

Université de Montréal

Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort  
chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust

par

Isabelle Décarie

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en études françaises

Avril 2000

© Isabelle Décarie, 2000



PQ  
35  
U54  
2000  
v. 018

1998-1999

Department of Education  
Office of the Superintendent

and

Department of Health

Department of Social Services

Department of Transportation

Department of Environmental Conservation

Department of Labor

Department of Public Safety

Department of State

1998-1999



1998-1999



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort  
chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust

présentée par:

Isabelle Décarie

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Présidente-rapporteuse : Élisabeth NARDOUT-LAFARGE

Directrice de recherche : Ginette MICHAUD

Membre du jury : Nicole DESCHAMPS

Examineur externe : Jean-Michel RABATÉ  
Département d'anglais  
Université de Pennsylvanie

Représentant du doyen de la FAS : Alexis NUSELOVICI NOUSS  
Professeur titulaire  
Département de linguistique et de traduction

Thèse acceptée le: 2000-05-26.....



## Sommaire

Selon la conception courante, le récit de la mort de soi participe d'un temps qui ne peut s'actualiser du vivant du sujet qui s'écrit. Pourtant, certains écrivains, dont les récits s'inscrivent dans une pratique autographique, mettent bien en œuvre une tentative de se raconter aux abords de la mort. Nous nous proposons d'analyser, dans cette thèse, les stratégies littéraires qui président à l'élaboration de cette écriture de soi face «au travail de la mort» (J.-B. Pontalis), telles qu'elles se donnent à lire dans plusieurs textes emblématiques de ce rapport impossible: les thanatographies de Hervé Guibert, de Marguerite Duras et de Marcel Proust.

Que l'approche de la mort soit liée de manière circonstancielle à la maladie (Hervé Guibert), qu'elle soit déclenchée par l'autographie même (Marguerite Duras) ou encore, qu'elle s'impose à l'écrivain à la suite d'un deuil (Marcel Proust), cette expérience limite — et c'est là notre hypothèse — ne saurait se dire par le biais d'une temporalité linéaire. Nous montrons que le dérèglement de la temporalité, sous ses aspects les plus diversifiés, est une des modalités littéraires les plus prégnantes pour la mise en récit de la mort de soi. Nous interprétons la suspension du temps linéaire comme lieu d'inscription de la disparition du sujet écrivain.

Sachant que le temps se donne à lire à la fois dans les thèmes, les structures et les affects des récits, nous expliquons, dans l'introduction, pourquoi une analyse monologique (uniquement thématique, structurelle, ou psychanalytique) prêterait le flanc à la critique et oblitérerait certains aspects cruciaux du temps dans les récits. Nous justifions, dans cette partie, notre approche théorique croisée, au carrefour d'un discours philosophique (P. Ricœur, J. Derrida, M. Blanchot), narratologique (G. Genette, G. Lavergne) et psychanalytique (R. Major, J.-B. Pontalis, J. Kristeva, C. Saint-Jarre). De ces différentes réflexions sur la temporalité, nous retenons les avancées théoriques les plus indispensables à notre avis pour penser le court-circuit ultime du temps, l'atemporalité qui se produit dans cette anticipation de la mort.

Cette recherche s'intéresse au premier chef au détournement des données temporelles comme lieu d'inscription de la disparition de soi, mais elle propose aussi une réflexion sur le statut générique des œuvres retenues. Le genre des œuvres analysées — lesquelles occupent une place flottante entre l'autobiographie et la fiction — est chaque fois examiné afin de montrer en quoi il participe au remaniement de la temporalité. Ce travail sur les cadres génériques, présent dans chacune des œuvres, est mis en parallèle

avec le recours, également récurrent, à un autre langage (photo, vidéo, cinéma, peinture). À cause de ces déplacements génériques, les récits de notre corpus souscrivent bien à la définition de l'autofiction et nous cernons pour chacun d'eux les éléments textuels qui brouillent classements et taxinomies génériques.

Nous avons conçu cette thèse en trois parties, chacune respectivement consacrée aux récits de Hervé Guibert (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel*, *L'Homme au chapeau rouge*, *Le Paradis*), à ceux de Marguerite Duras (*La Maladie de la mort*, *L'Amant*, *La Douleur*, *C'est tout*) et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Ce découpage témoigne d'une métaphorisation croissante de la question de l'anticipation de la mort de soi.

Ouvertement thématisée dans les récits de Guibert, l'approche de la mort est analysée plus particulièrement selon le rapport que le narrateur entretient avec le dévoilement de son corps, rapport déterminé par les changements intempestifs dus aux effets du sida. Notre lecture cerne, dans ces textes, la manière dont l'écriture manipule le déroulement du temps et nous soulignons les éléments structurels qui interrompent le cours de la narration (répétitions, diversions, micro-récits enchâssés). Nous montrons que la nature du temps, tour à tour désordonnée, immédiate, diffractée, progresse de manière intermittente jusqu'à décrire l'effacement même du temps au terme du dernier récit étudié.

La préfiguration de la fin trouve une forme plus textualisée, moins «thématique» dans les œuvres de Duras. La mort, posée par l'écrivaine comme force structurante de l'écriture, s'intensifie, dans les récits étudiés, à mesure que le cadre autobiographique s'accroît. Nous montrons que l'anticipation de la mort de soi trouve à s'énoncer chez Duras par le biais de la mise à mort d'un autre protagoniste chaque fois différent et que la qualité temporelle des récits (mode du conditionnel, temporalité à la fois mobile et immobile, temps morts) est intimement liée à cette rature de l'autre.

Dans le cas de *À la recherche du temps perdu*, nous lisons la tension vers la mort en insistant cette fois sur le style de Proust et tout particulièrement sur le travail de la métaphore (motivée par la métonymie) qui structure la temporalité de l'œuvre entière. Nous suggérons que l'esthétique proustienne, qui a connu un tournant décisif après la mort de la mère de l'écrivain, est animée d'un désir paradoxal où il s'agit tout à la fois de créer une forme narrative à la hauteur du deuil et de s'émanciper des goûts littéraires maternels. En découpant certains passages parmi les plus déterminants de *la Recherche*, nous avons voulu

lire, dans cette œuvre qui fait du temps son matériau même, comment se (dé)construisait la tentative de résorber la fuite du temps.

Au terme de ces analyses, nous convoquons trois scènes d'écriture dans lesquelles se dévoile, pour chacun des écrivains choisis, une interdiction fondamentale d'écrire. Nous rapprochons le verdict insoutenable de la mort, qui nous a retenue tout au long de cette thèse, à cette autre sentence, celle-là plus archaïque, où l'interdit de la littérature est d'emblée conçu comme une expérience limite.

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	iv
TABLE DES MATIÈRES	vii
REMERCIEMENTS	xii
INTRODUCTION	
S'ÉCRIRE, AU PLUS PRÈS DE LA MORT	1
Déjouer le temps	3
Lire la mort de l'autre	7
Entre autobiographie et autofiction : la question du sujet	9
Le temps de la mort	19
Au croisement de trois discours : le temps hors-temps	22
Le temps philosophique	23
La narratologie et les discordances structurelles	29
Le <i>Zeitlos</i> freudien	30
PREMIÈRE PARTIE	
LES RÉCITS DE HERVÉ GUIBERT : L'EXPÉRIENCE LIMITE DE LA THANATOGRAPHIE	36
INTRODUCTION	37
1. LE TEMPS DU DÉSORDRE ( <i>À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie</i> )	41
Structure temporelle du roman	41
La répétition comme rupture du récit	47
Maîtriser le traumatisme	54
L'annonce de la mort	57
Le lecteur en position de porteur	60
Faire diversion	63

2. LE TEMPS IMMÉDIAT ( <i>Le Protocole compassionnel</i> )	71
Une lecture génitrice d'écriture	71
Un pacte toxique	73
La fiction du sang	80
L'écriture photographique	82
Le dévoilement du corps	85
La cécité photographique	88
L'inclusion du kitsch comme détente de la lecture	91
L'inachèvement	94
3. TROMPER LA MALADIE ( <i>L'Homme au chapeau rouge</i> )	97
Histoire de faux et marchandage	97
Falsifier son identité	100
Un devenir animal	103
S'effacer pour mieux oublier	108
Diffraction de l'écriture et effacement du temps linéaire	112
4. HORS DU TEMPS ( <i>Le Paradis</i> )	116
Roman et postérité	116
Définir l'image posthume	123
Effacement et transfert d'identité	124
Faire le deuil de soi	127
La déchirure de soi	131
Folie, oubli et anachronie	134
DEUXIÈME PARTIE	
MARGUERITE DURAS : LA MORT DE L'AUTRE COMME ÉCRITURE DE SOI	141
INTRODUCTION	142

1. UNE MALADIE DU TEMPS ( <i>La Maladie de la mort</i> )	147
Le temps durassien : remarques préliminaires	147
La maladie de la répétition	152
Les conditions du récit de soi	157
La rature de l'autre	159
2. LE PASSÉ MORT ( <i>L'Amant</i> )	164
L'invention du souvenir	164
Déterrer la matière : une mère-scène	168
Le travail de l'après coup et le livre tombeau	176
Temps morts	182
3. LE TEMPS ARCHIVÉ DES ARMOIRES BLEUES ( <i>La Douleur</i> )	188
Le désastre de l'autre comme récit de soi	188
Marges du genre	192
Mécanismes temporels	196
La demeure de la douleur	202
La mémoire du corps, un temps hors-temps	203
La douleur du nom	208
Donnadieu, Théodora, Dorothea : la filière du nom du père	209
4. LE TOUT DU TEMPS ( <i>C'est tout</i> )	216
Lier/délier	216
La forme de l'évanouissement	219
La ligature du titre	225
La dissolution du sens	228
Le deuil de la lecture	230



TROISIÈME PARTIE	
LE SCALPEL D'OR DE MARCEL PROUST : UN STYLE LÉTAL	235
INTRODUCTION	236
1. LE TRAVAIL DE LA MÉTAPHORE	242
La théorie comme écriture de soi	242
Une structure circulaire	250
Invertébrer le temps	254
Cratylismes	258
Maîtriser l'immortalité	263
La métaphore serait-elle thanatophore?	270
2. THANATOPHONIES	275
Le deuil de soi	275
Le sommeil-mort	279
La voix de la grand-mère	288
Lire à voix haute	294
3. LE VERNIS DE LA MORT	304
Un style onirique	304
Un fil doré	308
L'or de la mort	314
La matière Swann	318
Une minute de bronze	325
Une voix à la hauteur du regard	330
Le papillon-signature	333

CONCLUSION	
L'INTERDIT DE LA LITTÉRATURE	338
La perte comme vocation littéraire	346
Écrire contre l'interdiction	348
BIBLIOGRAPHIE	358

## Remerciements

Je remercie en premier lieu ma directrice, Ginette Michaud. Plus qu'une directrice, Ginette Michaud a accepté d'accompagner sans relâche l'écriture de cette thèse: ses lectures aussi nombreuses que généreuses, ses suggestions toujours pertinentes ont chaque fois stimulé de manière significative la progression de cette recherche. Ginette Michaud m'a appris, et j'ose espérer que ce travail en témoigne, l'art de lire le texte littéraire jusque dans ses contrastes les plus voilés. Qu'elle trouve ici l'expression de ma sincère reconnaissance.

D'autres professeurs ont contribué à l'avancement de cette thèse. Je tiens à exprimer ma gratitude à Micheline Cambron et à Alexis Nous (Département de linguistique et de traduction) qui ont, chacun à leur façon, nourri ma réflexion.

Mes proches m'ont également appuyée tout au long de ces années d'apprentissage et d'écriture. Je remercie mes parents, mes sœurs et Mauricio Bussab qui ont su chaque fois, dans les moments les plus décisifs, trouver le mot juste pour m'encourager à terminer cette thèse. Mes remerciements vont aussi à mes ami(e)s: Stéphanie Filion, Brigitte Faivre-Duboz et Éric Trudel qui ont bien voulu lire et commenter certaines versions de ce travail; Blandine Campion et Daniel Chartier pour leur écoute et leurs conseils judicieux.

