrefois, la manière dont je le faisais avant d’avoir écrit au sujet de ma vie avec elle, d’une voix effarée, comme si moi-même, même moi, je ne pouvais croire les choses que je disais, ne pouvais croire que je connaissais vraiment une telle personne. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 69.

⁴¹³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 273.

⁴¹⁴ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 28 : « C’était la même chose pour Roger et, aujourd’hui, pour moi. Maintenant qu’il n’est plus là, il ne me reste plus que le travail que je pourrai terminer avant que la maladie n’ait raison de moi. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 36.

⁴¹⁵ Anne-Lyse Chabert, « La mort au cœur de la vie, est-ce ainsi que les hommes meurent ? Ce que nous enseignent les débats sur l’euthanasie », in *Études sur la mort*, vol. 150, n° 2, p. 49.

la nouvelle perspective d'une mort prochaine engage un besoin de transmission de cette charge mémorielle qui ne trouve pas d'écho, en-dehors du récit lui-même. Dès lors, celui-ci devient le substitut du narrateur pour penser la conservation des individualités dans une entité à la fois unique et façonnée par elles.

De cette façon, c'est bien par le récit que s'entretient la possibilité de penser une forme collective d'individualité, limitée par la confrontation à la mort lorsqu'on la pense sur un mode exclusivement affectif. L'adaptation des aidants à la disparition de l'être aimé, qui se pense comme une recomposition individuelle à travers la production et la transmission d'images mémorielles, trouve donc son outil ultime dans le récit à la fois comme producteur et vecteur d'images qui constituent une entité à la fois unique et mouvante. Dépassant le risque qui sous-tend la notion d'image comme fantasme illusoire, le récit se propose d'en faire un mode d'appréhension de la maladie d'autant plus centré sur les identités représentées qu'il est imaginé.

3.3. *Virtualité de la vie : penser les êtres en puissance*

Enfin, le processus de deuil, qui se pense par-dessus tout à travers la production d'images mémorielles et narratives, engage par-là même la nécessité de repenser les individualités non plus comme corrélativement attachées à un corps en mutation, mais plutôt comme entités d'autant plus pérennes que les corps se désincarnent. La tension entre présence et absence qui redéfinit la perception qu'ont les proches du malade défunt engendre donc aussi une restructuration de l'espace-temps dans lequel ils évoluent, non plus simplement oscillant entre passé et présent mais désormais perçu sur le mode d'une actualisation perpétuelle. En ce sens, c'est par la mise en récit que se pense la possibilité d'une mise en commun des individualités comme puissance créatrice.

3.3.1. Incarnation et désincarnation

Le travail de mémoire par le recours à l'image, tel qu'il a été appréhendé jusqu'ici, repose sur un paradoxe, dans la mesure où il contribue tout autant à l'incarnation du défunt qu'à la désincarnation du malade. C'est particulièrement patent chez le narrateur de Hervé Guibert :

La symphonie démarrait avec pompe, réunissant tous les instruments de l'orchestre, qui se vidait petit à petit et à vue de ses effectifs, Haydn ayant écrit la partition pour l'extinction

successive des instruments, jusqu'au dernier solo, incluant même dans la musique le souffle des musiciens qui éteignaient la chandelle de leurs pupitres, et leurs bruits de pas pour s'échapper en catimini quand ils faisaient grincer le parquet lustré de la salle de concert. C'était indéniablement une belle idée, concomitante à la fois du crépuscule de Muzil et de l'évanouissement de Marine, et, suggérée par Muzil, ce fut l'histoire que je racontai à Marine dans ma lettre, qui ne reçut jamais de réponse.⁴¹⁶

La fonction mimétique de la symphonie, qui devient alors la métaphore de l'agonie de Muzil, est employée de façon paradoxale : d'une part, dans la mesure où cette anecdote s'inscrit dans le récit rétrospectif de la mort du personnage, elle peut être pensée comme la convocation du souvenir à la fois de l'individu lui-même, directement impliqué dans l'énonciation, et de son affaiblissement, de sorte qu'en suggérant la disparition progressive du corps, elle en rappelle simultanément l'existence. Surtout, ce phénomène est particulièrement intéressant dans le cas de la disparition de Marine, qui n'est pas factuelle mais strictement affective, au sens où il ne s'agit pas de sa mort, mais de la perte de son amitié. Dès lors, le recours à l'image semble opérer une forme de déréalisation⁴¹⁷ qui ne s'applique plus exclusivement à l'individu, mais au récit lui-même dont il fait partie, dans la mesure où la lettre constitue un objet extra-narratif, d'autant plus qu'elle n'est pas donnée à lire. Plus encore, la dernière proposition marque la rupture de toute forme de communication, et contribue alors à faire basculer le récit du lien affectif qui attachait le narrateur à Marine dans un mode déréalisé, puisqu'unilatéral.

Chez Jamaica Kincaid, en revanche, un rapport antagoniste à ce phénomène de déréalisation s'instaure. Lorsque la narratrice déclare « But his life was real, not yet a part of history; his reality was that he was dead but still alive; his reality was that he had a disease called AIDS⁴¹⁸ », elle met au jour une tension structurante du récit. En effet, la répétition anaphorique de l'idée de réalité contribue à maintenir le frère dans une forme de présence à la fois affective et effective. Pourtant, la structure même de la phrase semble contredire cette intention au sens où la parataxe renverse l'insistance établie par l'anaphore : la phrase apparaît alors comme une juxtaposition de proposition thématiquement corrélée mais sans qu'aucun lien de cause à effet soit établi. De cette façon, le style fragmenté de la phrase contribue, paradoxalement, à une forme de déréalisation non plus de l'individu lui-même, mais de la maladie et de ses effets⁴¹⁹. Le maintien du frère dans une forme d'existence affective, qui

⁴¹⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 96.

⁴¹⁷ Áron Kibédi Varga, « Identification et distanciation en littérature. Réflexions sur l'art de Borges », in *Littérature*, op. cit., p. 16.

⁴¹⁸ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 57 : « Mais sa vie était réelle, elle n'appartenait pas encore à l'histoire, sa réalité était qu'il était mort mais encore vivant ; sa réalité était qu'il avait une maladie appelée sida. », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 54.

⁴¹⁹ Gaëlle Clavandier, « Corps et accident : de la fragmentation des corps à la représentation d'un corps unifié », in Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps II*, tome I, op. cit., p. 117.

s'opère nécessairement par l'actualisation de la maladie dans le réel, est donc également à l'origine de la virtualisation permettant la mise en récit, dans la mesure où il apparaît comme à la fois le lieu de l'activation du souvenir et le repoussoir d'une réalité inexorable.

Dans la mesure où le récit prend en charge et active le processus de déréalisation inhérent au deuil, il est mu par la tentation de la trace. L'œuvre de Paul Monette en porte d'ailleurs la marque narrative, en particulier dans le passage suivant : « My brother and Sam, my therapist, concur that they talked to me late that night and gave me the final pep talk: *It's not AIDS, it's not all be fine tomorrow, get some sleep*⁴²⁰ ». Deux éléments sont à relever dans cette phrase, à commencer par l'usage de l'italique. En effet, celui-ci marque non seulement l'entrée dans le discours direct, mais il est aussi employé comme moyen de questionner la réalité. Au sein du récit autobiographique, l'italique est pour l'écrivain le moyen à la fois de faire pénétrer une réalité d'autant plus authentique qu'elle correspond à la parole directe d'un personnage tiers, et en même temps d'autant plus artificielle qu'elle s'inscrit dans une construction narrative. De cette façon, l'emploi de l'italique devient ce que Paul Ricœur, avec Emmanuel Levinas, appelle un « effet-signe⁴²¹ » : il pointe l'intangibilité et la fictionalisation de la réalité tout en offrant le moyen de remonter à la trace vers la forme de réalité tangible que la mort a fait disparaître. Dans ce cas, en manifestant cette tension entre empreinte visible et symbole du disparu, la rupture entre les deux parties de la phrase, marquée par le deux-points, devient représentative du récit tout entier, qui se fait tentative de retrouver ce que la trace ne fait que suggérer, précisément en dépassant la frontière entre réalité et fiction : écrire *a posteriori* le récit de la maladie et de la mort devient le moyen de faire ressurgir la vie non plus en tant qu'image d'un passé révolu mais en tant que réalité actualisée.

En revanche, l'ambition qui motive la mise en récit chez Hervé Guibert est toute différente, comme en témoigne la proposition « je suis un suicidaire en puissance⁴²² ». L'expression apparaît pléonastique, au sens où un suicidaire n'est pas un suicidé et donc est toujours pensé en puissance, mais elle révèle surtout la façon dont le narrateur perçoit le récit : en effet, l'interprétation littérale de l'expression signifie que, pour le narrateur, il s'agit moins de faire face à la tentation de la mort, ce qui ferait de lui un suicidaire, mais bien plutôt à la tentation d'en faire un mode de perception. En ce sens, le récit ne peut pas être pensé, à l'instar

⁴²⁰ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 75 : « Mon frère et Sam, mon analyste, s'étaient mis d'accord pour me parler tard ce soir-là et me soutenir moralement : « Ce n'est pas le sida, demain tout ira mieux, essaie de dormir un peu. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 85.

⁴²¹ Paul Ricœur, *Temps et Récit III*, *op. cit.*, p. 177.

⁴²² Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 168.

de celui de Paul Monette, comme le moyen de faire ressurgir une réalité préexistante au récit, mais plutôt de faire apparaître la possibilité de la mort que le réel ne contient encore qu'en puissance. Dès lors, si le récit est bien le lieu où se loge la tentation de la trace⁴²³, celle-ci n'est plus un "effet-signé" puisqu'elle ne représente plus une réalité à retrouver, mais elle vaut pour elle-même : le récit devient trace en lieu et place de la mort et le phénomène de déréalisation qu'il opère ainsi devient le moyen de la réactualisation perpétuelle des individualités, qui ne sont plus figées dans la trace laissée par leur disparition.

D'ailleurs, le processus d'autofiction, tel qu'il est théorisé par Vincent Colonna, engage dès le départ le récit comme potentialité, en particulier dans le passage suivant :

J'avais écrit ce scénario en pensant à Marine, bien sûr, puisque j'en avais fait le modèle de mon personnage principal, pillant chez elle certains éléments biographiques comme la névrose de son image poussée à bout dans le cinéma, cette obsession tantôt positive, tantôt négative de démultiplier son visage à l'infini, fourmi bâtisseuse de son mausolée de star, ou de la bloquer, de l'anéantir à coups de ciseaux et d'aiguilles portés aux négatifs photographiques [...].⁴²⁴

Cet extrait nous intéresse à plusieurs égards, à commencer par l'apparente référentialité dont il fait preuve : en effet, l'écriture du scénario, ainsi que le lien affectif et professionnel avec l'amie actrice sont à la fois vraisemblables lorsqu'on considère le narrateur, et vérifiable si l'on prête plutôt attention à l'écrivain. Dès lors, le développement fantasmatique qui suit apparaît comme la simple mise en fiction du rapport émotionnel conflictuel qui unit les deux personnages, et dont le récit est à la fois le réceptacle et le catalyseur. En revanche, dans la mesure où le narrateur apparaît comme un pivot de l'œuvre, il se trouve au cœur de rapports littéraires plus complexes qu'il n'y paraît. Par exemple, l'expression "démultiplier son visage à l'infini" fait écho au travail de l'écrivain, qui transforme l'actrice en personnage, et qui, par conséquent, lui confère une forme d'éternité et de potentialité identitaire indéfinie. C'est ici qu'intervient alors le paradoxe de l'autofiction puisque la mise en fiction du réel, tel qu'il est envisagé par le narrateur, entraîne aussi son impossibilité : la dernière proposition suggère, en effet, que les "négatifs photographiques" sont devenus une forme de réalité, que l'image s'est substituée au réel dans un renversement opéré par la tentation d'une potentialité imaginée valant dépassement d'une forme référentielle de réalité⁴²⁵. Dès lors, l'image devient référentielle et par-là même

⁴²³ Jean-Didier Urbain, « Mort traquée, mort tracée. Culte des morts, crémation, sida », in *Ethnologie française*, *op. cit.*, p. 45.

⁴²⁴ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 85.

⁴²⁵ Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, *op. cit.*, p. 32.

démultiplie les potentialités identitaires du personnage tout en restreignant sa capacité de rayonnement en la confinant à une imagination toujours référentielle.

Les effets paradoxaux du développement du récit comme potentialité se manifestent également chez Paul Monette, en particulier lorsqu'il écrit : « What doesn't apply right here right now is moontalk⁴²⁶ ». Le néologisme employé désigne métaphoriquement un discours hors du temps et de l'espace créés par la maladie, et donc à la fois hors de propos, mais aussi hors du référentiel commun. En ce sens, il peut être interprété soit comme un outil du rejet du malade par la société, ou bien au contraire de son refus de faire de sa maladie un objet communément appréhensible. Cependant, dans la mesure où le texte est rédigé de manière rétrospective, la notion de *hic et nunc* est ambiguë puisqu'elle peut aussi bien renvoyer au présent du récit qu'au présent de l'écriture. De cette façon, le récit lui-même devient cet ambivalent "moontalk" qui, au-delà de la réalité factuelle, crée sa propre référentialité⁴²⁷ et devient alors la puissance à la fois créatrice du monde virtuel du malade et unificatrice des individus à travers l'universalisation que la potentialisation des identités permet.

Enfin, chez Jamaica Kincaid, la virtualisation de l'individualité que permet la mise en récit est mise au service d'un phénomène paradoxal. En effet, lorsque la narratrice rapporte la réaction de sa mère face au corps du défunt « My mother said that the body in the coffin did not look like her son at all ("E no look like 'e, 'e no look like Devon"), and that was true, but it was only that he did not look like the Devon we had gotten used to looking at as he got sick⁴²⁸ », elle met au jour une ambivalence. D'une part, le corps préparé pour les funérailles, empêche l'identification dans la mesure où l'image mémorielle du malade ne correspond pas à la vision du corps apprêté. En ce sens, le trouble de la mère s'interprète sur le plan affectif face à l'impossibilité de produire une image fidèle à l'une et à l'autre des représentations du fils malade puis décédé. D'autre part, cette impossibilité imaginaire, si elle est perçue négativement d'un point de vue affectif, apparaît, d'un point de vue à la fois littéraire et social, comme la possibilité d'une forme d'universalisation, dans la mesure où le corps ainsi créé, soustrait à toute possibilité de représentation unique, devient un corps non-polémique⁴²⁹. En ce sens, il se

⁴²⁶ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 70 : « Et ce qui ne nous concerne par directement et tout de suite, on le met au rebut. », Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 79.

⁴²⁷ Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, *op. cit.*, p. 43.

⁴²⁸ Jamaica Kincaid, *My Brother*, *op. cit.*, p. 105-106 : « Ma mère dit que le corps dans le cercueil ne ressemblait pas à son fils du tout (« I pa ka semb'li, i pa ka semb' Devon »), et c'était vrai, mais c'était seulement qu'il ne ressemblait pas au Devon que nous nous étions habitués à voir quand il était tombé malade », Jamaica Kincaid, *Mon frère*, *op. cit.*, p. 99.

⁴²⁹ Gaëlle Clavandier, « Corps et accident : de la fragmentation des corps à la représentation d'un corps unifié », in Claude Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps II*, tome I, *op. cit.*, p. 117.

situé dans un espace où la virtualisation de la représentation, suggérée par la mise entre parenthèse du processus individuel de production d'images mémorielles, provoque non pas la démultiplication des images, mais plutôt la concentration des représentations dans une forme de non-image telle qu'elle devient un objet socialement partageable. Dès lors, la désincarnation des individus que provoque la mort des malades devient le vecteur d'une forme d'incarnation virtuelle qui s'enracine dans le travail de mémoire et s'exprime dans la potentialisation que contient en creux la mise en récit.

3.3.2. Circulation, brouillage, indétermination : un nouvel espace-temps

La désincarnation des individualités qui se produit lors de la mise en récit à la fois engendre et dépend d'une transformation de l'espace-temps ouvert jusqu'alors par la confrontation entre réalité et fiction. Chez Paul Monette en particulier, les différents niveaux d'écriture provoquent un effet d'indétermination :

*Today we were up at Will Rogers [State Park] in this aching sunny weather, & we ate on the lawn & then took a walk & watched 3 horses crop a hill pasture & we sat on a log & had this nodding acquaintance whit what a moment is. "Wouldn't you like right now to last forever?" Roger said as we lolled on the picnic slope. The afterglow of it lasted for days, for we bragged about it as if we'd just ascended K-2.*⁴³⁰

*Aujourd'hui nous sommes montés à Will Rogers (le parc national) sous un ciel bleu à en faire mal et nous avons mangé sur l'herbe puis nous sommes allés nous promener et nous avons regardé trois chevaux paître à flanc de colline et nous nous sommes assis sur un tronc d'arbre et nous étions accordés à l'instant présent. "Tu ne crois pas qu'il faudrait que ça dure toujours, un moment comme ça ?" m'a dit Roger alors que nous étions paresseusement allongés dans l'herbe. Le charme de cette promenade s'est prolongé dans les jours suivants car nous étions fiers comme si nous avions fait l'ascension de l'Everest.*⁴³¹

Dans ce passage, la conception du temps apparaît singulière, dans la mesure où elle se dérobe à la linéarité chronologique du récit en plusieurs endroits. Tout d'abord, le passage en italiques, qui indique l'emprunt au journal de l'écrivain, renvoie aussi à un niveau de récit, et donc à un passé différents : si le journal prend une fonction mémorielle par rapport au passé de l'événement, selon la conception augustinienne du temps⁴³², il devient lui-même une forme de passé que le récit rappelle à la mémoire en l'intégrant dans le texte. Par ailleurs, le passage au discours direct suggère l'irruption du présent dans le souvenir d'autant plus qu'il plonge le récit dans une forme de présent indéfini, moins caractérisé par l'attention à l'événement qu'à la

⁴³⁰ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 237.

⁴³¹ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 251.

⁴³² Paul Ricœur, *Temps et Récit I*, op. cit., p. 47.

conjugation d'une forme de linéarité inexorable. Bien plutôt, il permet la mise en place d'une temporalité en circuit fermé, dans laquelle passé et futur ne sont que des modalités d'un présent en perpétuel mouvement. En témoigne, d'une part, l'usage de la polysyndète dans le passage en italiques, qui révèle l'abolition d'une conception du temps comme succession pour le penser sur le mode de la simultanéité, modifiant par-là même la perception du passé. D'autre part l'usage de la conjonction « for » dans la dernière phrase établit une relation de cause à effet entre le récit et une forme d'étirement temporel à travers la prolongation du sentiment de liesse, et soustrait alors le récit à la confrontation à un futur pensé sur le mode de l'attente en instaurant plutôt un rapport actif au futur. Dès lors, la mise en récit semble brouiller les marqueurs temporels afin d'instaurer une nouvelle temporalité à la fois mimétique de la virtualisation des individus et vectrice de cette transformation.