Je remercie le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR), ainsi que la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Introduction

S'écrire, au plus près de la mort

Demeurait cependant, au moment où la fusillade n'était plus qu'en attente, le sentiment de légèreté que je ne saurais traduire: libéré de la vie? l'infini qui s'ouvre? Ni bonheur, ni malheur. Ni l'absence de crainte et peut-être déjà le pas au-delà. Je sais, j'imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui restait d'existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. «Je suis vivant. Non, tu es mort.»

Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*.

Faire le récit de sa mort est proprement impensable. «L'instant de ma mort<sup>1</sup>» demeure un temps inconnu et inénarrable, un temps qui appartient au seul régime de la fiction. «Ce scandale de la langue<sup>2</sup>», tout en soulevant les questions les plus extrêmes, est d'emblée relégué au domaine (faussement) inoffensif de la mise en scène. Lorsque le personnage du célèbre conte de Poe intitulé *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* rend l'âme et dit: «Je meurs<sup>3</sup>», il profère bien l'énoncé le plus invraisemblable, impossible par excellence. Cependant, l'appartenance générique de ce récit ne laisse aucun doute quant à la véracité du propos: Valdemar demeure un personnage fantastique.

Pourtant, certains écrivains, dont les récits s'inscrivent dans une pratique autographique, ont bien tenté de redéployer cette logique implacable en la plaçant au cœur d'une réflexion sur l'écriture de soi. Ces thanatographies révèlent de la manière la plus saisissante la tentative de se raconter *dans* le temps de l'écriture *contre* le temps de la mort.

---

<sup>1</sup>Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.

<sup>2</sup>Claudette Oriol-Boyer, «Du récit au texte: partage des espaces-temps», dans *Temps et récit romanesque, Actes du 2<sup>e</sup> colloque international du Centre de narratologie appliquée*, Nice, *Cahiers de narratologie*, n<sup>o</sup> 3, 1991, p. 262.

<sup>3</sup>Edgar Allan Poe, *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*, dans *Histoires extraordinaires*, tirées des *Œuvres en prose*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 206.

Au-delà de la patience ou de l'attente, le sujet qui se sait mourant devance cet instant inéluctable et toujours impossible, il anticipe la clôture inéluctable afin de s'en saisir avant son avènement même, dans le but d'éprouver avant le temps la fermeture même du temps<sup>4</sup>. Aller au-devant de la mort, cela reviendrait ainsi, paradoxalement, à accueillir en soi une étrangeté extrême, à s'ouvrir à l'inconnu, à préfigurer ce qui par nature demeure inouï. Cependant, loin de n'être qu'une expérience heuristique, si singulière soit-elle, cette ouverture à l'autre de soi crée une véritable brèche, trace une scissure profonde dans l'écriture en posture de mort. Cette plaie à vif<sup>5</sup>, creusée par la prévision de la fin de soi, révèle alors chez l'autothanatographe la volonté d'ajourner la mort, de détourner la fin, de résorber la fuite du temps. C'est dans cet espace indécidable entre la venue à soi de la mort et sa *différance* que logent les enjeux de l'écriture la plus pressante, la plus difficile à tenir et qui exige le prix le plus élevé, l'écriture de soi «au plus près de la mort<sup>6</sup>».

### *Déjouer le temps*

Ces quelques remarques préliminaires, tout en traçant d'entrée de jeu la voie que nous avons empruntée pour examiner les autothanatographies retenues, soulèvent déjà de nombreuses questions. En effet, si ma mort «ne sera fin racontée que dans le récit de ceux

---

<sup>4</sup>Jean-Bertrand Pontalis suggère aussi que le remaniement du temps révèle un désir de ne pas mourir: «Freud se montre très préoccupé par la date de sa mort, la prévoit toujours prématurée (moyen de tenter de la conjurer: il veut qu'elle vienne à son heure à lui, non à son heure à elle; procédé où s'atteste aussi un vœu d'immortalité, d'un temps non irréversible)» (J.-B. Pontalis, «Sur le travail de la mort», dans *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1977, p. 243).

<sup>5</sup>Nous verrons que l'événement déclencheur de cette réalité impossible est chaque fois différent dans les autothanatographies à l'étude. Remarquons au passage que le terme événement se rapproche de la notion de *kairós* élaborée dans la pensée grecque relative au temps. *Kairós* se traduit par «événement propice», «occasion». Dans *L'Encyclopédie philosophique universelle*, on trouve une définition de ce vocable tout à fait intéressante pour notre propos. Employé dans *Illiade*, ce terme servait à désigner un «endroit particulièrement vulnérable du corps que s'emploie à viser le guerrier ennemi». En se fondant sur cet usage et sur celui du substantif *krísis* «souvent commuté avec *kairós*, on a cherché à mettre en rapport ce dernier terme avec l'idée de "couper", de "trancher"» (*Encyclopédie philosophique universelle*, t. 1, «Les notions philosophiques», Paris, PUF, 1990, p. 1415). Par analogie, l'approche de la mort déclenchée par un événement extérieur inscrit bien une meurtrissure profonde dans le rapport au temps et à la réalité pour le sujet qui fait face à sa finitude, faille dont l'écriture porte la marque indélébile.

<sup>6</sup>Nous empruntons cette expression au titre d'un article de Hervé Guibert, «La photo, au plus près de la mort» (dans *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1982).

qui me survivront [car] je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative<sup>7</sup>», comment dès lors s'écrit-on face à sa propre mort? Quelles sont les stratégies littéraires qui président à la décision puis à la mise en œuvre d'une telle autothanatographie? Et si le temps pour s'écrire s'amenuise à mesure que le récit avance, existe-t-il une temporalité toute particulière dans laquelle la préfiguration de la fin trouve à s'énoncer? Est-ce précisément dans cette *tension* vers la mort évoquée par Paul Ricœur que peut être circonscrite, autant que faire se peut, la dérélition d'autrui? Comment doit-on lire le témoignage de la mort de l'autre?

Voilà d'emblée les interrogations à l'origine de cette recherche. Insatisfaite de l'idée que la mort de soi est toujours déjà ineffable<sup>8</sup> et indescriptible, mais sans pour autant nier cette caractéristique intrinsèque à la problématique thanatologique, nous avons cherché à cerner et à analyser ce qui dans la structure, les thèmes et le tissu textuel de certains autorécits permet à un sujet en position de mort de tenir jusqu'à la fin un dire sur soi. Car la tentative de maîtriser sa propre disparition engagerait le sujet à s'investir de tous les aspects de l'écriture — laquelle demeure une arme à double tranchant, nous le verrons — afin de résorber, d'atténuer tout au moins, la perte incommensurable de soi.

En outre, puisque l'écoulement du temps est synonyme de mort, nous pensons que l'écriture de soi, confrontée avec l'expérience de la dernière heure, ne saurait s'énoncer par le biais d'une temporalité linéaire. Comment en effet ne pas vouloir déjouer le temps (pour ajourner la mort) quand il s'agit précisément de s'écrire *contre* l'avancée de la durée, de se raconter *avant* la fin? Le remaniement des données temporelles, dans les autographies que nous étudierons, témoignerait dès lors d'une stratégie littéraire privilégiée visant à

---

<sup>7</sup>Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1990, p. 190.

<sup>8</sup>Michel Picard écrit à ce sujet qu'«avec courage Gilles Ernst, dans sa présentation du colloque de Cerisy, postule franchement (et paradoxalement en pareil contexte) l'impossibilité d'une thanatologie littéraire et même d'une thanatologie tout court, "car que serait une science dont l'objet demeurerait inconnaisable"» (Michel Picard, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1995, p. 21).

suspendre la fermeture du temps. Ainsi conçue, la préfiguration de la mort de soi se donnerait donc à lire dans les éléments scripturaires qui court-circuitent la temporalité, créant de la sorte un temps fictif et un cadre propice à l'énonciation de soi. Cependant, nous observerons que, loin de n'être qu'une suspension du temps de la mort, les dérèglements temporels constituent précisément autant d'instantanés oxymoriques dans lesquels se fraie aussi, paradoxalement, la pulsion même de la mort.

Dans cette perspective, nous importait moins l'idée d'analyser des textes qui n'avaient pas encore fait l'objet d'études approfondies, que de relire et de comparer, à l'aune de ces interrogations, des récits emblématiques du rapport entre l'écriture de soi et la mort, comme c'est à l'évidence le cas pour chacune des œuvres retenues ici, qu'il s'agisse des thanatographies de Hervé Guibert, de Marguerite Duras ou de Marcel Proust.

L'ordre dans lequel nous avons analysé les textes choisis illustre une métaphorisation et une textualisation grandissantes de la notion d'anticipation de la mort. En effet, Hervé Guibert, en publiant *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* en 1990, fut l'un des premiers écrivains à relater son combat contre le sida<sup>9</sup>. Peu connu avant *À l'ami...*, l'écrivain avait pourtant publié de nombreux écrits. Son récit du sida fit de lui un écrivain célèbre, tour à tour encensé ou vilipendé par la critique pour avoir dévoilé les circonstances (d'abord tues) dans lesquelles un de ses illustres amis, Michel Foucault (auquel le titre du roman renvoie, entre autres destinataires), était mort. Si, sur le plan stylistique, la prose de Guibert prête parfois le flanc à la critique — car il faut avouer avec Henk Hillenaar que «l'aventure du signifiant est [...] étranger [*sic*] à Guibert<sup>10</sup>» —, les romans retenus (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel*, *L'Homme au chapeau rouge* et *Le Paradis*) s'imposent pourtant à notre lecture de la préfiguration de la fin.

---

<sup>9</sup>Pour un survol des écrivains qui ont narré un tel combat, voir Jean-Luc Maxence, *Les Écrivains sacrifiés des années sida*, Paris, Bayard éditions, 1995.

<sup>10</sup>Henk Hillenaar, «Hervé Guibert (1955-1991)», dans *Jeunes Auteurs de Minuit*, sous la direction de Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 98.



Ouvertement thématisée, l'anticipation textuelle de la mort de l'écrivain s'inscrit dans un jeu subtil entre la réalité et la fiction. L'analyse de ce dispositif, dans lequel réside pour l'essentiel la force des œuvres de Guibert, nous permet de montrer que le pressentiment de la déliaison ultime s'énonce grâce à un emboîtement complexe de cadres génériques hétérogènes. Nous cernons aussi les éléments de cette stratégie littéraire qui contribuent à infléchir la temporalité des autorécits de cet écrivain.

Si Marguerite Duras partage avec Hervé Guibert le même éditeur<sup>11</sup>, nul besoin de dire que l'écrivaine occupe une tout autre place sur la scène littéraire française. D'abord saluée par un cercle restreint de lecteurs, l'œuvre abondante de Duras a ponctué à sa manière le paysage littéraire du vingtième siècle. D'emblée inscrits dans une conception de la mort posée comme fondement même de l'écriture, les récits de Duras ont connu un tournant décisif au moment où ce rapport à l'expérience limite s'est accentué d'un témoignage sur soi. Les quatre récits retenus de Duras, *La Maladie de la mort*, *L'Amant*, *La Douleur* et *C'est tout*, représentent de manière exemplaire différentes étapes de l'écriture de soi et du rapport à la mort qu'entretient l'écrivaine. L'anticipation de la mort de soi, d'abord tenue dans *La Maladie de la mort* et à son faite dans *C'est tout*, a en effet été exacerbée de récit en récit par un éclairage autobiographique chaque fois plus intense. L'analyse de la lente progression de l'entreprise autographique de Duras dévoile une écriture d'abord tentée par le mode du conditionnel, seule forme dans laquelle une première saisie de la mort de soi semble possible. Nous montrons également comment le travail de la mémoire (parfois oublieuse) et la réécriture fictive des souvenirs, deux autres aspects déterminants de la temporalité de l'autoécriture, inscrivent dans le récit de soi des scènes thanatophores qui reconfigurent le temps durassien de la mort.

---

<sup>11</sup>Pour la petite histoire des querelles éditoriales entre ces deux écrivains reliées aux Éditions de Minuit, voir Philippe Buot, *Hervé Guibert. Le Jeune homme et la mort. Biographie*, Paris, Grasset, 1999, p. 116.

À rebours du siècle dans lequel ont évolué Hervé Guibert et Marguerite Duras, se trouve une œuvre incontournable pour quiconque s'intéresse à l'anticipation de la mort. À *la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, œuvre symbolique s'il en est du rapport au temps, à l'écriture de soi et à la finitude, fera l'objet du dernier chapitre de cette étude. Si la préfiguration de l'expérience létale s'y trouve thématifiée à travers les différents destins des personnages, c'est surtout le style proustien, le travail de la métaphore notamment, qui retiendra notre attention, un peu à la manière de Jean Starobinski pour qui le style est le lieu d'une saisie du sujet qui s'écrit<sup>12</sup>. En effet, peu de critiques ont rapproché l'esthétique littéraire de Proust à l'expérience de la mort textuelle et réelle qui imprègne l'œuvre entière. Nous montrerons que la transposition littéraire du vernis des Maîtres tant admiré de Proust révèle, entre autres choses, un désir de se détacher d'une conception de la littérature reliée aux goûts de la mère, dont la mort, on le sait, fut déterminante dans l'orientation générique donnée à *la Recherche*. En relisant certaines scènes décisives où la mort est décrite, nous suggérerons que le style proustien, structuré par la métaphore (mais une métaphore constamment motivée elle-même par la métonymie) court-circuite l'écoulement de la durée et évoque de la sorte la tentative de parer à la mort de soi.

La comparaison de ces trois écritures de soi face à la mort devrait donc nous permettre non pas de systématiser cette notion, mais bien d'en établir les traits chaque fois différents et de montrer en quoi la préfiguration de la mort se structure de manière intime pour le sujet qui s'écrit.

### *Lire la mort de l'autre*

En outre, à l'instar de Michel Picard pour qui la mort littéraire ne concerne jamais que le lecteur lui-même, nous avons aussi voulu interroger, tout au long de cette recherche, notre propre désir de lire la mort de l'autre. En effet, notre thèse s'inscrit dans une conception de la lecture en tant qu'expérience singulière qui concourt «à l'apprentissage du

---

<sup>12</sup>Jean Starobinski, «Le style de l'autobiographie», *Poétique*, n° 3, 1970, p. 257-265.

mourir<sup>13</sup>». Mais ce n'est pas seulement par «identification perceptuelle et signifiante<sup>14</sup>» à un personnage qui en est à sa fin ou encore à travers une thématique que la lecture de la mort devient un processus de connaissance. Plutôt, comme le signale encore Picard, c'est parce que la mort peut être conçue comme «une relation, une forme, une *structure*<sup>15</sup>» qu'elle peut s'éprouver dans la lecture, celle-ci mettant en jeu les mêmes schèmes inhérents à la saisie conceptuelle de la mort. Si les motifs textuels de la mort renvoient surtout à un analogon de la perte et même à une perte inaugurale, celle conçue en psychanalyse sous le terme de castration<sup>16</sup>, c'est que la lecture est bien un acte qui sublime le manque, lequel s'éprouve aussi dans le déchiffrement du sens. «En des termes moins techniques, ce que recherche le lecteur dans les récits de la mort lue, c'est donc une manière de maîtriser la mort en affrontant, au sein du jeu littéraire, les interdits qui lui sont associés [...]»<sup>17</sup>.

Sur un autre plan, ce pouvoir accordé au récit doit être relié au renouvellement même du discours sur ce genre littéraire, changement observé tout récemment par les signataires d'un ouvrage collectif selon lesquels «le récit semble avoir retrouvé droit de cité dans la sphère culturelle, comme en témoigne le succès des biographies, des témoignages, des productions journalistiques et des narrations romanesques<sup>18</sup>». Certains théoriciens ont d'ailleurs montré le rôle structurant du récit en tant que forme littéraire dans l'apprentissage de la mort. Ursula K. Heise résume ici de manière éclairante cette avancée critique:

Benjamin, Kermodé et Brooks considèrent tous que le temps humain est modelé de manière capitale par la mort. Le temps dans le récit, selon eux, est une manière d'éprouver la mort grâce au mouvement qui tend vers la fin, considéré comme un moment d'achèvement qui, à rebours, confère un sens à l'intrigue. À travers l'expérience de la lecture, les lecteurs vivent le seul moment dont ils ne peuvent faire l'expérience dans leur propre vie: le moment

---

<sup>13</sup>Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 192.

<sup>14</sup>Julia Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «nrf essais», 1994, p. 244.

<sup>15</sup>Michel Picard, *op. cit.*, p. 35. L'auteur souligne.

<sup>16</sup>Michel de M'Uzan, «S.j.e.m.», dans *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, p. 153.

<sup>17</sup>Ginette Michaud, «Lire la mort», *Spirale*, n° 153, mars-avril 1997, p. 20.

<sup>18</sup>François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin et Alexis Nouss, «Présentation», dans *Récit et connaissance*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. «CREA», 1998, p. 5.

qui vient juste après la mort et qui révèle le sens final de la vie. Le récit, dès lors, est une façon de conférer un sens à sa vie parce qu'il permet de faire un retour en arrière à partir de ce point limite<sup>19</sup>.

En ce sens, on a attribué au récit la possibilité de déployer dans l'univers de l'écriture une initiation à la clôture finale qui nous concerne tous. Si Heise remarque à juste titre que cette conception du récit prête le flanc à la critique — car le récit envisagé de la sorte laisse entendre qu'il est une forme littéraire universelle et est conçu de la même façon par toutes les cultures sans distinction —, il faudrait sans doute aussi remettre en question la vision de la littérature qui se dégage de ces affirmations. Le récit, dans cette perspective, constituerait un lieu neutre inoffensif où toutes les identifications resteraient permises et ce, sans effets nocifs. Nous verrons pourtant que le pacte de lecture mis en place par Guibert dans ses récits crée une tension qui est loin d'être bénigne. Pour l'instant, nous retiendrons tout de même de l'analyse de Heise le lien consubstantiel qui unit le récit de la mort et le temps. Mais avant d'en venir à la question complexe de la temporalité, nous devons d'abord prendre la mesure d'un autre terme qui, accolé à celui de récit, cerne une des pierres angulaires de cette recherche, à savoir le récit de soi, sans pour autant quitter la problématique de la mort.

#### *Entre autobiographie et autofiction: la question du sujet*

Comment l'autotanathographie peut-elle être à la fois constitutive du sujet qui s'écrit tout en étant paradoxalement une expérience qui tente de saisir la dissolution ultime de soi? Si l'autobiographie se doit d'être sincère, si elle s'inscrit dans un pacte de véracité et renvoie à un référent, comment dès lors raconter un événement qui n'aura pas lieu du vivant du sujet? La mort n'est-elle pas ce qui empêche le récit même? S'il existe une

---

<sup>19</sup>Ursula K. Heise, *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 48. («*Benjamin, Kermode and Brooks all see human time as crucially shaped by mortality. Narrative time, in their view, is a way of confronting death through the movement toward the ending, understood as a moment of closure that retrospectively bestows meaning to the plot. Through the experience of reading, the readers live through the one moment in time that they cannot experience in their own lives: the moment just beyond death, which reveals life's final pattern. Narrative, then, is a means of bestowing meaning on one's life because it provides the possibility of looking back at life from beyond the ending*»).

«incompatibilité entre décès et récit<sup>20</sup>», n'est-elle pas d'autant plus aiguë quand il s'agit pour un sujet de s'écrire en posture de mort?

Les études sur l'autobiographie ont bien montré que ce genre littéraire entretient un lien étroit avec la mort, même quand celle-ci n'est pas ouvertement anticipée. Ce «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>21</sup>» oblige le sujet autobiographe à se constituer en objet de savoir, à s'imaginer comme un objet achevé dans le temps. La délimitation des pourtours d'une image de soi, dans le but d'en faire un récit, est un geste qui repose donc sur une mise en scène du sujet cerné, limité, clos sur lui-même. C'est la raison pour laquelle «l'autobiographie apparaît souvent comme une nécrologie anticipée, comme geste ultime d'appropriation de soi<sup>22</sup>», comme un récit toujours déjà «posthume<sup>23</sup>» qui pourtant devance la mort réelle de l'autobiographe. Toutefois, dans cette perspective, l'expérience létale demeure un fantasme sur lequel s'appuie l'écriture rétrospective; il s'agit d'un retour en arrière vers les origines du sujet car «écrire sa vie du point de vue de sa mort ne coïncide nullement avec une représentation de sa mort, de soi mort<sup>24</sup>». Selon Jean-François Chiantaretto, le point de vue de la mort n'est donc qu'un processus scripturaire qui définit le point d'ancrage utilisé par l'autobiographe pour se raconter.

La rétrospection met également au jour un autre fantasme, celui de l'auto-engendrement qui, à l'opposé de la fin, inaugure la naissance de l'autobiographe à travers

---

<sup>20</sup>Michel Picard, *op. cit.*, p. 46.

<sup>21</sup>Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1996 [1975], p. 14.

<sup>22</sup>Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», dans *L'Autobiographie, VI<sup>es</sup> Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Belles Lettres, coll. «Confluents psychanalytiques», 1987, p. 51. Repris dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

<sup>23</sup>Sophie de Mijolla-Mellor, «Survivre à son passé», *L'Autobiographie, VI<sup>es</sup> Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, p. 104.

<sup>24</sup>Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1995, p. 277.

l'écriture même de sa vie. L'écriture de soi existe en concomitance avec l'idée que le sujet scripteur se met au monde à travers son récit. L'exemple de Jean-Paul Sartre demeure éloquent à cet égard. Chiantaretto remarque en effet que cet écrivain, dans ses diverses tentatives de s'auto-écrire, fait émerger

le point de vue de l'enfant-futur écrivain et le point de vue du narrateur, représentant l'autobiographe devenu écrivain. Cela permettra aussi, pour ainsi dire, de rendre visible ce mort (le père) par lequel *l'enfant des Mots* se fait naître. À partir de là, je pourrai aborder le geste autobiographique sartrien comme mise en acte d'un fantasme d'auto-engendrement, au titre d'une biographie de soi écrite du point de vue de la mort ou, plus exactement, du point de vue de ce que Sartre désignera en 1974 comme le «point de vue pré-mortel<sup>25</sup>».

La biographie de soi s'investit toujours d'un mouvement double, d'une doublure de soi que le sujet fait naître et mourir afin de se saisir de soi pour pouvoir s'écrire. Le point de vue pré-mortel désigne alors le moment de fermeture de l'autobiographie, «le dernier moment avant la mort et, à ce titre, repousse la mort à l'extérieur, dans un après indéterminé, susceptible de n'avoir pas lieu<sup>26</sup>».

Ces remarques montrent donc avec conviction que la mort est inhérente à tout projet autobiographique. Cependant, il faut bien admettre que les récits de Guibert, de Duras et de Proust ne s'inscrivent pas à proprement parler dans le genre de l'autobiographie. Débordant toujours du cadre de la stricte définition générique de cette forme littéraire, les autographies (on aura volontairement éliminé ici le *bios*) des écrivains retenus participent plutôt d'un sous-genre appelé l'autofiction. Mais nous n'aurons pas entièrement éliminé le *bios* de nos analyses, comme on le verra, car la question du vivant — du survivant — revient avec force dans toute thanatographie, la pulsion de mort étant inséparable de celle de vie comme l'a suggéré Freud.

---

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 216. L'auteur souligne.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 277.

C'est Serge Doubrovsky qui, le premier, a utilisé le terme d'autofiction pour définir sa propre pratique autoscrituraire. À la lecture du *Pacte autobiographique* de Lejeune, Doubrovsky a voulu inventer un nouveau genre et remplir une des cases aveugles du célèbre tableau de Lejeune. La formule apparaît la première fois sur la quatrième de couverture de *Fils*:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après la littérature, concrète comme on dit en musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir<sup>27</sup>.