Chez Jamaica Kincaid, la modification de la conception du temps se pense différemment dans la mesure où le récit est construit comme une série d'échos créant dès le départ des niveaux complexes de passé et de présent. Pourtant, le passage suivant révèle une nouvelle façon d'envisager le temps :

What I felt when this happened, the exact moment of the burning of my books, what I felt after this happened, the burning of my books, immediately after it happened, shortly after it happened, long after it happened, I do not know, I cannot now remember. In fact, I did not even remember that it happened at all.⁴³³

Ce que je ressentis quand cela arriva, au moment exact où mes livres furent détruits par le feu, ce que je ressentis après que cela arriva, la destruction de mes livres par le feu, immédiatement après que c'était arrivé, peu après que c'était arrivé, longtemps après que c'était arrivé, je ne le sais pas, je ne me le rappelle pas. En fait, je ne me rappelais même pas que c'était arrivé.⁴³⁴

Le glissement subtil qui s'opère dans ce commentaire suivant immédiatement l'anecdote des livres brûlés renseigne sur la façon dont l'écrivante perçoit le temps qui passe, ou bien plutôt ne le perçoit pas. L'énumération chronologique suggère, en effet, une certaine indétermination temporelle qui provient de la prolongation de l'événement en souvenir et en ressenti. À ce titre, la dernière phrase vaut comme brouillage de la temporalité à la fois d'un point de vue affectif, s'apparentant à l'occultation d'un traumatisme, mais aussi dans une perspective narrative, dans la mesure où il semble falloir l'acte d'écriture pour faire ressurgir cet événement du passé. Plus encore, le glissement dans la première phrase de "when this happened" à "after this happened" marque une dissociation de l'écrivante, qui se situe dans une forme de ressenti continu et qui prolonge donc l'événement de façon indéfinie dans la fin de la phrase, et de l'écrivaine, qui

⁴³³ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 79.

⁴³⁴ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 74-75.

apparaît brièvement comme l'instance organisatrice du récit. Par-là même, cette rupture fugace entre les deux entités permet de penser le récit comme concomittance⁴³⁵, à l'instar de Paul de Man avec Gérard Genette : la fissure de l'instance narrative à la fois provoque l'impression d'une intention chronologique derrière le récit mais surtout relève d'une manipulation telle qu'elle permet de faire coïncider le passé mémoriel avec le présent intemporel du récit, de sorte qu'il devient impossible de penser le temps sur le mode d'une séparation entre réalité et fiction. De cette façon, le récit devient lui-même vecteur de sa propre virtualisation.

Dans le cas de Hervé Guibert, la transformation de la temporalité du récit provient de l'irruption même du réel au sein de la fiction :

Le congrès de Stockholm, que j'ai suivi jour après jour dans les journaux sans rien trouver qui concernât le fameux vaccin, n'avait pas été décisif comme on s'y attendait, la présence de Mockney avait été discrète, sa communication étouffée par un comité de sages qui l'avaient jugée prématurée, donc dangereuse [...].⁴³⁶

Le style journalistique employé dans ce passage, qui transparaît à travers l'usage du pronom indéfini et de la juxtaposition de propositions déclaratives et factuelles, provoque, en apparence, une suspension de l'intrigue fictionnelle qui contribue à historiciser le récit : le traitement du congrès de Stockholm comme événement épistémologique⁴³⁷ introduit donc une rupture dans la façon dont le récit avait été envisagé jusqu'alors, c'est-à-dire comme un moyen d'éterniser les individus en construisant une image qui se substitue à leur existence physique. Cependant, cette rupture est plus complexe qu'il n'y paraît, dans la mesure où le passage porte tout de même la marque de la subjectivité du narrateur, notamment à travers l'emploi de la première personne du singulier, mais aussi dans une expression comme "comité de sages", qui dévie de la factualité journalistique et fait plutôt tendre le récit vers une construction anecdotique. Dès lors, si la temporalité du récit est bousculée par l'irruption de l'événement, il s'agit moins d'un moyen de rehistoriciser les individus fictionnalisés que, précisément, de mettre l'histoire en fiction, de sorte que le temps du récit devient lui-même temps historique, et que le temps réel devient temps fictionnel.

Dans le cas de Jamaica Kincaid, la temporalité du récit est aussi ce qui permet de construire la singularité des individus :

One day during his illness, when my mother and I were standing over him, looking at him – he was asleep and so didn't know we were doing so – I reminded my mother of the ants almost devouring him and she looked at me, her eyes narrowing in suspicion, and she said,

⁴³⁵ Paul de Man, « Autobiography as De-facement », in *MLN*, vol. 94, n° 5, 1979, p. 921.

⁴³⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 203.

⁴³⁷ Paul Ricœur, *Temps et Récit I*, op. cit., p. 173 sq.

“What a memory you have !” – perhaps the thing she most dislikes about me. But I was only wondering if it had any meaning that some small things were killing him from the outside shortly after he was born and that now some small things were killing him from the inside; I don’t believe it has any meaning, this is only something a mind like mine would think about.⁴³⁸

Un jour pendant sa maladie, alors que ma mère et moi étions debout près de lui à le regarder – il dormait et ne savait donc pas que nous le faisons –, j’ai rappelé à ma mère que les fourmis avaient failli le dévorer et elle m’a regardée, les yeux étrécis par le soupçon, et elle a dit, “La mémoire que tu as !” – peut-être est-ce ce qui lui déplait le plus chez moi. Mais je me demandais seulement s’il y avait une signification à ce que de petites choses rouges aient failli le tuer de l’extérieur, peu après sa naissance, et que maintenant de petites choses le tuaient de l’intérieur ; je ne crois pas qu’il y ait une signification, ce n’est que le genre de choses qui viennent naturellement à un esprit comme le mien.⁴³⁹

Le sommeil du frère crée une suspension dans le récit qui permet non seulement à la narratrice de développer une réflexion sur le rapport à la mère et la capacité créatrice, mais aussi d’immobiliser son identité dans un présent immobile. De cette façon, le lien avec l’enfance passée, et notamment l’épisode des fourmis rouges, est établi, de sorte que l’histoire de Devon semble dotée d’une cohérence rétrospective. Plus encore, la mémoire devient ce qui fait apparaître des connexions cachées entre les événements, mais surtout ce qui fait la singularité de la narratrice : la mémoire devient donc l’origine de la capacité créatrice, de sorte que le récit fictionnel soit conditionné par celui de la vie passée. Le temps ainsi conçu devient une extension unique entre événement passé et événement présent⁴⁴⁰, de sorte qu’il n’est plus possible de le considérer comme fragmenté, mais plutôt comme une entité en circulation constante à l’origine même de la constitution des individus en identités multiples. Dans ce cas, la narratrice devient un point de passage du récit et le lieu où les différents vecteurs identitaires se rassemblent pour former une entité à la fois plurielle et unique.

À cette puissance créatrice de la temporalité s’ajoute chez Hervé Guibert une dimension particulière de la conception du temps, en particulier lorsque le récit devient fantasmatique :

Le sida de Marine, qui, je dois l’avouer maintenant, m’a fait plaisir, non en tant que rumeur mais en tant que vérité, et non tant par sadisme que par ce fantasme que nous étions définitivement ligüés, nous que certains avaient dits frère et sœur, par un sort commun, finit par infiltrer les journaux, la radio annonça qu’elle avait été hospitalisée à Marseille, une dépêche de l’AFP fit tomber sa mort sur les téléspectateurs de toutes les rédactions.⁴⁴¹

Le temps du fantasme, que nous avons précédemment analysé comme le moyen de créer une proximité fusionnelle des identités, apparaît ici ambigu, dans la mesure où il est arraché au récit pour faire irruption dans le réel, à travers la propagation de la rumeur dans les médias. De cette

⁴³⁸ Jamaica Kincaid, *op. cit.*, p. 7-8.

⁴³⁹ Jamaica Kincaid, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁴⁰ Paul Ricœur, *Temps et Récit III*, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁴¹ Hervé Guibert, *A l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 137.

façon, la forme d'idéal singulier que représente le sida de Marine, et qui, par conséquent, est d'emblée placé par le narrateur dans une forme d'atemporalité⁴⁴², dans la mesure où il s'agit d'un hypothétique qui, en outre, ne vaut que pour lui-même, se trouve au cœur d'une temporalité événementielle qui transcende la fiction. Pourtant, cela ne signifie pas que le temps de la fiction redevienne l'image du temps réel, au contraire, il s'agit du moyen pour le narrateur, qui, en tant qu'individu, ne peut s'arracher à la vision chronologique de sa propre existence, d'introduire dans le temps historique cette atemporalité fictionnelle qui conditionne la possibilité même de la virtualisation des individualités. Par ce biais, le récit assure donc la substitution d'une individualité fictionnelle à l'existence physique.

La transformation progressive de la façon dont le temps est perçu dans et par le récit engage aussi nécessairement une redéfinition des espaces dans lesquels les personnages évoluent. C'est particulièrement le cas dans *Cytomégalo*virus, dans la mesure où le narrateur ne quitte jamais sa chambre d'hôpital : « T. m'a demandé ce que je voyais de mes fenêtres, je me déplace dans la chambre en lui répondant : "Un boulevard périphérique, une petite forêt, une entreprise de location et de réparation de camions, le parking de l'hôpital, quelques arbres. Et, dans le lointain, Paris."⁴⁴³ » La fenêtre joue ici un rôle ambigu, dans la mesure où elle est à l'origine d'une restructuration paradoxale de l'espace. D'une part, elle constitue la seule ouverture sur le monde à laquelle a accès le narrateur, et, à ce titre, conditionne ses déplacements et son positionnement. Par ailleurs, l'énumération paratactique révèle une certaine attention portée sur l'extérieur, relative à ce positionnement qui, lorsqu'il est modifié, donne vue sur des éléments de décor nouveaux. Cependant, cette importance accordée à la position indique bien que la fenêtre est avant tout un cadre, et que, si son existence même donne accès au monde extérieur, elle le médiatise toujours⁴⁴⁴. Dès lors, la parataxe s'interprète comme l'expression d'une série d'aperçus à partir desquels le narrateur ne parvient pas à former un ensemble cohérent, un monde. C'est, d'ailleurs, le sens que l'on pourrait donner à la dernière phrase hyperbatique, qui identifie le seul élément reconnaissable, auquel le narrateur peut s'accrocher, tout en l'excluant du reste du décor composé dans la phrase précédente. De cette façon, la fenêtre est bien une ouverture, mais elle est aussi une frontière non plus simplement entre intérieur et extérieur, mais entre appréhensible et virtuel, de sorte qu'elle permet l'émergence d'un espace proprement utopique⁴⁴⁵, c'est-à-dire d'un espace à la fois exempt de

⁴⁴² Genevieve Llyod, « The Self as Fiction : Philosophy and Autobiography », in *Philosophy and Literature*, op. cit., p. 174.