Jacques Lecarme et Éliane-Tabone, dans l'ouvrage le plus complet à ce jour sur l'autobiographie et ses formes dérivées, donnent une définition simple de l'autofiction: il s'agit d'un «récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman<sup>28</sup>». Les deux auteurs remarquent avec pertinence que l'entreprise de Roland Barthes, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, avait d'ores et déjà inauguré la cascade de récits autofictifs qui allait envahir le paysage littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix<sup>29</sup>. En effet, quand Barthes note que «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de fiction<sup>30</sup>»,

---

<sup>27</sup>Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, coll. «Livre de poche», 1977, quatrième de couverture. Pour la genèse de la définition de «autofiction» voir le texte de Philippe Lejeune, «Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes», dans «Autofictions & Cie», publié sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, *RITM*, n° 6, Université Paris X, 1993, p. 5-10. Par ailleurs, un «nouveau» genre hybride fait maintenant l'objet de nombreuses analyses. Il s'agit de la biographie imaginaire ou selon le mot de Dominique Viart, de «l'imagination biographique», notion dont il a fait état lors d'une conférence au *Colloque international de la littérature française dans les années quatre-vingt-dix*, à Dalhousie University, Halifax, le 24 septembre 1998. Il s'agit d'écrire la biographie d'un personnage célèbre en y inoculant un récit fictif. Dans ce cas, le pacte avec le lecteur est tout aussi brouillé qu'avec l'autofiction.

<sup>28</sup>Jacques Lecarme et Éliane Tabone-Lecarme, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 268.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 267. Les auteurs citent en guise d'exemple *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, *Livret de famille* de Patrick Modiano, *Enfance* de Nathalie Sarraute, *Femmes* de Philippe Sollers, *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet et *L'Amant* de Marguerite Duras (*op. cit.*, p. 267).

<sup>30</sup>Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1995 [1975], p. 5.



au début d'un livre dont le périphrase annonce bien une forme d'autobiographie (attestée pour une part aussi par le titre de la collection «Écrivains de toujours» où il paraît), l'écrivain ne choisit-il pas une stratégie de l'entre-deux, entre le fictif et le biographique? Dans cette pratique singulière instaurée par Barthes, «l'accent est [donc] mis sur l'invention d'une personnalité et d'une existence, c'est-à-dire sur un type de fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue<sup>31</sup>».

Si de tels autorécits ont vu le jour, c'est aussi parce qu'ils illustraient un malaise ressenti face au référent. Puisque «*dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent*<sup>32</sup>», comment en effet peut-on renvoyer à la personne que nous sommes quand d'emblée toute conception rationnelle du sujet unifié et maîtrisé n'est plus pensable depuis, entre autres choses, la découverte de l'inconscient? Barthes avait bien pressenti que le récit de soi ne pouvait s'écrire sans interroger l'idée de «renvoi» à la vie: «Il faudrait sans doute conclure que je puis sauver le Journal à la seule condition de le travailler à *mort*, jusqu'au bout de l'extrême fatigue, comme un Texte à *peu près* impossible au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal<sup>33</sup>.» La «délibération» de Barthes révèle bien un nœud tout particulier entre la description monotone des jours et le sujet à saisir qui ne pourra s'écrire, somme toute, qu'à tuer une certaine image de soi. En outre, si l'autobiographie se conçoit comme un carcan parce qu'elle est «rég[e] par une loi suprême: dire [...] la *vérité*, qui a partie liée avec la *réalité*, par opposition bien sûr à la *fiction*<sup>34</sup>», l'autofiction répond mieux à la question que pose Doubrovsky, lorsqu'il se demande, à l'instar de Michel Leiris, «qu'est-ce qui, dans l'acte d'écriture, reprend, élucide, par sa formulation même, "certaines choses encore obscures", que l'expérience de la psychanalyse porte à l'attention du sujet<sup>35</sup>?» Autrement dit,

---

<sup>31</sup>Jacques Lecarme et Éliane Tabone-Lecarme, *op. cit.*, p. 269.

<sup>32</sup>Roland Barthes, *op. cit.*, p. 61. L'auteur souligne.

<sup>33</sup>Roland Barthes, «Délibération», *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, p. 18.

<sup>34</sup>Serge Doubrovsky, «Autobiographie/vérité/psychanalyse», dans *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Perspectives critiques», 1988, p. 64. L'auteur souligne.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 65.



l'autorécit fictif est une entreprise qui concède une large place aux effets de l'inconscient et qui tient compte de la portée souvent irréductible et obscure de ces mêmes effets dans la constitution du sujet scripteur. Voilà aussi ce que Paul John Eakin suggère lorsqu'il prend la mesure des nouvelles formes de l'écriture de soi :

Une grande part de la controverse à propos du statut ontologique du sujet dans l'autobiographie s'est polarisée autour de deux types de postures, une postulant que le sujet précède la langue et l'autre, que le sujet succède à la langue, alors que les pratiques contemporaines les plus prometteuses suggèrent plutôt que le sujet et la langue sont impliqués dans un seul et même système indépendant d'où émerge une conduite symbolique<sup>36</sup>.

L'idée de conduite symbolique est intéressante car elle laisse entendre qu'il n'existe jamais une seule façon de se représenter: une autofiction est le résultat de nombreux choix, dont certains involontaires, liés à la part d'inconscient toujours présente dans ce type de pratique. En ce sens, le symbole désigne ici un comportement à la fois exemplaire et quelconque, une conduite qui vaut pour toutes les conduites, mais qui n'est pas pour autant la plus vraie, la plus juste ou la plus signifiante. Le geste symbolique décrit par Eakin s'apparente aussi à ce que d'autres critiques ont appelé la «métaphore de soi-même<sup>37</sup>». Cette expression nous sera d'un précieux secours au moment d'analyser *À la recherche du temps perdu* puisque la figure de style, dénaturée de manière créative par la métonymie, illustre le travail à la fois stylistique et ontologique à l'œuvre dans *la Recherche*.

Si la vérité et le réel, dans la définition «classique» de l'autobiographie, précèdent l'écriture et qu'à l'inverse, l'autofiction confie à la langue ce devoir d'authenticité (avec ce que cela suppose de détours et d'invention), il faut pourtant s'interroger sur le choix de la pratique autofictive. On peut en effet se demander si cette préférence générique n'est pas

---

<sup>36</sup>Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton UP, 1985, p. 191-192 («*Much of the controversy about the ontological status of the self in autobiography has tended to polarize into a self-before-language or a language-before-self set of positions, whereas the most promising contemporary treatments suggest that the self and language are mutually implicated in a single, independent system of symbolic behavior*»).

<sup>37</sup>James Olney, *Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972. Jean-Bertrand Pontalis utilise aussi cette expression (art. cité, p. 20).

dictée par la réalité à décrire. C'est du moins ce que suggère de manière tout à fait éclairante pour notre propos Marie Darrieussecq, pour qui l'insertion d'une part de fiction dans l'écriture de soi témoigne d'un moment de crise<sup>38</sup>. En effet,

la différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va volontairement assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref: «objectif»; l'autofiction va volontairement [...] assumer cette impossible sincérité ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient<sup>39</sup>.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi, par exemple, Hervé Guibert qui fait ouvertement face à une réalité infigurable choisit «[d']inocule[r] explicitement le virus du "vrai/faux" dans son écriture, pour dire le cours de l'infection dans le texte, en reproduisant dans le corps du livre le "processus de leurre" qu'est le sida [...]»<sup>40</sup>. En ce sens, fictionnaliser son autorécit revient à cacher, à dissimuler le réel, à appliquer à son écriture un vernis (comme c'est le cas pour Proust, nous y viendrons) ou un écran pour dire tout en niant une réalité irréductible. Anthony Wall note justement, à propos des *Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rilke, que «[c]e centre caché, l'indicible mort de celui qui écrit, ne peut pas être affronté directement: on ne peut que le deviner par les biais les plus difficiles à prévoir»<sup>41</sup>.

Dans les analyses textuelles qui vont suivre, nous cernerons de manière plus précise comment chacun des récits étudiés décline de façon distincte la définition même de l'autofiction. Pour l'instant, rappelons que la mention «roman» se trouve sur la couverture des textes de Guibert, bien que le personnage principal et le narrateur partagent la même identité nominale que l'écrivain. Si pour Philippe Lejeune, «l'autobiographie participe

---

<sup>38</sup>Marie Darrieussecq s'interroge à ce sujet en ces termes: «Dans notre corpus, la mise en abîme du moi au cœur du livre est-elle la marque du genre autobiographique et de son échec inhérent, ou le symptôme d'une crise personnelle dont le genre au contraire, pourrait tenir compte?» (Marie Darrieussecq, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, thèse de doctorat, Paris VII, 1997, p. 56).

<sup>39</sup>Marie Darrieussecq, «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique*, n° 107, automne 1996, p. 377.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 378.

<sup>41</sup>Anthony Wall, *Superposer. Essais sur les métalangages littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1996, p. 135.

directement au mouvement des mœurs et à l'évolution sociale<sup>42</sup>» et si, en retour, ce changement permet d'innover dans le domaine autobiographique, les textes de Guibert ont participé à cette mutation parce qu'ils renouvellent certains poncifs littéraires liés à la mort. Alexis Nouss remarque avec justesse que «le sidéen est déjà vieux en son jeune âge, double identité et double conscience qui forment une trame thématique essentielle des romans de Guibert<sup>43</sup>». Les images littéraires revues par cet écrivain peuvent être regroupées sous le «thème du visage mortuaire qui est une anticipation du masque mortuaire due au temps accéléré de la maladie, thème qui s'exprime de deux façons: par le regard dans le miroir et la représentation de la tête de mort<sup>44</sup>». Là où «Chateaubriand semblait répugner à faire son autoportrait en vieillard, et plus encore en squelette<sup>45</sup>», Guibert n'hésite pas à créer dans ses romans une image de lui qui préfigure d'ores et déjà sa fin.

Dans le cas de Marguerite Duras, Aliette Armel a souligné que le récit rétrospectif ne commence pas au moment de l'enfance, comme c'est souvent le cas dans nombre de récits autobiographiques, mais bien à l'âge de dix-huit ans qui coïncide avec l'envie d'écrire<sup>46</sup>. L'écrivaine aurait donc volontairement choisi le point origine de son autographie: pour elle, sa naissance «biographique» importe peu, c'est plutôt sa venue aux lettres qui marque son entrée dans le monde. Comme le note plus poétiquement Aliette Armel, «l'œuvre absorbe la vie et la vie se dé-livre dans l'œuvre<sup>47</sup>». Si l'identité nominale n'est jamais ouvertement prononcée dans les récits de Duras (sauf dans *La Douleur* où la narratrice porte le prénom de «Marguerite»), le pacte flou de lecture, qui est la marque même de l'écriture durassienne, autorise dès lors le lecteur à lire ses récits à la fois comme un roman ou une autobiographie, dans un entrecroisement toujours incertain.

---

<sup>42</sup>Philippe Lejeune, «Peut-on innover en autobiographie?», *L'Autobiographie, VI<sup>es</sup> Rencontres psychanalytiques*, p. 99.

<sup>43</sup>Alexis Nouss, «Le Temps accéléré», *Discours social/Social Discourse*, «Les discours du SIDA», sous la direction de Chantal Saint-Jarre, vol. 6, n<sup>os</sup> 3-4, été-automne 1994, p. 88.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>45</sup>Michel Baude, *Le Moi à venir*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 165.

<sup>46</sup>Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor Astral, 1990, p. 38-39.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 11.

Quant à *la recherche du temps perdu*, le statut générique de cette œuvre a fait l'objet de nombreuses spéculations puisque, on s'en souvient, seul le prénom du narrateur est mentionné à quelques reprises au fil des trois mille pages du récit, et ce, de manière chaque fois ambiguë. Jacques Lecarme et Éliane Tabone-Lecarme considèrent l'œuvre proustienne comme une «autobiographie tout à fait fictive<sup>48</sup>». Selon nous (et nous nous en expliquerons plus tard), *À la recherche du temps perdu* participe plutôt du paradigme de l'autofiction, tout comme le suggèrent aussi Hélène Jacomard et Gérard Genette<sup>49</sup>.