⁴⁴³ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, op. cit., p. 12-13.

⁴⁴⁴ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, op. cit., p. 51.

⁴⁴⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 16-17.

tout marqueur identifiable et qu'il est donc impossible d'envisager comme un tout unifié. Le monde ainsi créé ne saurait donc exister dans le réel, il est bien plutôt un assemblage virtuel d'éléments formant un espace imagé et imaginé.

Chez Jamaica Kincaid, enfin, la conception du temps et de l'espace est intimement liée à celle du récit lui-même, de sorte qu'il est, lui aussi, soumis à une redéfinition :

What I am writing now is not a journal; a journal is a daily account, an immediate account of what occurs during a certain time. [...] It was really a short time between the time that he became sick and the time he died, but that time became a world. To make a world takes an eternity and eternity is the refuge of the lost, the refuge of all things that will never be or things that have been but have lost their course and hope to recede with some grace, and even I believe this to be true, though I also know that I have no real way of measuring it.⁴⁴⁶

Ce que je suis en train d'écrire maintenant n'est pas un journal, un journal est la relation quotidienne, la relation immédiate de ce qui se produit pendant un certain temps. [...] En réalité le temps fut court entre le moment où il tomba malade et le moment où il mourut mais ce temps est devenu un monde. Pour faire un monde il faut une éternité, et l'éternité est le refuge de ce qui est perdu, le refuge de toutes les choses qui ne seront jamais ou des choses qui ont été mais ont perdu leur cours et l'espoir de se retirer avec quelque grâce. Et je crois que cela est vrai, alors même que je sais aussi que je n'ai aucun moyen réel de le mesurer.⁴⁴⁷

Ce passage témoigne d'une grande complexité à plusieurs égards. Tout d'abord, le refus de considérer le récit comme un journal, dans la mesure où il est médiatisé à la fois par l'intention d'arrangement et par le temps qui sépare le vécu de l'écrit, suggère que le récit est soumis à une forme biaisée de temporalité, qui le place en décalage non seulement avec le réel factuel mais aussi avec la propre perception de l'écrivante. Par ailleurs, le développement suivant, qui articule les notions de monde et d'éternité, éclaire différemment cette vision littéraire. En effet, le monde est ici entendu moins comme un espace définissable que comme une entité mouvante et indéfinie⁴⁴⁸, uniquement conditionné par l'atemporalité de l'éternité qui en est à l'origine. Dès lors, une suspension spatiale et temporelle s'opère dans le récit, de sorte qu'il n'est plus recensement du réel mais bien invention de l'inexistant. À ce titre, la dernière phrase opère un ultime renversement, à travers l'emploi de l'adjectif "real", qui peut être compris à la fois comme une expression langagière qui redouble simplement la négation mais aussi dans son sens premier comme l'impossibilité de mesurer, dans le réel, cette modification du temps et de l'espace. Dans ce cas, le récit, au sens où il n'est pas un journal, et donc un compte-rendu

⁴⁴⁶ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 55.

⁴⁴⁷ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 52.

⁴⁴⁸ Jean-Pierre Boulé, « Hervé Guibert : création littéraire et roman faux », in *The French Review*, vol. 74, n° 3, p. 527.

soumis à la fixité du temps et de l'espace réels, devient ce moyen virtuel de mesurer l'éternité permettant la constitution du monde seul dans lequel le frère peut encore être pensé.

3.3.3. Perception et possible : écrire le virtuel

Repenser le temps de la maladie et du récit semble, enfin, être ce qui permet d'envisager une nouvelle forme de communauté, qui doit désormais être considérée sur le mode virtuel. Cette reconfiguration du principe même de communauté engage, chez Paul Monette, la nécessité de repenser les modes de discours :

Where is the pendulum swinging here? Are we up or down? Or do we not even have a clue till a year and a half later, when we will give anything to be back in the swing by the Medici Fountain? Our swift November trip through the Tuscan hills was the opposite of ominous. The disease had brought its scythe down among us now, and Cesar was who it had chosen. So our role, Roger's and mine, was all the more to be brimming with life, enough to spare to keep our friend afloat.⁴⁴⁹

Dans quel sens va la pendule à ce moment précis ? Sommes-nous en haut ou en bas du balancier ? Ou bien peut-être ne comprendrons-nous les choses qu'un an et demi plus tard, époque à laquelle nous aurions fait n'importe quoi pour retrouver ce mouvement de balancier près de la fontaine Médicis. Notre bref séjour dans les collines de Toscane n'eut vraiment rien de triste. La maladie avait maintenant frappé parmi nous et c'était Cesar qu'elle avait choisi. Notre rôle à Roger et à moi était donc de déborder de vie pour en avoir à revendre et être en mesure de tenir la tête de notre ami hors de l'eau.⁴⁵⁰

L'image initiale de la pendule rappelle la transformation de la temporalité linéaire du récit factuel en une temporalité plus flexible, circulaire, fondée sur l'écho entre passé, présent et futur. De cette façon, elle permet de penser le récit sur un mode représentatif tout en conditionnant sa capacité créatrice par le maintien dans un mouvement unique et inlassable. Dans cette perspective, la seconde partie du passage, qui opère un retour à une narration factuelle, crée un effet de rupture qui semble pouvoir être caractérisé, sur le plan littéraire, comme une rupture entre fiction et témoignage. En revanche, la reconfiguration temporelle engagée par l'image du pendule rejaillit sur le récit lui-même, dans la mesure où le témoignage, pris dans le style poétisant de l'écrivain, est arraché à son mode d'expression strictement factuelle. Au contraire, l'emploi du verbe "to spare" dans la phrase finale révèle ce glissement, dans la mesure où il peut être interprété de deux façons : d'une part, la séparation de la virgule le met plutôt en relation avec la suite de la phrase, lui donnant ainsi le sens de permettre, en lien avec l'expression finale "to keep our friend afloat". Pourtant, le sens commun voudrait plutôt

⁴⁴⁹ Paul Monette, *Borrowed Time*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵⁰ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, *op. cit.*, p. 22.

le lire en relation avec “brimming with life” qui le précède immédiatement, comme dans la traduction française, dans laquelle il désigne donc une forme de vie en surplus. De cette façon, pris en tension entre possibilité irréalisée et excès, le témoignage ne saurait être véritablement le récit du factuel, mais bien plutôt le mode d’expression d’une forme d’indétermination⁴⁵¹. Dès lors, le récit devient une forme infinie, non pas au sens d’inachevée, mais d’illimitée, de sorte qu’en son sein, les frontières entre les modes de discours s’abolissent.

Chez Hervé Guibert, enfin, le récit se déréalise en particulier dans le passage à *Cytomégalovirus*. Outre la forme narrative dépouillée par rapport à l’appareil fictionnel mis en place dans *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, qui engage une forme paradoxale d’intangibilité du récit du fait de la proximité accrue au réel, la narration elle-même provoque un phénomène similaire. Dans l’entrée « Le gens des chambres voisines, généralement en pyjama et deux par deux, font tout pour s’occuper : la télé, la radio, les jeux de société, les jeux électroniques, ils vont fumer une cigarette dans la passerelle sous la verrière. Moi, je ne fais rien pour m’occuper. Je somnole.⁴⁵² », le rapport au récit est ambigu. En effet, les dernières phrases, ainsi que l’opposition qu’elles forment avec la première, marquent la disparition de l’écriture de la vie quotidienne du malade, alors même que le journal compte parfois plusieurs entrées par jour. Cette disparition peut être la marque de l’érection de l’écriture au rang non plus de divertissement mais d’activité ontologique. De cette façon, elle devient le moyen par lequel l’individu moribond parvient encore à se réaliser, mais elle est, par conséquent, soumise à la perte de sa propre matérialité. Ainsi, le récit adopte une fonction performative dans la mesure où il accomplit l’individu au moment même où il est écrit, mais au prix de la disparition du récit lui-même, dont la fonction importe désormais davantage que le contenu. Le récit devient donc proprement identitaire, non plus parce qu’il engage la simple identification, mais parce qu’il est l’identité même de l’écrivain⁴⁵³.

Toutefois, le phénomène généralisé de déréalisation qui s’opère dans les récits du sida, permet aussi de penser la possibilité de reformer une communauté, au-delà des frontières sociales et individuelles. C’est notamment le cas chez Jamaica Kincaid, comme en témoigne l’extrait suivant :

We passed through the door of that Dead House, she and I together, and as we did so, my own complicated and contradictory feelings about the dead came up and lay on the ground before my feet, and each step I took forward they moved forward, too, like a form of

⁴⁵¹ Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin*, op. cit., p. 41.

⁴⁵² Hervé Guibert, *Cytomégalovirus*, op. cit., p. 79.

⁴⁵³ Paul John Eakin, « What Are We Reading When We Read Autobiography ? », in *Narrative*, op. cit., p. 121.

shadowing; all my feelings about the dead, determinedly unresolved and beyond me to resolve, lay at my feet, moving forward when I moved forward, again like a form of shadowing.⁴⁵⁴

Nous avons franchi la porte de cette Maison des Morts, elle et moi ensemble, et au moment où nous l'avons fait, mes propres sentiments compliqués et contradictoires à propos des morts sont montés pour s'étendre sur le sol devant mes pieds et à chaque pas que je faisais ils avançaient aussi, comme une espèce d'ombre ; tous mes sentiments à propos des morts, volontairement irrésolus et dépassant mon pouvoir de les résoudre, étaient étendus à mes pieds, s'avancant quand je m'avancais, je le répète, comme une espèce d'ombre.⁴⁵⁵

L'espace oxymorique que représente cette "Maison des Morts", toujours visitée mais jamais proprement habitée, apparaît allégorique du lien que l'écrivante entretient avec son île natale. Le rapport et à l'exil s'entrecroisent ici pour former précisément cet espace d'indétermination, qui prend la forme d'une ombre et qui se pense donc comme un non-espace, un espace qu'il est impossible de faire sien en l'habitant, et donc de le faire exister. Or, l'adverbe "determinedly", traduit par "volontairement" suggère que cet espace incertain est à la fois le catalyseur de la difficulté qu'il y a, pour l'écrivante, à exister dans le réel, et le vecteur d'une nouvelle forme d'existence déréalisée. L'image de l'ombre est alors symbole de ce que l'individu devient alors une forme de surexistence, dans la mesure où il porte en lui la potentialité communautaire⁴⁵⁶ contenue dans le pluriel singulier "the dead", mais jamais actualisée. De cette façon, l'écrivante se trouve elle-même prise dans le processus de déréalisation en ce qu'elle apparaît comme la matrice⁴⁵⁷ de ce phénomène, dans la mesure où elle en est à la fois l'origine, le vecteur et la nourrice : abritant l'ombre des morts, elle devient ombre elle-même et se laisse absorber par cette puissance qui devient alors créatrice d'une entité indéterminée qui, par son actualisation, accroît sa virtualisation.