Le genre littéraire des récits retenus a donc eu une importance cruciale pour nos analyses puisqu'il semble avoir été chaque fois remanié par les écrivains afin de contenir de la façon la plus sensible possible les enjeux convoqués par l'expérience limite. Si le genre des œuvres évoquées échappe à une définition restreinte de l'autobiographie (et Guibert ne se prive pas d'intégrer à son autographie des enquêtes policières et des intrigues rocambolesques qui relancent la question de la fiction), nous avons remarqué qu'un décalage d'une autre nature opérait aussi dans les limites internes des récits. En effet, certains passages dans les textes étudiés sont ponctués d'un débordement significatif de l'écriture en direction d'un autre langage emprunté à différents arts<sup>50</sup>. Les écrivains effectuent ce travail interne de décadage en puisant dans un lexique propre à la peinture, mais aussi en faisant intervenir la photographie, le cinéma et le théâtre comme autant de discours qu'ils entremêlent à leur prose afin de déplacer, de dénaturer et de brouiller de manière symptomatique ce qui se joue sur la scène de l'écriture, comme si le dire sur la mort devait aussi nécessairement en passer par un langage autre, d'ailleurs souvent retenu

---

<sup>48</sup>Jacques Lecarme et Éliane Tabone-Lecarme, *op. cit.*, p. 173.

<sup>49</sup>Hélène Jacomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française*, Paris, Droz, 1993, p. 396, n. 4. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982, p. 293.

<sup>50</sup>Alexis Nouss a montré l'importance des arts picturaux pour le mélancolique et analyse d'un point de vue rhétorique la place qu'occupent ces représentations dans le récit du sida (voir Alexis Nouss, *Sida-Fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, en collaboration avec Joseph Lévy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. «CREA», 1994, p. 188-194).

pour ses qualités de traduction de l'irreprésentable (peinture aveugle, photo «ratée», reproduction au laser ou holographique du réel).

Nous analysons de manière détaillée ces diverses pratiques du débordement dans les chapitres à venir, mais nous pouvons d'ores et déjà souligner certains traits récurrents qui structurent les thanatographies étudiées. Guibert convoque plus d'une fois la peinture dans ses récits et consacre de nombreuses pages à la photographie<sup>51</sup>, au cinéma et à la vidéo, ces recours à d'autres médiums technologiques se superposant dans son écriture et créant paradoxalement des caches tout en transparence. Duras, quant à elle, inclut à la fin de *La Maladie de la mort* des didascalies et des repères filmiques en reprogrammant la «fin» en prévision d'une autre forme qui viendrait reconfigurer le sens du texte, en déplacer l'interprétation, le faisant échapper à sa finalité «mortelle». Mais sans doute est-ce dans *L'Amant* que le transfert prend toute son ampleur puisqu'une photographie (inventée) est à l'origine du récit, photographie absente qui imprègne pourtant toute la temporalité de ce récit. L'esthétique de Proust, telle qu'elle se livre dans *À la recherche du temps perdu*, emprunte pour sa part à la peinture et tout particulièrement au vernis des Maîtres (Rembrandt et Vermeer, entre autres) la technique du fondu qui permet d'unifier les pans textuels de l'œuvre. Cet art de la pigmentation lumineuse est transposé dans l'œuvre littéraire par le biais de la métaphore motivée par la métonymie, grâce à cette figure de l'entre-deux qui crée une surimpression sémantique, laquelle se «déverse» dans le filigrane du récit.

La mort du sujet scripteur trouve ainsi une autre figuration dans le déplacement générique des récits, mais aussi dans ces multiples points de fuite de la langue, dans ses ouvertures aux techniques des autres arts. Ces décadrages et détournements de l'écriture

---

<sup>51</sup>Hervé Guibert a été critique de photographie pour le journal *Le Monde* à partir de 1977. Les éditions Gallimard ont récemment publié un choix d'articles (voir Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999).

romanesque constituent autant de taches aveugles qui fictionnalisent et brouillent les autorécits. Toutefois, il existe bien un élément fondateur de tout récit de soi, une partie essentielle tout particulièrement convoquée et même exacerbée par l'anticipation de la mort qui permettrait justement à l'analyse de cerner de manière encore plus juste les points essentiels de friction/fiction dans les autothanatographies: le temps.

### *Le temps de la mort*

Quand Vladimir Jankélévitch note que «la mort ne se conjugue ni au passé, ni au présent<sup>52</sup>», sous-entend-il dès lors qu'elle se décline au futur? Que seul le temps du futur permet une parole sur la mort? Si tel était le cas, il s'agirait de la mort de «je» sachant que «[c]omme tout événement, la mort d'un homme peut être commentée ou racontée. Les verbes qui l'expriment sont donc susceptibles d'apparaître à n'importe quel temps<sup>53</sup>». C'est pourtant le temps du futur antérieur qui traduit avec le plus de justesse le travail de (dé)construction du temps à l'œuvre dans les textes analysés, les remaniements temporels s'effectuant en effet dans l'après coup. Alexis Nouss a bien montré cette caractéristique du temps verbal dans les récits de Guibert: «le texte sidéen est écrit au futur antérieur, l'auteur l'écrivant dans l'anticipation, non l'attente, de sa mort<sup>54</sup>».

Cependant, la temporalité que nous tentons de cerner déborde le seul registre des temps verbaux car, comme le souligne avec à-propos Jacques Derrida, «Anticiper, c'est prendre les devants, prendre (*capere*) d'avance (*ante*). À la différence de la précipitation, qui expose la tête (*praeciput*), [...] l'anticipation serait plutôt chose de la main<sup>55</sup>». Ainsi la préfiguration du temps de la mort se donnerait-elle aussi à lire dans cette «chose de la main» qu'est l'écriture, dans la qualité des temps verbaux certes, mais surtout dans la recomposition scripturaire de la notion même de temps. Si anticiper signifie justement subir

<sup>52</sup>Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1966, p. 32.

<sup>53</sup>Harald Weinrich, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1973, p. 127. Nous empruntons à cet auteur l'expression «le temps de la mort» (p. 126).

<sup>54</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 87.

<sup>55</sup>Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 12.

à l'avance — et la question de l'affect engagé dans cette expérience sera en effet capitale pour notre propos—, comment dès lors caractériser le temps de cette épreuve, une épreuve qui ébranle de manière exemplaire tous les aspects du temps?

C'est à Chantal Saint-Jarre que l'on doit une des premières monographies sur le discours du sida et sur ce qui nous intéresse ici au premier chef, «l'anticipation imaginaire de la mort». Dans cet essai courageux, Saint-Jarre propose le résultat d'une longue recherche au cours de laquelle elle a accompagné des mourants et leur a offert, avec le dispositif analytique, un lieu de parole où exprimer «un discours "autre", qu'il se déploie dans le cadre de lieux spécifiques, prenne la forme de la fiction romanesque ou du témoignage écrit<sup>56</sup>». La mise en mots de la préfiguration du mourir a révélé la douleur de nombreux deuils à faire, à commencer par celui du rétrécissement du temps. En effet, recevoir la confirmation d'une mort prochaine oblige le sujet à repenser l'écart qui le sépare de sa propre fin, le contraint à «une mutation dans [son] rapport au temps, devenu une sorte de "compte à rebours" pendant lequel [certaines personnes] feront tout pour accéder à une autre forme d'inscription symbolique et peut-être d'immortalisation<sup>57</sup>». Le compte à rebours laisse entendre que le temps se caractérise alors par sa rapidité, par un écoulement précipité et c'est pourquoi «le temps de l'écriture est un temps ici et maintenant accéléré<sup>58</sup>».

Mais loin de n'être qu'une simple prolepse ou un devancement de l'instant fatal, l'anticipation devient bien une prise à rebours du temps, une tentative de rebrousser le cours de la durée. Faire le deuil du temps revient à résister au temps lui-même, à ralentir sa fuite qui est synonyme de décès, en tentant de le contenir, de le maîtriser et même de le court-circuiter pour réparer, autant que faire se peut, la douleur du «futur mort<sup>59</sup>». Autrement dit, «[a]rrêter le temps, c'est avoir prise sur l'immaîtrisable, empêcher que la douleur ne

---

<sup>56</sup>Chantal Saint-Jarre, *Du sida. L'anticipation imaginaire de la mort et sa mise en discours*, Paris, Éditions Denoël, coll. «L'espace analytique», 1994, p. 15.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 46.

<sup>58</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 87.

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 89.



s'aggrave<sup>60</sup>». En conséquence, le temps linéaire et vectoriel est conçu dans cette perspective comme ce qui mène inévitablement à la mort, comme le symbole même de l'expérience létale parce qu'il conduit de manière irréductible à la fin; il représente ce tracé qui file de manière inéluctable en direction de l'ultime clôture. Il importe donc de souligner que c'est la notion d'inachèvement, inséparable d'une saisie du temps non linéaire, qui procure au sujet un maintien narcissique sur le plan de l'écriture. Les textes analysés révèlent bien l'importance de continuer à écrire, d'inachever le récit qui s'écrit pour garder vivante l'illusion que la mort n'approche pas, pour nier le déroulement imparable du temps. Anthony Wall suggère à cet égard que «[l]e refus de donner une fin a le plus souvent lieu dans un contexte où le fait de donner la fin est en même temps l'acte de créer un objet<sup>61</sup>». La création de l'objet-livre est en effet tendue entre la nécessité de témoigner d'une expérience singulière et donc de clore le récit pour pouvoir le partager et «l'illusion vitale que [le livre] procure<sup>62</sup>» tant qu'il n'est pas terminé.

Cet effacement de la durée évoque de plus le pouvoir de l'oubli sur l'écriture de la dernière heure. L'oubli du présent donne la possibilité au récit de se détacher de la mort — en s'y approchant au plus près. Les autographies souscrivent en effet à un mouvement chaque fois oxymorique dans lequel la tentative d'oublier ce qui s'éprouve est aussi l'instant qui permet le plus justement de s'en saisir. En ce sens, refouler la fin revient aussi à l'anticiper, ce que souligne avec une grande justesse Maurice Blanchot car, «[p]ar le mouvement qui dérobe (l'oubli), nous nous laissons tourner vers ce qui échappe (la mort), comme si la seule approche authentique de cet événement inauthentique appartenait à l'oubli<sup>63</sup>». En ce sens, notre analyse a été attentive à cette intermittence temporelle, à cette liaison-déliation entre le présent de l'écriture et l'à-venir de la mort.

---

<sup>60</sup>André Green, «Vie et mort dans l'inachèvement», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, «L'inachèvement», n° 50, automne 1994, p. 172.

<sup>61</sup>Anthony Wall, *op. cit.*, p. 63.

<sup>62</sup>Simon Harel, «"Le plus triste de la fin du monde, c'est peut-être que plus personne ne pourra la raconter"», *Tangence*, «Le récit de soi», n° 42, déc. 1993, p. 64.

<sup>63</sup>Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 291.



Sur le plan textuel, ces stratégies se manifestent à certains traits, notamment par le recours à la digression, l'inscription du temps du présent dans une anamnèse, la rupture d'isotopies dans un même paragraphe, entre autres exemples<sup>64</sup>. Ainsi la temporalité de l'autographie qui décrit une avance sur la mort est-elle à cerner dans tous ces traits textuels et structurels qui dérèglent le temps linéaire, désordre temporel conçu parfois comme un écran étanche au passage du temps. Le narrateur proustien sait plus que tout autre peut-être combien le hors-temps autorise une allégresse certaine, lui qui remarque, à propos de l'homme affranchi de l'ordre du temps, «on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, [...] on comprend que le mot "mort" n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir<sup>65</sup>?» La suppression du flux temporel oblitère donc l'appréhension de la fin, en «inachevant» le sujet, mais pour un temps seulement, celui de l'écriture. Mais si le temps de la mort est atemporel, quelle méthode d'analyse privilégier pour l'approcher?

*Au croisement de trois discours: le temps hors-temps*

Qu'il fasse l'objet d'analyses thématiques (et l'on sait, avec Michel Picard, combien ces études «paraissent d'autant plus durement datées qu'elles écart[en]t toute prise en compte de l'Inconscient<sup>66</sup>»), narratologiques, philosophiques ou encore psychanalytiques, le temps se conçoit toujours déjà dans un manque et constitue d'emblée un objet difficile (mais pas impossible) à saisir dont une analyse monologique ne saurait rendre compte de manière satisfaisante. Cette question est d'autant plus pertinente que les œuvres choisies de Hervé Guibert, de Marguerite Duras et de Marcel Proust entretiennent toutes un rapport éminemment différent à l'écriture et au temps, écarts significatifs que nous n'avons pas voulu réduire ou isoler, mais bien maintenir et comparer. L'analyse unique aurait donc prêté le flanc à la critique puisque, pour le dire rapidement, la narratologie oblitère les

---

<sup>64</sup>Si l'autobiographie se fonde sur la mémoire et la remémoration des souvenirs, on peut se demander si l'autofiction n'est pas, elle, plutôt fondée sur l'oubli.