Le lien entre affection et virtualisation est aussi pensé par Hervé Guibert, en particulier lorsqu'il s'agit, pour le narrateur, d'évoquer la famille qu'il forme avec Jules et Berthe : « Le 31 décembre 87 à minuit, Berthe, Jules et moi, au bar de *L'Alibi*, nous nous embrassâmes en nous regardant dans les yeux. Il est étrange de fêter la bonne année à quelqu'un dont on sait qu'il risque de ne pas la passer entièrement, il n'y a guère de situation plus limite que celle-ci [...]»⁴⁵⁸ ». La tendresse qui se dégage des embrassades a ceci de particulier qu'elle est immédiatement intellectualisée par le narrateur, qui fait alors du marqueur affectif un pivot

⁴⁵⁴ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 72.

⁴⁵⁵ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 68.

⁴⁵⁶ Louise Bernard, « Countermemory and Return : Reclamation of the (Postmodern) Self in Jamaica Kincaid's The Autobiography of My Mother and My Brother », in *Modern Fiction Studies*, op. cit., p. 123.

⁴⁵⁷ Nathalie Piégay-Gros, « La mort du sujet : impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique », in *Littérature*, vol. 98, 1995, p. 85.

⁴⁵⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 147.

narratif. En effet, dans la mesure où la mort n'est pas évoquée comme une réalité inexorable, mais plutôt comme un risque, qui vaudrait pour tous, simplement en inégale mesure, elle apparaît elle-même potentialisée par le lien affectif lui-même. De cette façon, les individus sont maintenus dans un rapport virtuel, et non pas prophétique, au futur⁴⁵⁹ : le lien, établi par la matrice affective, entre individu présent et individu futur, se pense donc sur le mode du possible, et non pas de l'accompli. C'est donc par la restauration d'une forme commune de temporalité que se crée la communauté virtuelle permettant de penser la survivance future des individus.

Enfin, d'un point de vue narratif, les derniers mots du récit apparaissent cruciaux dans le processus de virtualisation. Chez Paul Monette, d'abord, la fin du récit correspond, chronologiquement, à la fin de la maladie, et donc à la mort de Roger :

After the beep, a voice said: "This is UCLA Medical Center calling. Mr. Roger Horwitz died at 5:42 a.m. this morning. October twenty-second." Bernice and I hugged each other briefly, without a word, and I swam back to bed for the end of the night, trying to stay under the Dalmane. Putting off as long as I could the desolate walking to life alone – this calamity that is all mine, that will not end till I do.⁴⁶⁰

Après le bip sonore, une voix a dit : "Ici le centre médical de l'UCLA. Mr. Roger Horwitz est mort à 5h42 ce matin, mercredi 22 octobre." Bernice et moi nous sommes étreints brièvement et je suis retourné en titubant me coucher pour finir la nuit, essayant de rester sous l'influence du somnifère. De reculer le plus longtemps possible le moment affreux où je me réveillerais seul dans la vie – ce calvaire qui est mien et qui ne cessera que le jour où je cesserai d'exister.⁴⁶¹

La temporalité de ce passage, que nous avons analysée précédemment, a ceci de particulier qu'elle replace le récit dans la perspective linéaire et factuelle qui correspond à la pratique des mémoires. Dans cette mesure, il semble naturel que le récit s'achève avec la mort de son personnage principal. Or, ce n'est pas tout à fait le cas, puisque le récit est conduit à la première personne, faisant par conséquent du narrateur le véritable centre du récit : en dépit du fantasme fusionnel qui traverse le texte, la mort de l'être aimé n'entraîne pas immédiatement la sienne, de sorte que le récit s'achève alors dans une forme d'inachèvement. Le refus d'envisager un récit duquel Roger est absent revient à nier sa fonction mémorielle, et donc à faire disparaître son souvenir. Dès lors, achever le récit par l'évocation d'un futur à la fois certain et indéterminé est une façon de finir le récit sans le clore⁴⁶², de façon à virtualiser la mort du narrateur en n'en construisant pas l'image, pour assurer la pérennité de l'existence potentielle de Roger.

⁴⁵⁹ Jean-Philippe Pierron, *Le Passage de témoin*, op. cit., p. 184.

⁴⁶⁰ Paul Monette, *Borrowed Time*, op. cit., p. 342.

⁴⁶¹ Paul Monette, *Le Temps dérobé*, op. cit., p. 354-355.

⁴⁶² Hélène Jacomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, op. cit., p. 217.

Dans le récit de Hervé Guibert, la perspective de la clôture engage le narrateur sur une tout autre voie : « La mise en abîme de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde. Jusqu'où souhaites-tu me voir sombrer ? Pends-toi Bill ! Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant⁴⁶³ ». Dans ce cas, le récit donne l'impression d'une fin indépendante de la volonté du narrateur, de sorte que sa puissance créatrice se trouve réduite à une simple capacité narrative. De cette façon, il se trouve dans la position inédite et ambiguë d'être à la fois sujet de son propre ressenti et objet du récit qui en rend compte. En ce sens, le seul pouvoir qu'il lui reste réside dans l'articulation du réel et du narratif, ce qui explique en particulier le commentaire métafictionnel qui ouvre le passage. Dès lors, le narrateur se trouve exclus de la temporalité fictionnelle ouverte par la première phrase du récit, faisant ainsi de celui-ci une parenthèse atemporelle qui s'achève dans la perte du lien amical. Plus encore, la création d'une forme circulaire de temporalité, marquée par l'évocation de l'enfance, provoque un effet d'inachèvement paradoxalement fondé sur la mort imminente, comme une tentative désespérée d'un retour en arrière perpétuel, qui maintiendrait le narrateur dans une forme d'existence infinie.

Pour Jamaica Kincaid, enfin, la fin du récit devient le lieu de la théorisation de sa conception de l'écriture :

For a very long time I had the perfect reader for what I would write and place in the unscathed books; the source of the books has not died, it only comes alive again and again in different forms and other segments. The perfect reader has died, but I cannot see any reason not to write for him anyway, for I can sooner get used to never hearing from him – the perfect reader – than to not being able to write for him at all.⁴⁶⁴

Pendant très longtemps, j'avais le lecteur parfait pour ce que j'écrivais et plaçais dans les livres indemnes ; la source des livres n'est pas morte, elle ne fait que revivre encore sous différentes formes et dans d'autres segments. Le lecteur parfait est mort, mais je ne vois aucune raison de ne pas écrire pour lui de toute manière, car je m'habituerai plutôt à ne jamais l'entendre – le lecteur parfait – qu'à ne plus pouvoir écrire pour lui du tout.⁴⁶⁵

L'apparition soudaine du personnage de Mr. Shawn dans les dernières pages du récit, construit comme l'allégorie du lecteur parfait, semble révéler que le frère et sa mort ne se situent pas tout à fait au centre du récit. Au contraire, ils sont plutôt le moyen pour l'écrivaine de se penser elle-même et son rapport à l'écriture. Dans ce cas, le récit devient vecteur ultime de virtuel, dans la mesure où le réel n'existe plus que pour lui permettre de penser son propre avènement. Pourtant, et de façon paradoxale, la mort de ce lecteur parfait, que l'écrivaine avait humanisé, et même

⁴⁶³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 284.

⁴⁶⁴ Jamaica Kincaid, *My Brother*, op. cit., p. 115.

⁴⁶⁵ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, op. cit., p. 108.

réalisé, en lui donnant un nom et en imaginant sa lecture, ne le rend que plus virtuel, dans la mesure où il devient alors un concept en vue duquel s'accomplit l'acte d'écriture, indépendamment de son achèvement dans l'acte de lecture. Dès lors, le deuil du lecteur est aussi ce qui fait advenir l'écrivaine en tant qu'écrivaine et qui fait du récit le catalyseur du lien virtuel tissé entre l'écrivaine et la communauté de lecteurs. En ce sens, le récit du retour à Antigua, de la maladie du frère et du lien fraternel qu'elle fait naître, apparaît aussi comme une allégorie de l'acte de création au sens où il est entendu par l'écrivaine comme le moyen de former un attachement aux autres et à elle-même à travers un récit conçu comme existence en puissance.

Ainsi, la perspective du deuil engendre une conception nostalgique de la vie, au sein de laquelle la mort se propage et modifie le sens donné aux relations interpersonnelles. Le phénomène d'anticipation de la mort, en partie à l'origine de l'acte d'écriture, provoque la superposition des espaces et des temporalités nécessaire à la conception d'un mouvement identitaire fondé sur des perceptions interpersonnelles. La recomposition du sujet qui intervient dans le deuil s'engage alors non plus seulement d'un point de vue strictement social, mais aussi imagé, de sorte que le récit devienne une ouverture à une forme d'existence potentialisée que provoque la déréalisation à la fois du défunt dont il maintient l'existence et de l'individu qui le prend en charge, fondée sur une conception circulatoire de l'espace et du temps. Par conséquent, le récit devient le lieu de la virtualisation des individus mais aussi de leur unification en une entité narrative qui permet non seulement de penser la possibilité de la vie après le surgissement de la mort, mais aussi de replacer le récit dans la perspective à la fois du malade, et de l'écrivain, et par extension de l'écrivain.