<sup>65</sup>Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 451.

<sup>66</sup>Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 61.

contenus et les thèmes des récits, la philosophie scotomise les cadres narratifs et les structures textuelles, la psychanalyse «sauvage» réduit trop souvent la lettre du texte.

L'approche que nous avons retenue a tenté au contraire d'entrecroiser ces différents discours en cherchant à éviter leurs écueils respectifs, afin d'éclairer du jour le plus juste ce temps de la mort. Pourtant, loin de se vouloir totalisante et unifiante ou, à l'inverse, trop hétérogène, notre analyse s'est inspirée des enjeux mêmes inscrits dans les récits où l'atemporalité s'éprouve sur les plans les plus diversifiés. Avant de préciser les principales propositions théoriques et méthodologiques qui nous ont été utiles, nous devons nous engager dans un détour afin de résumer les grandes lignes du débat paradoxalement intemporel sur le temps examiné par Paul Ricœur.

### *Le temps philosophique*

Les différentes biffures théoriques d'un aspect chaque fois différent du temps témoignent d'emblée de la difficulté de penser l'expérience temporelle elle-même. Paul Ricœur, dans son œuvre magistrale *Temps et récit*, montre de manière extensive comment les différents discours littéraires et philosophiques ont tenté avec leurs outils propres de délimiter, comprendre et interpréter le temps. On peut résumer l'essentiel de sa thèse de la manière suivante: «le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle<sup>67</sup>». Dans cette perspective, le récit est constitutif de l'expérience humaine et il comporte une dimension à la fois heuristique et éthique. Cette forme littéraire offrirait en effet des «solutions imaginatives» aux trois grandes apories laissées irrésolues par la phénoménologie. Rappelons brièvement l'organisation de la thèse de Ricœur. Pour pouvoir montrer qu'il n'est de temps vécu que raconté, le philosophe annonce trois niveaux du récit qu'il nomme *mimèsis* I, II et III — la triple *mimèsis* inspirée du cercle herméneutique. La *mimèsis* I correspond à l'amont du récit où «la composition de

---

<sup>67</sup>Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1983, p. 17.

l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action: de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel<sup>68</sup>». La mise en intrigue ou *mimèsis* II relève du «royaume du *comme si*<sup>69</sup>». C'est le récit à proprement parler, considéré ici comme un objet clos. La mise en intrigue<sup>70</sup> a une «fonction de médiation entre l'amont et l'aval de la configuration<sup>71</sup>». Cette médiation s'identifie à une succession d'événements considérés comme un tout; elle «compose ensemble des facteurs aussi hétérogènes que des agents, des buts, des moyens, des interactions [...]»<sup>72</sup>, et finalement, propose une «totalité temporelle<sup>73</sup>». La mise en intrigue est donc le processus par lequel s'effectue un rassemblement, le «prendre-ensemble<sup>74</sup>» de plusieurs éléments hétérogènes qui crée de la sorte une unité narrative: la configuration. Il faut imaginer à ce niveau que le monde du texte est habitable, d'où l'expression «expérience temporelle fictive». Cependant, la configuration du récit ne saurait «exister» sans un lecteur. Ce dernier permet de faire le pont entre *mimèsis* II et III (l'aval du texte) ou plutôt entre *mimèsis* III et II, le geste de l'«application» ne pouvant se faire que du lecteur vers le texte<sup>75</sup>. Le premier niveau d'analyses temporelles se trouve au cœur des travaux de la sémiotique et de la narratologie et concerne de près la *mimèsis* II. Ricœur résume à cet effet les enjeux et les limites des travaux de Gérard Genette, Harald Weinrich et de Käte Hamburger. L'étude formelle du temps s'attarde surtout sur les rapports entre la succession et la configuration des événements d'une part, et entre l'énoncé et l'énonciation d'autre part. Le second niveau des analyses temporelles tel que décrit par Ricœur relève de la phénoménologie:

---

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 108.

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 125.

<sup>70</sup>Ricœur préfère ce terme à «intrigue» pour montrer «le caractère dynamique de l'opération de configuration» (*Temps et récit*, t. I, p. 127). L'auteur souligne.

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 126.

<sup>72</sup>*Ibid.*, p. 127.

<sup>73</sup>*Ibid.*

<sup>74</sup>*Ibid.*

<sup>75</sup>Pour une critique de cet aspect de la thèse de Ricœur, voir Michel Picard, *Lire le temps*, p. 80-81. Picard montre que Ricœur, bien qu'il prenne en compte l'importance du lecteur, n'aborde jamais directement la question de la lecture et du lecteur pourtant directement impliqués dans la question de la reconfiguration du temps.

Pour que la notion d'expérience temporelle mérite son appellation, il ne faut pas se borner à décrire les aspects implicitement temporels du remodelage de la conduite par la narrativité. Il faut être plus radical et porter au jour les expériences où le temps en tant que tel est thématiqué, ce qui ne peut se faire sans introduire le troisième partenaire du débat avec l'historiographie et la narratologie, la phénoménologie de la conscience du temps<sup>76</sup>.

Après avoir critiqué la trop grande rationalisation de la sémiotique et de la narratologie, après avoir examiné les travaux de Husserl, Heidegger et Kant, Ricœur tente de mettre au jour ce qu'il appelle les apories de la phénoménologie pour bien montrer l'égalité discordance entre les thèses structuralistes et les thèses phénoménologiques. C'est au terme de l'exposition de ces apories que Ricœur en appelle aux «solutions imaginatives» qu'apporte le récit pour résoudre la problématique temporelle.

Au nombre de trois, ces apories préfigurent un ordre conséquent, «une inadéquation croissante de la réponse à la question<sup>77</sup>». En première instance, la phénoménologie n'a pas su de façon satisfaisante penser ensemble le temps cosmologique et le temps vécu. À titre d'exemple Ricœur confronte les thèses de saint Augustin et d'Aristote. Le premier évoque une âme qui se distend, «une âme individuelle, mais à aucun prix une âme du monde<sup>78</sup>.» La méditation de saint Augustin reste singulière et décrit un temps plutôt intime et non universel, ce qui en soi occulte le temps cosmologique. Aristote, quant à lui, fait exactement le contraire dans la *Physique* où il affirme que le temps est «quelque chose du mouvement<sup>79</sup>» et relève donc du cosmologique, mais il ne s'attarde jamais à discuter de «l'âme» qui fait l'expérience de ce mouvement. Ricœur postule dès lors que le récit est la solution la plus adéquate pour résoudre cette aporie et l'identité narrative apparaît dans cette perspective comme le produit de ce «tiers-temps», de l'entrecroisement du temps narratif et historique. L'identité narrative nous sera utile de manière ponctuelle lorsqu'il s'agira de

---

<sup>76</sup>Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1985, p. 10.

<sup>77</sup>*Ibid.*, p. 439.

<sup>78</sup>*Ibid.*

<sup>79</sup>*Ibid.*, p. 27.

contextualiser les récits analysés et de montrer comment ils s'engagent, pour une part, dans ce «tiers-temps».

La seconde aporie «naît de la dissociation des trois "ek-stases" du temps: futur, passé, présent, en dépit de la notion incontournable du temps conçu comme un singulier collectif<sup>80</sup>». Cette aporie relève de la difficulté de penser le temps comme «le» temps, alors qu'il est divisé en trois unités temporelles. Le récit n'apporte aucune solution à cette aporie car la totalisation du temps ne peut être un «concept discursif<sup>81</sup>». En effet, «il n'existe pas d'intrigue de toutes les intrigues, capable de s'égaliser à l'idée de l'humanité une et de l'histoire une<sup>82</sup>». Dans cette perspective, le télescopage des trois unités temporelles désignerait donc un temps pur. Or tout porte à croire que ce temps pur est paradoxalement aussi un temps hors-temps. Le narrateur proustien oppose bien un démenti aux propositions de la phénoménologie car, pour lui, l'expérience d'un peu de temps à l'état pur place le sujet dans un hors-temps, comme l'extrait cité plus haut le laissait entendre. En outre, Maurice Blanchot confirme cette hypothèse puisque selon lui,

l'événement que [Proust] décrit est non seulement événement qui se produit dans le monde du récit [...] mais événement et avènement du récit lui-même et réalisation, dans le récit, de ce temps originel du récit dont il ne fait que cristalliser la structure fascinante, ce pouvoir qui fait coïncider, en un même point fabuleux, le présent, le passé et même, bien que Proust paraisse le négliger, l'avenir, puisqu'en ce point tout l'avenir de l'œuvre est présent, est donné avec la littérature<sup>83</sup>.

Blanchot ne suggère-t-il pas ici que le récit proustien fait précisément émerger cette «structure fascinante», laquelle permettrait de penser la coïncidence des trois ek-stases du temps? Ou, pour employer l'expression de Ricœur, Blanchot n'entrevoit-il pas l'œuvre de Proust comme une solution imaginative à la seconde aporie de la phénoménologie? Nous prendrons la mesure d'un tel paradoxe au moment de l'analyse d'*À la recherche du temps perdu*.

---

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 448.

<sup>81</sup>*Ibid.*, p. 450.

<sup>82</sup>*Ibid.*, p. 463.

<sup>83</sup>Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1959, p. 25.

Revenons pour l'instant à la dernière aporie révélée par Ricœur. Elle découle de la difficulté de penser le caractère irréprésentable, inscrutable du temps. Les philosophes l'ont tour à tour déjouée en s'enfermant d'une part dans ce que Ricœur nomme des archaïsmes (saint Augustin, Aristote), d'autre part dans des hermétismes (Heidegger). Quant à Husserl, l'usage qu'il fait de la métaphore confirme sa propre difficulté de penser le temps. À cette aporie, le récit ne répond que par ses limites internes (ce que Ricœur appelle «le temps et son autre», c'est-à-dire l'expérience du temps poussée à sa limite comme dans le cas de l'éternité par exemple) et externes (d'autres genres que le récit de fiction «s'emploient aussi à *dire* le temps<sup>84</sup>»).

À la lumière de ces avancées philosophiques, il s'agissait moins pour nous de montrer que les récits étudiés offrent des variations imaginatives constituées par une identité narrative (comme nombre d'analyses l'ont fait à ce jour<sup>85</sup>), que de rendre sensible, avec Ricœur, les choix et les limites de chacune des façons d'aborder le temps. Parce que l'expérience temporelle fictive se dépose à la fois dans les thèmes, la structure et la langue, mais non pas de manière unique et isolée comme nous l'avons suggéré, nous avons jugé nécessaire d'entrecroiser les discours théoriques et critiques afin de délimiter le temps de la mort. Ainsi, de l'approche philosophique de Ricœur, nous avons surtout retenu le caractère privilégié du récit qui le dispose à saisir l'expérience du temps et l'organisation originale en trois niveaux concomitants, lesquels témoignent des distinctions entre les divers plans du récit.

---

<sup>84</sup>Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, p. 483.

<sup>85</sup>Il est frappant de remarquer la popularité dont jouit l'identité narrative. Il faudrait d'ailleurs s'interroger sur l'emploi parfois abusif que font certains critiques de cette notion. Ce succès témoigne peut-être de la difficulté même de parler du temps et traduit l'avidité de trouver une manière opératoire et plus «humaine» (que la narratologie et la phénoménologie) pour analyser le temps dans le récit. Cependant, tout en étant fécond, le résultat de l'identité narrative (l'entrecroisement d'un temps historique et du temps de la diégèse) demeure limité quand il n'est pas interprété. Dans la première élaboration de cette recherche, nous pensions pouvoir tirer un plus grand profit des analyses de Ricœur. Cependant, cette approche s'est avérée à l'épreuve de la lecture textuelle et trop éloignée de nos préoccupations.

D'autres réflexions philosophiques et littéraires nous ont également été précieuses pour mener à bien nos analyses textuelles, tout particulièrement celles de Maurice Blanchot et de Jacques Derrida. Les essais de Blanchot nous ont été d'une grande utilité pour mieux caractériser le lien consubstantiel qui unit la littérature à la mort, rapport que Blanchot a notamment cherché à définir dans *L'Espace littéraire*<sup>86</sup>. Quant à Jacques Derrida, il s'est engagé depuis quelques années dans une voie intéressante pour notre propos, celle d'une éthique de la responsabilité et du don. Sans vouloir faire violence aux nuances subtiles apportées par le philosophe à l'explication patiente de ces deux notions, rappelons brièvement que la responsabilité et le don inscrivent d'emblée le sujet dans un rapport à sa finitude. Philosopher, pour Derrida, «signifierait [en effet] faire l'expérience radicale de la temporalité de l'être autant que de l'indécidabilité de sa position<sup>87</sup>». Le don ultime (ou la position la plus indécidable) et qui engage la plus grande responsabilité est bien celui de la mort. Qu'il s'agisse de se donner la mort ou de donner la mort à l'autre, Derrida a montré<sup>88</sup> les enjeux d'un tel rapport et l'impossible remise de don que la mort entraîne inévitablement. Plus récemment encore, le philosophe a analysé dans *Demeure*, un essai consacré au récit *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot, la responsabilité engagée, entre vérité et fiction, dans le témoignage de la mort de soi. Il a porté une attention particulière à la temporalité de cet instant insaisissable par définition<sup>89</sup> et dont nous prendrons la mesure au moment d'étudier les récits. En nous autorisant de ces différentes approches du temps de l'autothanatographie, nous tentons également de dépasser le caractère ineffable de «l'instant de ma mort».

---

<sup>86</sup>Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1955.

<sup>87</sup>Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzal, «L'éthique du don. Penser le don avec Jacques Derrida», dans *L'Éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don*, essais réunis par Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzal, Paris, Métailié-Transition, 1992, p. 8.

<sup>88</sup>Jacques Derrida, «Donner la mort», *L'Éthique du don*, p. 11-109.

<sup>89</sup>Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1998.

*La narratologie et les discordances structurelles*

Sur un tout autre plan, nous avons aussi emprunté à la narratologie une méthode nous permettant de décrire le temps à l'intérieur des récits. Si Alexis Nouss hésite à utiliser la narratologie pour analyser le récit du sida parce que ce genre narratif singulier «[...] refuse la double logique de l'action ou/et de l'être<sup>90</sup>», la narratologie nous a pourtant été utile pour montrer ce refus même du temps. Nous avons donc accordé une attention particulière à tout ce qui crée à l'intérieur des récits examinés une discordance narrative et structurelle du temps vectoriel. La terminologie de Gérard Lavergne nous a été à cet égard d'un grand secours. En s'appuyant sur les avancées de Gérard Genette, Lavergne a proposé un «essai d'éclaircissement» de la terminologie relative au temps. Il rappelle de manière efficace que «la subversion du temps» désigne «les procédés par lesquels le Temps de la fiction, linéaire, est manipulé par le scripteur<sup>91</sup>». Ces manipulations nous intéressent au premier chef puisqu'elles «abritent» de manière détournée et dissimulée le discours du sujet scripteur et donnent à lire en creux ce qui se joue dans l'ajournement du temps de la fin.

Les procédés mentionnés par Lavergne regroupent trois temps spécifiques: le temps narré, le temps spirale et le temps suspendu. Le temps narré «est fait de la dichotomie, des distorsions, quand elles existent, entre la chaîne événementielle telle qu'elle apparaît dans le discours (temps de l'énonciation)<sup>92</sup>». Le temps spirale est «un segment narratif, en général bref, [qui] annonce un événement fictionnel dont le lecteur trouvera la réalisation plus tard dans la narration; ce procédé étant repris d'une façon systématique dans le récit». Le temps suspendu désigne un «discours [qui] avance, [alors que] le récit stagne (récits multiples superposés, contemporains)<sup>93</sup>». On devine que ces procédés n'ont pas été utilisés de la même façon dans les œuvres des trois écrivains, les unités textuelles bouleversant la

---

<sup>90</sup>Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 171.

<sup>91</sup>Gérard Lavergne, «Terminologie narratologique. Essai d'éclaircissement», *Temps et récit romanesque*, p. 191.

<sup>92</sup>*Ibid.*

<sup>93</sup>*Ibid.*



temporalité n'étant pas toujours les mêmes dans les écrits à l'étude<sup>94</sup>. En d'autres termes, nous n'avons pas établi un système de la condensation du temps, mais plutôt nous avons voulu montrer comment les structures narratives des récits concourent au démembrement du développement temporel. Ainsi plutôt considérés comme des balises structurelles, les procédés décrits ont contribué à étayer la saisie du motif textuel du temps.

### *Le Zeitlos freudien*

Si la philosophie et le discours du récit dans la perspective de la narratologie nous offrent des avancées théoriques profitables, un troisième champ, celui de la psychanalyse, nous met en présence d'une réflexion encore plus originale sur le temps. Si les critiques des deux premiers domaines ont pensé de manière opératoire le court-circuit du temps, la psychanalyse quant à elle a montré que l'«a-temporel<sup>95</sup>» était une donnée importante et même constitutive de l'inconscient. On doit à Freud d'avoir mis de l'avant une temporalité spécifique «*qui ne tempore pas*<sup>96</sup>», une temporalité autre qui «s'appuie sur le temps linéaire de la conscience pour y inscrire une faille, une brèche, une frustration: c'est le scandale du hors-temps (*Zeitlos*)<sup>97</sup>». Julia Kristeva rappelle à juste titre que le *Zeitlos* désigne plus précisément une temporalité singulière liée à la pulsion toujours déjà inscrite dans un mouvement qui oblitère le temps conçu comme linéaire. Atemporelle, la pulsion l'est parce qu'elle cherche sans cesse à s'accomplir et trouve à le faire notamment par le biais du travail du rêve, ce dernier étant aussi une scène fertile pour penser le temps hors-temps. La condensation, un des processus fondateurs du travail onirique, comprime le temps du désir ancien (qui fait toujours surface tant qu'il n'a pas été traduit par la conscience) et les pensées contemporaines au rêve. À cet élément, qui contribue à la conception originale du

---

<sup>94</sup>D'autant que *la Recherche* a fait l'objet d'une longue analyse narratologique dans le *Figures III* de Genette, comme on le sait.

<sup>95</sup>Julia Kristeva, *La Révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p. 57.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 57. L'auteure souligne.

<sup>97</sup>*Ibid.*, p. 55.

temps en psychanalyse, s'ajoute la notion de répétition reliée par Kristeva au *Zeitlos* freudien.

Élaborée en 1920 dans *Au-delà du principe de plaisir*, la compulsion de répétition révèle la présence de la pulsion de mort inhérente à la tentative de maîtrise manifestée par la répétition. Il n'est pas inutile de rappeler qu'en «butant sur une curieuse idée des pulsions<sup>98</sup>», le thème de la mort s'est imposé à Freud à un moment qui marque un tournant dans sa pensée. Il s'agit de l'époque au cours de laquelle Freud refond sa première topique (l'inconscient, le préconscient et le conscient) en faisant intervenir les trois instances du ça, du moi et du surmoi qui deviendront la deuxième topique. Le contexte ambigu dans lequel la pulsion de mort a été élaborée, souvent convoqué par les détracteurs de Freud pour justifier leur désaccord envers cette «spéculation», n'est pas non plus inintéressant. C'est au lendemain de la défaite de l'Autriche après la Première Guerre mondiale et surtout à la suite de la mort de sa fille, Sophie Halberstadt, que Freud suggère qu'il existerait un lien entre la mort et la pulsion. Si Freud a nié toute incidence entre ces éléments traumatisants et la mise au net de la dualité des pulsions, deux psychanalystes, Max Schur et Peter Gay, ont montré, avec les nuances qui s'imposaient, comment ces événements avaient tout de même été déterminants dans l'élaboration de la pulsion de mort<sup>99</sup>. Si *Au-delà du principe de plaisir* «a été rejeté par de nombreux psychanalystes, enclins à considérer l'audace comme un manque de rigueur et la liberté de ton comme une dérive spéculative<sup>100</sup>», il faut pourtant admettre avec Jean Laplanche que ce texte est parmi les plus «fascinant[s] et déroutant[s]<sup>101</sup>» de Freud et qu'il demeure un apport inestimable à la pensée de la mort. La résistance émise par certains psychanalystes suggère que la mort est difficilement pensable en termes de plaisir. Pourtant, lorsque Freud note que «*la fin vers laquelle tend toute vie*

---

<sup>98</sup>Lettre à Lou Andreas-Salomé citée par Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p. 69.

<sup>99</sup>Voir à ce sujet Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *op. cit.*, p. 69.

<sup>100</sup>Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *ibid.*, p. 69.

<sup>101</sup>Cité par Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *op. cit.*, p. 69.

*est la mort; et inversement: le non-vivant est antérieur au vivant*<sup>102</sup>», on comprend bien que l'expérience létale est inscrite dans un schème inconscient qui fait rechercher au sujet ce premier état inorganique. En ce sens, la compulsion de répétition serait la trace de ce retour vers l'inanimé, vers l'identique, mais aussi vers l'atemporel.

Dans l'autobiographie et l'écriture de soi, la répétition occupe une place de choix puisque la réélaboration des souvenirs relève bien d'une répétition chaque fois distincte des termes d'un même souvenir. «La répétition [...] met en évidence le mouvement (en arrière et en avant) de la reprise, de la revitalisation du passé dans le présent de l'énonciation autobiographique, ce qui amène les deux voix à une reconstitution constante du sujet autobiographe et de son histoire<sup>103</sup>». Le temps disjoint se donne donc aussi à lire dans ces remaniements qui «épaississent» la trame du souvenir. L'écriture de l'après coup et le souvenir écran contribuent également à opacifier cette trame et même à la fictionnaliser, nous y reviendrons.

Pour l'instant, retournons à «ce temps qui ne passe pas<sup>104</sup>», selon l'expression si juste de J.-B. Pontalis. Déliaison vitale en rapport avec la fin, «cette atemporalité, propre au désir puis à la mort chez Freud, [...] paraît résider dans la mise en évidence d'un temps inconscient qui non seulement n'est pas le temps conscient, mais empiète sur un temps *prépsychique* et va jusqu'au *somatique*. [...] À l'extrême, il est le... temps de la mort<sup>105</sup>». Nous sommes à l'évidence ici en présence d'une notion qui approche au plus près de notre question. Toutefois, est-ce à dire que les processus textuels et structurels décrits plus haut, le temps suspendu, le temps spirale, le temps narré ou encore le thème de l'inachèvement,

---

<sup>102</sup>Sigmund Freud, «Au-delà du principe de plaisir», dans *Essais de psychanalyse*, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963, p. 48. L'auteur souligne.

<sup>103</sup>Barbara Havercroft, «L'autobiographie comme reprise: l'exemple d'*Enfance* de Nathalie Sarraute», *Tangence*, «Le récit de soi», n° 42, déc. 1993, p. 139-140.

<sup>104</sup>Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. «Tracés», 1997.

<sup>105</sup>Julia Kristeva, *La Révolte intime*, p. 55- 56. L'auteure souligne.

de l'oubli (autant d'éléments qui court-circuitent le temps linéaire) formulent différemment une sorte de somatisation littéraire du temps de la mort? S'il est encore trop tôt pour répondre à cette question, il va sans dire que les propositions de la psychanalyse nous ont aidée à mieux déchiffrer les affects qui ponctuent les plages atemporelles des récits étudiés. En outre, Kristeva formule en ces termes une définition encore plus éclairante de ce temps hors-temps que nous avons cherché à circonscrire:

cette avancée freudienne vers le hors-temps [...] inscrit l'œuvre (le travail) de la mort comme une temporalité hétérogène au temps linéaire (*Zeit-los*) [*sic*], ouvrant ainsi chaque manifestation humaine (acte, parole, symptôme), au-delà de la conscience [...]. Je verrais donc dans le *Zeitlos* une manière d'appriivoiser la mort en l'inscrivant d'emblée et simultanément comme force pulsionnelle et représentation inconsciente<sup>106</sup>.