Conclusion

La présente recherche visait à explorer ce qui se joue lorsqu'un sujet est confronté à la maladie, en particulier au sida, et a conclu à la nécessité d'une reconfiguration identitaire. À travers l'étude des différents rapports à la maladie et à la mort présents dans les œuvres du corpus (rapport direct chez Hervé Guibert, médiatisé par la relation à l'amant pour Monette, au frère et à la mère pour Kincaid), nous avons pu montrer que la littérature du sida ne se fonde pas tant sur la perspective de la mort, rendue présente par la rapidité et l'intensité de la maladie, que sur la façon dont elle est perçue et appréhendée par les individus, entraînant des effets de restructuration identitaire qui interviennent dans le rapport que le sujet entretient avec lui-même et avec les autres.

Pour cela, il a d'abord été nécessaire de considérer l'irruption du sida dans le corps et dans la vie de l'individu comme l'élément révélateur du mouvement perpétuel de l'identité et des ambiguïtés que la notion même recouvre, suggérant à la fois la mêmeté et l'ipséité : la maladie, dans ses débuts, déclenche une rupture du rapport mimétique à l'autre fondant sa propre identité et pousse le sujet à penser par lui-même et pour lui-même son identité perçue comme une succession de transformations. S'institue alors un rapport de lutte pour une forme illusoire de pérennité identitaire qui fonde le phénomène de fragmentation des corps physiques et sociaux, en renforçant les dynamiques structurantes d'inclusion et d'exclusion, et le recours à la littérature comme arme à la fois dirigée contre l'altérité que représente la maladie mais aussi la santé d'autres individus auxquels le sujet ne peut plus s'identifier et employée par l'écrivain comme un refuge personnel et singulier lui offrant la possibilité d'une subjectivation nouvelle, par la mise en récit.

Ensuite, lorsque le sida ne fait plus événement mais doit être articulé dans un présent qui dure, il fonde une nouvelle vision de l'accompagnement du malade par ses proches, dans la mesure où il fait intervenir la question de l'échange émotionnel au cœur de l'appréhension de la maladie par le sujet. Considéré comme une circulation et comme un partage entre les individus, cet échange investit l'émotion d'une portée à la fois commune et individuelle, qui conditionne la mimétique de l'identité qui s'installe entre les sujets malades et les sujets sains. Dès lors, la littérature n'est plus pensée comme un moyen de se positionner contre l'autre dans une tentative de réappropriation identitaire exclusive, mais de cheminer avec le sida et d'intégrer les changements perpétuels qu'il implique, de sorte que le récit devient le miroir du réel, qui le représente aussi bien qu'il le redouble. La confusion des voix et des locuteurs (auteur, narrateur, personnages) révèle alors toute l'ambiguïté du récit de témoignage, en ce

qu'il apparaît davantage comme un moyen pour le sujet écrivain de se penser lui-même avant tout par l'écriture que de rendre compte d'une situation interpersonnelle dans laquelle il doit assumer le rôle de médiateur entre le malade réel et celui qui se trouve mis en récit. Dans ce cas, l'identification mimétique que suggère la vie avec le sida n'est plus une possibilité.

Pourtant, la littérature du sida met bien au jour l'existence d'un lien fort entre les différents sujets, malades et proches, qui empêche de renoncer tout à fait à penser la reconfiguration identitaire que la maladie implique sur le mode de la relation à l'autre. En revanche, le passage nécessaire par le récit pour dire la maladie, en particulier après la mort, lorsque la maladie et le malade ne sont plus rendus présents que par la parole, révèle que l'identité reconfigurée par la maladie se joue désormais dans le domaine du virtuel. Le deuil entraîne une recomposition du sujet de l'après qui passe surtout par la production d'images destinées à conserver la vie au-delà de la mort, de sorte qu'elles construisent une forme de temporalité alternative dans laquelle passé, présent et futur se confondent. Ainsi, le sujet devient l'hôte d'identités multiples dans la mesure où il tente de faire vivre l'autre décédé en lui-même. Plus encore, la mise en récit de ce phénomène suggère que la tension qui se crée entre incarnation et désincarnation des corps et des identités offre au sujet écrivain la possibilité de penser quelque chose comme une identité commune sur le mode de la virtualité. Ce phénomène se pense en regard de l'invisibilisation sociale des individus au moment de l'annonce de la contamination, dont il est à la fois un symptôme et un mode de réappropriation de l'expérience du sujet. La littérature devient alors le lieu d'une communauté identitaire à travers la confusion qui s'opère entre intérieur et extérieur, réalité et fiction, identité et altérité.

Dès lors, ce que l'étude de la mise en récit de la maladie dévoile, en particulier lorsqu'elle intervient au sein de relations à l'autre, c'est l'idée que le sida puisse être considéré avant tout comme une maladie de la perception. Dans un contexte où le malade n'est pas en mesure de se reposer sur l'institution médicale, son expérience personnelle est le dernier recours dont il dispose pour appréhender les reconfigurations identitaires qui se jouent. Le sujet se trouve alors pris dans une relation qui concerne finalement moins les individus en eux-mêmes que leur ressenti : lorsque la peur domine, le rapport à l'autre prend la forme d'une stigmatisation qui conduit à la rupture et à l'exclusion, à travers l'attachement amoureux, familial ou amical, la relation interpersonnelle se pense comme une articulation, voire comme une fusion des identités individuelles. La perception de la maladie, de soi et de l'autre conditionne alors le passage par le récit, qui joue sur l'ambiguïté de la représentation pour configurer des identités miroitantes, pensées comme la réalisation d'un ressenti personnel.

Ainsi, bien qu'elle permette avant tout au sujet de se réapproprier son propre corps et sa propre identité lorsqu'il est directement atteint par la maladie, la littérature du sida joue aussi ce rôle de recomposition identitaire pour ceux qui ne sont pas contaminés mais qui construisaient jusqu'alors leur identité par rapport à l'ami, l'amant, le frère désormais malade ou mort.

À la lumière de ce que l'étude de ce corpus a révélé, nous pourrions étendre notre réflexion à la façon dont le sida est perçu aujourd'hui, dans la mesure où la mort n'est plus considérée comme une perspective imminente pour les séropositifs depuis l'apparition du traitement par trithérapie. Le rapport à la maladie et à l'autre est donc très différent puisqu'au sentiment d'urgence suscité par le temps décompté se substitue la nécessité de penser une articulation pérenne de la maladie dans la vie du sujet. Dès lors, il serait intéressant de voir comment la littérature peut devenir l'outil de cette reconfiguration lorsque la maladie n'implique pas systématiquement la mort mais engage plutôt de nouvelles formes de vie. Cette réflexion pourrait alors se concentrer autour des pratiques de médecine narrative, qui proposent à la fois au malade de mettre en récit son expérience, dans une perspective d'auctorisation du sujet, et de trouver dans le récit à première vue scientifique et factuel une forme de littérisation, voire de fictionalisation de la maladie. Cette dualité constitutive de la médecine narrative permettrait alors de poursuivre la réflexion autour de la différence qu'il y a à prendre en charge son propre récit ou à recourir à une figure autre pour assumer la narration, de la difficulté de restituer un témoignage sans en faire le terrain d'un récit personnel et de la confusion des identités qui entre nécessairement en jeu dans le processus de mise en littérature.

Bibliographie

CORPUS PRIMPAIRE

I. Corpus principal d'étude

Hervé Guibert

Corpus principal

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

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

Autres œuvres mentionnées

GUIBERT Hervé, *La Pudeur ou l'Impudeur*, Paris, TF1 Productions, 1992, DVD, 1h2min.

Jamaica Kincaid

KINCAID Jamaica, *My Brother*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997.

KINCAID Jamaica, *Mon frère*, trad. Jean-Pierre Carasso et Jacqueline Huet, Paris, Éditions de L'Olivier, 2000.

Paul Monette

Corpus principal

MONETTE Paul, *Borrowed Time : An AIDS Memoir*, New York, Harcourt, 1988.

MONETTE Paul, *Le Temps dérobé : chronique du SIDA*, trad. Manuela Dumay, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

Corpus secondaire

MONETTE Paul, *Love Alone: Eighteen Elegies for Rog*, New York, St Martin's Press, 1988.

II – Autres œuvres littéraires

JARMAN Derek, *Chroma. A book of colour*, New York, The Overlook Press, 1995.

KUSHNER Tony, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, New York City, Nick Hern Books, 1991.

CORPUS SECONDAIRE

I – Textes critiques sur les œuvres du corpus

Sur Hervé Guibert

BORDAS Éric, « Du corps souffrant à l'âme condamnée : le protocole compassionnel d'Hervé Guibert », in *Dalhousie French Studies*, vol. 45, 1998, p. 63-81 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/40837248>, consulté le 25/10/2021.

BOULÉ Jean-Pierre, « Hervé Guibert : création littéraire et roman faux », in *The French Review*, vol. 74, n° 3, 2001, p. 527-536 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/399434>, consulté le 22/10/2021.

CARLSON Mikko, « Reflective Interplay Between Self and Other: Textual/Sexual Space and the Cultural Meanings of AIDS in Hervé Guibert's *To the Friend Who Did Not Save My Life* », in *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, vol. 17, n° 1, 2009 [en ligne], <http://dx.doi.org/10.1080/08038740802688770>, consulté le 25/10/2021.

Le corps textuel d'Hervé Guibert, Ralph Sarkonak (dir.), Paris, Lettres Modernes, 1997.

MAVRIKAKIS Catherine, « L'œuvre au ralenti : Hervé Guibert ou comment filmer l'air », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 3, 2005, p. 283-290 [en ligne], <http://dx.doi.org/10.1080/17409290500169576>, consulté le 19/10/2021.

NAITO Mana, *L'Univers d'Intimité d'Hervé Guibert*, Paris, L'Harmattan, 2015.

RENDELL Joanne, « A Testimony to Muzil: Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze », in *Journal of Medical Humanities*, vol. 25, n° 1, 2004, p. 33-45 [en ligne], <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15055388/>, consulté le 23/10/2021.

Sur Jamaica Kincaid

BERNARD Louise, « Counteremory and Return: Reclamation of the (Postmodern) Self in Jamaica Kincaid's *The Autobiography of My Mother and My Brother* », in *Modern Fiction Studies*, vol. 48, n° 1, 2002, p. 113-138 [en ligne], [Project MUSE - Counteremory and Return: Reclamation of the \(Postmodern\) Self in Jamaica Kincaid's The Autobiography of My Mother and My Brother \(jhu.edu\)](http://www.jhu.edu/~mfs/ProjectMUSE-CounteremoryandReturn-ReclamationofthePostmodernSelfinJamaicaKincaid'sTheAutobiographyofMyMotherandMyBrother), consulté le 10/11/2021.

BROPHY Sarah, « Angels in Antigua: The Diasporic Melancholy in Jamaica Kincaid's *My Brother* », in *Modern Language Association*, vol. 117, n° 2, 2002, p. 265-277 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/823273>, consulté le 08/11/2021.

FRÍAS María, « I Make Them Call Him "Uncle": a conversation with Jamaica Kincaid on AIDS, family, and *My Brother* », in *Transition*, vol. 111, 2013, p. 116-131 [en ligne], <https://muse.jhu.edu/article/508830>, consulté le 11/11/2021

RICE Anne P., « Burning Connections: Maternal Betrayal in Jamaica Kincaid's *My Brother* », in *Auto/Biography Studies*, vol. 14, n° 1, 1999, p. 23-37 [en ligne], <http://dx.doi.org/10.1080/08989575.1999.10846754>, consulté le 10/11/2021.

SOTO-CRESPO Ramon E., « Death and the Diaspora Writer: Hybridity and Mourning in the Work of Jamaica Kincaid », in *Contemporary Literature*, vol. 43, n° 2, 2002, p. 342-376 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/1209076>, consulté le 08/11/2021.

Sur Paul Monette

DIEDRICH Lisa, « "Without us all told": Paul Monette's Vigilant Witnessing to the AIDS Crisis », in *Literature and Medicine*, vol. 23, n° 1, 2004, p. 112-127 [en ligne], [Project MUSE - "Without us all told": Paul Monette's Vigilant Witnessing to the AIDS Crisis \(jhu.edu\)](https://www.jhu.edu/projects/muse/article/without-us-all-told-paul-monette-s-vigilant-witnessing-to-the-aids-crisis), consulté le 20/11/2021.

HILL Susan E., « (Dis)inheriting Augustine: Constructing the alienated self in the autobiographical works of Paul Monette and Mary Daly », in *Literature and Theology*, vol. 13, n° 2, 1999, p. 149-165 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/23540716>, consulté le 20/11/2021.

JOHNSTON Georgia, « Geographies of the Closet: The Lives of Paul Monette », in *Biography*, vol. 25, n° 1, 2002, p. 171-179 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/23540716>, consulté le 18/11/2021.

KERMODE Lloyd Edward, « Using Up Words in Paul Monette's AIDS Elegy », in *The Canadian Review of Comparative Literature*, vol.30, n°1, 2003, p. 217-247 [en ligne], <https://journals.library.ualberta.ca/crcil/index.php/crcil/article/view/10668>, consulté le 20/05/2022.

II – Études sur le sida, la maladie, la mort

Perspective littéraire

BESSETTE Ariane, « Entre décélération et pleine habitation du temps : ‘Serial Fucker. Journal d’un bareback’ d’Erik Rémès », in *Hybrida*, vol. 3, « Sida/s : 40 ans », 2022, p. 107-127 [en ligne], <https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/article/view/21682>, consulté le 11/01/2022.

CHAMBERS Ross, *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, Doctorat, University of Michigan, 2004.

DARÉES Véronique, *Place du récit dans la réception de la maladie grave*, Master, Université Reims Champagne Ardenne, 2021.

FLIEGE Daniel, « L’autopornographie. À propos du rapport entre autofiction, pornographie, homosexualité et sida dans “Dans ma chambre” de Guillaume Dustan », in *Hybrida*, vol. 3 « Sida/s : 40 ans », 2022, p. 85-106 [en ligne], <https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/article/view/21659>, consulté le 11/01/2022.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.

LE BITOUX Jean, « Sida et création culturelle. La question de la créativité lorsque surgit face à elle une menace mortelle », in *Hybrida*, vol. 3 « Sida/s : 40 ans », 2022, p. 117-122 [en ligne], <https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/article/view/22873>, consulté le 11/01/2022.

LÉVY Joseph, NOUSS Alexis, « Sida et fiction romanesque : représentations de la mort », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 15, n° 2-3, 1991, p. 115-123 [en ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/as/1991-v15-n2-3-as788/015178ar/>, consulté le 10/10/2022.

Littérature et sida : alors et encore, Alessandro Badin (dir.), Leiden, Brill, 2016.

PEARL Monica B., *AIDS Literature and Gay Identity*, New York City, Routledge, 2013.

Sida: une écriture au féminin, Florence Lhote et Nicolas Balutet (dir.), Paris, Sipayat, 2019.

SPOIDEN Stéphane, *La littérature et le sida : archéologie des représentations d’une maladie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Perspective philosophique

BAUDRILLARD Jean, *L’échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF « Quadrige », 1966.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, tome I, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

SONTAG Susan, *Illness as Metaphor; and, AIDS and Its Metaphors*, New York, Doubleday, 1990.

SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore ; suivi de Le sida et ses métaphores*, trad. Marie-France de Paloméra et Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgeois, 1993.

SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, Londres, Penguin Books, 2003.

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgeois, 2003.

Perspective historique et sociologique

BUTON François *et alii*, « Comment les mouvements sociaux s'imposent face aux experts. Fluidité des positions et mobilisation des émotions dans la lutte contre le sida en France », in *Politique et sociétés*, vol. 28, n° 1, 2009, p. 63-89 [en ligne], <https://www-erudit-org.ezproxy.univ-paris3.fr/fr/revues/ps/2009-v28-n1-ps2957/001725ar/>, consulté le 22/01/2022.

CHABERT Anne-Lyse, « La mort au cœur de la vie, est-ce ainsi que les hommes meurent ? », in *Études sur la mort*, n° 150, 2016, p. 35-51 [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2016-2-page-35.htm>, consulté le 20/12/2021.

GRMEK Mirko Drazen, *Histoire du sida : début et origine d'une pandémie actuelle*, Paris, Payot, 1995.

LATIMIER Oriane, *En corps et maintenant : une rencontre palliative dans le présent*, Mémoire, Faculté de Médecine Sorbonne Université, 2020.

TELFORD Kerry, « Acceptance and denial : implications for people adapting to chronic illness », in *Journal of Advanced Nursing*, vol. 55, n° 4, 2006, p. 457-464 [en ligne], <https://onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.univ-paris3.fr/doi/full/10.1111/j.1365-2648.2006.03942.x>, consulté le 20/12/2021.

URBAIN Jean-Didier, « Mort traquée, mort tracée : Culte des morts, crémation, sida », in *Ethnologie française*, vol. 18, n° 1, 1998, p. 43-49 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/40989955>, consulté le 19/10/2021.

YI Mi-Kyung, « Comment le féminin vient au corps malade ? », in *Revue française de psychosomatique*, vol. 51, n° 1, 2017, p. 85-100 [en ligne], <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-francaise-de-psychosomatique-2017-1-page-85.htm>, consulté le 15/02/2022.

III – Études générales sur le soi et l'autre : distance, proximité, identité

Perspective littéraire

BESSIÈRE Jean *et alii*, *L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres Modernes, collection « études romanesques », 1997.

CHÂTEL Vivianne, « Récit et identité. L'intersubjectivité comme condition du Je », in *Dalhousie French Studies*, n° 74/75, 2006, p. 357-368 [en ligne], https://www-jstor-org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/40837735?sid=primo&seq=1#metadata_info_tab_contents, consulté le 08/01/2022.

FINTZ Claude (dir.), *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps. Tome I, Littérature*, Paris, L'Harmattan, 2000.

KIBÉDI VARGA Áron, « Identification et distanciation en littérature : Réflexions sur l'art de Borges », in *Littérature*, n° 117 « La mise à distance », 2000, p. 3-17 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/41704751>, consulté le 11/01/2022.

RICEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SZCZUR Przemyslaw, « Leurs corps se rencontrèrent », in *Textyles : revue des lettres belges de langue française*, n° 52, 2018, p. 125-148 [en ligne], <https://journals-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/textyles/2812>, consulté le 17/02/2022.

Perspective historique et philosophique

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, collection « Débats », 1981.

CORBIN Alain (dir.), *Histoire des émotions III. De la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, Point, 2016.

Perspective sociologique et psychologique

CANTISANO Nicole, « Le partage et le non-partage social des émotions chez les personnes atteintes de VIH/SIDA en République Dominicaine », Doctorat, Université de Toulouse, 2012.

CHABAN Marie-Noëlle, HABOLD Daniel, « La confrontation du couple à la maladie grave et à la mort », in *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, n° 129, 2017, p. 75-88 [en ligne], <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-jusqu-a-la-mort-accompagner-la-vie-2017-2-page-75.htm>, consulté le 07/01/2022

COX Amanda B., *Chronic illness and sibling relationships in childhood: associations among parentification, differential treatment, and communication*, Master, University of Alabama, 2018.

DEL CASINO Vincent, THIEN Deborah, « (Un)Healthy Men, Masculinities, and the Geographies of Health », in *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 102, n° 5, 2012, p. 1146-1156 [en ligne], https://www-jstor-org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/23275589?sid=primo&seq=1#metadata_info_tab_contents, consulté le 22/01/2022.

FINTZ Claude (dir.), *Les imaginaires du corps II. Du corps virtuel... à la réalité des corps. Tome I*, Paris, L'Harmattan, 2002.

FINTZ Claude (dir.), *Les imaginaires du corps II. Du corps virtuel... à la réalité des corps. Tome II*, Paris, L'Harmattan, 2002.

JODELET Denise, « Formes et figures de l'altérité », in *L'Autre : Regards psychosociaux*, SANCHEZ-MAZAS Margarita et LICATA Laurent (dir.), Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 2005, p. 23-47.

LAMBOTTE Isabelle *et alii*, « Maladie et développement du Soi : appropriation subjective de la maladie par une prise en charge thérapeutique multidimensionnelle de l'enfant et sa famille », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, vol. 57, n° 2, 2016, p. 9-26 [en ligne], <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2016-2-page-9.htm>, consulté le 11/01/2022.

LE BRETON David, *Anthropologie des émotions : être affectivement au monde*, Paris, Payot et Rivages, 2021.

MENDÈS-LEITE Rommel, *Le sens de l'altérité : penser les (homo)sexualités*, Paris, L'Harmattan, collection « Sexualité humaine », 2000.

MARZAN-RODRIGUEZ Melissa, VARSAS-DIAZ Nelson, « Las dificultades de sentir: el rol de las emociones en la estigmatización del VIH/SIDA », in *Forum, qualitative social research*, vol. 7, n° 4, 2006, p. 59-80 [en ligne], <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/171>, consulté le 22/01/2022.

MERTEN Sonja, « Ambiguous Care: Siblings and the Economies of HIV-Related Care in Zambia », in *AIDS Care*, vol. 28, n° 4, 2016, p. 41-50 [en ligne], <https://web-s-ebscohost->

com.ezproxy.univ-paris3.fr/ehost/detail/detail?vid=0&sid=71eef6a0-6300-4453-a341-d080101728d7%40redis&bdata=Jmxhbm9ZnImc210ZT1laG9zdC1saXZl#AN=118064371&db=pbh, consulté le 27/01/2022.

MONTHEIL Michel, « Intime et intimité du couple face à la maladie grave : espace et temps du couple », in *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, n° 129, 2017, p. 53-66 [en ligne] <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-jusqu-a-la-mort-accompagner-la-vie-2017-2-page-53.htm>, consulté le 07/01/2022.

PROIA-LELOUEY Nadine, « Le couple dans la maladie à risque léthal et la fin de vie », in *Jusqu'à la mort accompagner la vie*, n° 129, 2017, p. 17-28 [en ligne], <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-jusqu-a-la-mort-accompagner-la-vie-2017-2-page-17.htm>, consulté le 07/01/2022.

ROCCHI Jean-Paul, « *Faire un homme. Étiologie des masculinités américaines : trauma, témoignage, résistance* », in *Revue française d'études américaines*, vol. 154, n° 1, 2018, p. 50-62 [en ligne], <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-francaise-d-etudes-americaines-2018-1-page-50.htm>, consulté le 12/01/2022.

VILLANI Murielle, FLAHAULT Cécile, *et alii*, « Proximité des représentations de la maladie chez le malade et ses proches : revue de littérature et illustration clinique », in *Bulletin de psychologie*, n° 528, 2013, p. 477-487 [en ligne], <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-bulletin-de-psychologie-2013-6-page-477.htm#:~:text=Proximit%C3%A9%20des%20repr%C3%A9sentations%20du%20malade%20et%20de%20ses%20proches&text=Les%20amis%20et%20la%20famille,profond%C3%A9ment%20affect%C3%A9%20par%20la%20maladie.>, consulté le 30/12/2021.

IV – Réflexions générales sur les genres littéraires : autobiographie, autofiction, témoignage

Perspective littéraire

BARTHES Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, vol. 11, 1968, p. 84-89 [en ligne], https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, consulté le 18/05/2022.

COLONNA Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

DE MAN Paul, « Autobiography as De-Facement », in *Comparative Literature*, vol. 94, n° 5, 1979, p. 919-930 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/2906560>, consulté le 26/10/2021.

EAKIN Paul John, « What Are We Reading When We Read Autobiography? », in *Narrative*, vol. 12, n° 2, 2004, p. 121-132 [en ligne], <http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v012/12.2eakin.html>, consulté le 26/10/2021.

ELBAZ Robert, « Autobiography, Ideology, and Genre Theory », in *Orbis Litterarum*, n° 38, 1983, p. 187-204 [en ligne], <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1600-0730.1982.tb01057.x>, consulté le 26/10/2021.

FONTANILLE Jacques, « Ethos, Pathos, et Persuasion : le corps dans l'argumentation. Le cas du témoignage », in *Semiotica*, n° 163, 2007, [en ligne], <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/SEM.2007.006/html>, consulté le 27/10/2021.

JACCOMARD Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Genève, Droz, 1993.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, édition augmentée, Paris, Seuil, 1996.

PIÉGAY-GROS Nathalie, « La mort du sujet : impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique », in *Littérature*, n° 98 « Biographismes », 1995, p. 84-96 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/41713291>, consulté le 26/10/2021.

RANCIÈRE Jacques, *Les bords de la fiction*, Paris, Points, 2021.

RASTIER François, « Témoignages inadmissibles », in *Littérature*, n° 159 « Écrire l'histoire », 2010, p. 108-129 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/41705320>, consulté le 26/10/2021

RICŒUR Paul, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

RICŒUR Paul, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

RICŒUR Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

SAID Brahim Ahmed, « Pour une réception de l'“ambiguïté générique” du roman autobiographique », in *Anales de Filologia Francesa*, n° 27, 2019, p. 53-73 [en ligne], <https://doi.org/10.6018/analesff.386071>, consulté le 17/02/2022.

SPICER Jakki, « The Author is Dead, Long live the Author: Autobiography and the Fantasy of the Individual », in *Criticism*, vol. 47, n° 3, 2005, p. 387-403 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/23127286>, consulté le 27/10/2021.

Perspective philosophique

BENJAMIN Walter, *The Storyteller Essays*, New York, NYRB Classics, 2016.

BENJAMIN Walter, *Le Narrateur*, trad. Walter Benjamin, Paris, Seuil, 1987.

LLOYD Genevieve, « The Self as Fiction: Philosophy and Autobiography », in *Philosophy and Literature*, vol. 10, n° 2, 1986, p. 168-185 [en ligne], <https://doi.org/10.1353/phl.1986.0030>, consulté le 26/10/2021.

MACK Katherine, « Public Memory as Contested Receptions of the Past », in *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*, vol. 3, n° 3, 2011, p. 136-163 [en ligne], <http://www.jstor.org/stable/10.5325/reception.3.3.0136>, consulté le 17/02/2022.

PIERRON Jean-Philippe, *Le passage de témoin : une philosophie du témoignage*, Paris, Cerf, 2006.

Remerciements

Mes remerciements chaleureux vont à ma directrice de recherche, madame Anne-Isabelle François, pour sa bienveillance, ses encouragements et ses conseils avisés, qui m'ont permis de mener à bien ce travail.

J'adresse également ma reconnaissance à Malou Lebellour--Chatellier, fidèle compagne de bibliothèque et relectrice attentive, pour son aide et son soutien à toute épreuve.

Je remercie enfin mes parents, Sarah et Thomas, dont les sages paroles et la confiance ont su m'inspirer, même à distance.

Table des matières

Introduction	3
1. Pouvoirs et contre-pouvoirs : les individus face à la maladie.....	12
1.1. Séparation des corps et communication trouble : l’irruption de la maladie	12
1.1.1. L’ébranlement du paradigme pasteurien et du savoir médical.....	12
1.1.2. La fragmentation des corps.....	17
1.1.3. Une question de perception.....	24
1.2. Monde social, monde individuel : une imperméabilité à l’autre.....	29
1.2.1. Stigmatisation et isolement.....	30
1.2.2. La cristallisation de l’autre comme irréductibilité repoussante.....	35
1.2.3. L’impossibilité émotionnelle ? Patients et médecins.....	41
1.3. Vers une subjectivation de l’écrivain ?.....	44
1.3.1. Repli sur soi et effacement du monde.....	44
1.3.2. Soi et les autres : distance et dénaturation.....	49
1.3.3. Un vaccin littéraire ?.....	53
2. Être avec l’autre : présence, proximité, distanciation.....	60
2.1. Cheminer avec la maladie : échange, partage, circulation émotionnels.....	60
2.1.1. Fonction empathique et fonction biographique de l’émotion.....	60
2.1.2. Identités en progression.....	66
2.1.3. Le siège du corps.....	72
2.2. Parler pour, parler avec.....	77
2.2.1. Refléter, représenter, redoubler.....	78
2.2.2. Points de vue, voix, sujets : construction et déconstruction kaléidoscopiques.....	83
2.2.3. Témoigner.....	87

2.3. Penser à soi, penser pour soi : pour un égoïsme littéraire.....	92
2.3.1. Identité et relation : l'impossible réconciliation.....	93
2.3.2. Juxtaposer n'est pas lier.....	97
2.3.3. Écrire sur soi, s'écrire.....	101
3. Vers une interdépendance littéraire : mort et survivance des identités affectives.....	106
3.1. La mort au milieu de la vie : étude d'une propagation.....	106
3.1.1. Anticipation, acceptation, attente.....	106
3.1.2. Du patient au médecin : échange de regards.....	113
3.1.3. Des images en mouvement.....	116
3.2. Après la mort, être seul dans la vie.....	121
3.2.1. Le temps de la solitude.....	121
3.2.2. Garder en mémoire, produire des images.....	126
3.2.3. Vers un soi collectif ? Idéal et illusion.....	131
3.3. Virtualité de la vie : penser les êtres en puissance.....	134
3.3.1. Incarnation et désincarnation.....	134
3.3.2. Circulation, brouillage, indétermination : un nouvel espace-temps.....	139
3.3.3. Perception et possible : écrire le virtuel.....	145
Conclusion.....	151
Bibliographie.....	154
Remerciements.....	164
Table des matières.....	165