En ce sens, l'anticipation littéraire de la mort se manifeste par le biais d'une temporalité étrangère, d'une durée autre, qui œuvre au sein de l'écriture et permet l'énonciation même de la dérélition. Cette idée est d'autant plus pertinente que Michel de M'Uzan pense «qu'il se produit chez [l'individu proche de la mort] une extraordinaire condensation des données temporelles, comme si la conscience était alors progressivement affectée par la loi d'intemporalité qui règne dans l'inconscient<sup>107</sup>». Si l'observation de de M'Uzan relève de la clinique, elle nous a pourtant été utile pour éclaircir la nature des affects se donnant à lire dans certains textes analysés.

---

<sup>106</sup>Julia Kristeva, *ibid.*, p. 57 et 59.

<sup>107</sup>Michel de M'Uzan, *op. cit.*, p. 192. Remarquons au passage l'ambiguïté dans l'emploi des termes «intemporel» et «atemporel». Si Kristeva préfère «atemporel» pour traduire *Zeitlos*, les traducteurs de Freud utilisent le plus souvent «intemporel», comme c'est le cas dans ce passage: «Les processus du système *Ics* sont *intemporels*, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps» (Sigmund Freud, «L'inconscient», dans *Métapsychologie*, traduction de Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1968, p. 96. Freud souligne). En langue française, les deux termes ont pourtant la même définition: dans *Le Petit Robert* à l'entrée «atemporel», on peut lire: «Qui n'est pas concerné par le temps», et à celle de «intemporel»: «Qui, par sa nature, est étranger au temps, ne s'inscrit pas dans la durée ou apparaît comme invariable». Nous préférons le terme «atemporel» dont le «a» privatif marque mieux le «*los*» allemand.

Par ailleurs, les travaux d'un autre psychanalyste ont également étayé notre interprétation du temps de la mort. René Major a récemment contribué à repenser le temps relatif aux pulsions de vie et de mort. En poursuivant la réflexion de Jacques Derrida sur le récit de Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Major a redéployé les enjeux d'un tel temps à partir des notions propres à la psychanalyse. Dans sa lecture attentive du récit blanchotien, Major convoque un terme intéressant que nous avons retenu: le contretemps. En effet, la mort imminente et non advenue du narrateur blanchotien met en œuvre un temps «si curieusement passé et présent<sup>108</sup>», un temps «qui permet le contretemps, le rend même nécessaire. Pas d'instant de ma mort, poursuit Major, sans le contretemps qui le rend pensable, et qui le rend pensable comme instant de ma mort en général<sup>109</sup>». Le contretemps ainsi défini témoigne également de la présence dans ce temps si curieux des pulsions de vie et de mort. Pour donner tout son sens à l'économie de ces deux pulsions ressenties dans le même battement, le psychanalyste propose d'éliminer toute conjonction entre les deux vocables: «C'est sur ce motif que je veux insister en subsumant sous la locution "la vie la mort", dénuée de toute ponctuation et de toute conjonction, les autres apparentes oppositions de passions<sup>110</sup>». Cette formulation perspicace conserve ainsi tous les contrastes des deux pulsions coprésentes (ou coabsentes) sans les résorber et met au jour le caractère paradoxal de «l'instant de ma mort» où l'entrelacement des affects accentue ce temps incroyable et impossible de la mort de soi.

L'approche adoptée dans les analyses qui vont suivre se situe donc au croisement de plusieurs discours sur le temps issus de la philosophie, de la narratologie et de la psychanalyse. Au sein de ce carrefour théorique et critique (qui décrit par ailleurs la

---

<sup>108</sup>René Major, *Au commencement — la vie la mort*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1999, p. 18. J.-B. Pontalis, pour sa part, a montré que la pulsion de mort serait elle-même caractérisée par un double mouvement: «c'est dans son processus radical de *déliation*, de fragmentation, de dislocation, de décomposition, de rupture, mais aussi de *clôture* [...] que s'exerce la pulsion de mort» (J.-B. Pontalis, «Sur le travail de la mort», *op. cit.*, p. 250. L'auteur souligne). Le psychanalyste emploie la locution «*clôture-rupture*» pour désigner ce mouvement (*ibid.*, p. 252).

<sup>109</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>110</sup>*Ibid.*, p. 29.

difficulté de dire le temps de manière isolée, mais aussi signale en retour l'importance de la temporalité pour tout discours), nous montrerons que l'écriture de soi préfigurant l'expérience létale délègue à l'atemporalité un dire sur la mort et sur la disparition de soi, dépose dans le creuset du style et du hors-temps textuel, l'indicible achèvement qui attend l'autothanatographe, et ce, tout en portant une attention particulière à l'effet de lecture singulier induit par une telle prescription de la mort. En effet, si pour Michel Picard, parler de la mort revient à dire tout sauf la mort elle-même, la lecture de cette expérience limite n'est pas étrangère à cette distinction. Lire la mort de l'autre dans le contretemps de la littérature, lire l'atemporalité comme la marque même de la mort littéraire, c'est aussi raviver «le masque de la perte<sup>111</sup>» propre à tout lecteur, manque «maîtris[é], assum[é], *par nature*, [par] l'activité ludique<sup>112</sup>» qu'est la lecture, du moins la décrit-on souvent en ces termes réduisant de la sorte l'inquiétante étrangeté dont elle est porteuse. Et c'est précisément cette ouverture, cet accueil à l'étrangeté en soi qu'explorent de manière chaque fois différente les récits retenus.

---

<sup>111</sup>Michel Picard, *La Littérature et la mort*, p. 187.

<sup>112</sup>*Ibid.*, p. 187-188.

I.

Les récits de Hervé Guibert:  
l'expérience limite de la thanatographie

Il me semble [...] qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent... Nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide. Un livre doit être une hache qui brise la mer gelée en nous. Voilà ce que je crois.

Franz Kafka, *Correspondance*.

Le récit qui révèle les possibilités de la vie n'appelle pas forcément, mais il appelle un moment de *rage*, sans lequel son auteur serait aveugle à ces possibilités *excessives*. Je le crois: seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions. Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint*?

Georges Bataille, «Avant-propos», *Le Bleu du ciel*.

La scène d'écriture esquissée par Georges Bataille dans cet exergue résonne de manière saisissante dans les écrits de Hervé Guibert. La contrainte évoquée par le philosophe se trouve dictée par «une épreuve suffocante», ce «voyage au bout du possible de l'homme<sup>1</sup>», dont l'expérience intérieure est le projet. Attaché à méditer les marges de la connaissance et du savoir absolu, Bataille a proposé une pensée tout entière vouée à la recherche du non-savoir. La mort, ce non-sens par excellence, occupe une place centrale dans ce dispositif philosophique que Robert Sasso résume avec justesse en ces termes:

Bataille a recherché les situations où l'être individuel est au bord de son anéantissement, le «sommet» qui est «à un doigt de la mort», c'est-à-dire, non pas la situation mortelle de l'anéantissement total, mais la «perte partielle» qui «est pour l'être un moyen de mourir en survivant<sup>2</sup>».

---

<sup>1</sup>Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1954 [1943], p. 19.

<sup>2</sup>Robert Sasso, *Georges Bataille: le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1978, p. 125-126.



Bien avant d'être atteint du sida, Hervé Guibert, lecteur de Bataille<sup>3</sup>, a lui aussi fait de la mort le point nodal de son œuvre. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, il relate sa «première rencontre» avec l'expérience létale:

Depuis que j'ai douze ans, la mort est une marotte. J'en ignorais l'existence jusqu'à ce qu'un camarade de classe, le petit Bonnecarère m'envoyât au cinéma le Styx, où l'on s'asseyait à l'époque dans des cercueils, voir *L'enterré vivant*, un film de Roger Corman tiré d'un conte d'Edgar Allan Poe. [...] Par la suite, je ne cessai de rechercher les attributs les plus spectaculaires de la mort [...], commençant à écrire, sous le pseudonyme d'Hector Lenoir, un conte qui racontait les affres d'un fantôme [...] et puis je pris en grippe son bric-à-brac, [...] j'étais passé à un autre stade de l'amour de la mort, comme imprégné par elle au plus profond je n'avais plus besoin de son décorum mais d'une intimité plus grande avec elle, je continuais inlassablement de quérir son sentiment, le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise<sup>4</sup>.

Les titres de ses livres ou de ses articles témoignent également de manière éloquente de l'importance de cet «amour»: *La Mort propagande*, *L'Image fantôme*, «La photo, au plus près de la mort», *Vous m'avez fait former des fantômes*, «Roman posthume», «Nécrologie», «Le roman fantôme». De la même façon, la pratique photographique de Guibert s'est attachée à saisir l'inquiétante étrangeté de l'inanimé dans *Vice*<sup>5</sup>. C'est donc dans cette intimité de longue date avec la mort que Hervé Guibert a tenté d'écrire l'expérience de ses propres limites face à la maladie, en des termes quelquefois surprenants, comme ce passage le montre bien:

Et c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin

<sup>3</sup>«Je suis en train de lire Bataille. Nous projetons d'aller confesser des sodomies à des curés de campagne» (Hervé Guibert, *Mes Parents*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, p. 98).

<sup>4</sup>Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 149-150. Le sigle AA renverra désormais à cette édition suivi de la page.

<sup>5</sup>*La Mort propagande*, Paris, Éditions Régine Deforges, 1977; *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981; «La photo, au plus près de la mort», dans *L'Image fantôme*, p. 148-151; *Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard, 1987; «Roman posthume», dans *La Piqûre d'amour et autres textes* suivi de *La Chair fraîche*, Paris, Gallimard, 1994, p. 68-75; «Nécrologie», dans *La Piqûre...*, p. 114-118; «Le roman fantôme», dans *La Piqûre...*, p. 129-132; *Vice*, Paris, Éditions Jacques Bertoin, 1991.

la vie, c'était en quelque sorte une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes verts d'Afrique (AA, 181).

D'emblée, le rapport de l'écrivain à la mort et au temps singulier imposé par la dérégulation se donne à lire comme un apprentissage et une découverte qui rappellent bien la philosophie de Bataille. Pourtant, le rapprochement esquissé entre une mort liée au sida et la méditation de l'expérience intérieure pourrait paraître déplacé. Ce qu'il convient de rappeler ici, c'est que la maladie, malgré son caractère tragique, aura été pour l'écrivain, «un paradigme dans [s]on projet de dévoilement de soi» (AA, 247). Dans un entretien accordé à Christian-Jules Lefebvre, Guibert dira justement:

J'avais deux écritures différentes; une écriture journalistique et une écriture personnelle, l'une repoussant l'autre, flirtant avec l'autre et vice-versa. Je crois aussi que la maladie est une relance de l'écriture. D'ailleurs, souvent l'origine de l'écriture est due à la fièvre, la réclusion, l'emprisonnement<sup>6</sup>.

La maladie aura donc été une «contrainte» au sens bataillien pour l'écrivain, une contrainte dictée par un excès d'amour *pour* la mort entremêlé d'un désir de vivre et d'écrire *malgré* la mort.

Si «le désir de l'autoportrait s'est toujours présenté pour Guibert sous la forme de l'exhibitionnisme<sup>7</sup>», il faut s'interroger sur la position du lecteur face à la littérature de la contrainte. Le lecteur est-il en position de voyeur face aux textes guibertiens? Pourquoi vouloir à tout prix lire la mort de l'autre? Qui a le droit de lire la mort d'un autre? Faut-il être malade pour avoir le droit de parler des textes de Guibert<sup>8</sup>? Existe-t-il une éthique à suivre lorsqu'on lit la mort? Ces questions, sous-jacentes à la rédaction des pages qui vont

---

<sup>6</sup>Christian-Jules Lefebvre, *Pour une lecture d'Hervé Guibert*, mémoire de maîtrise, Rennes, Université de Rennes, 1989, p. 35-36.

<sup>7</sup>Murray Pratt, «De la désidentification à l'incognito», *Nottingham French Studies*, «Hervé Guibert», vol. 34, n° 1, printemps 1995, p. 72.

<sup>8</sup>De façon un peu caricaturale et réductrice, Stéphane Grisi propose une typologie des lecteurs d'«autopathographies». C'est ainsi qu'il montre la différence de la réception des récits de maladie, qu'on soit «lecteur-malade», «lecteur-profane» ou «lecteur-soignant» (*Dans l'intimité des maladies. De Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 225-241).

suivre, témoignent d'un désir de penser que la lecture peut encore être une expérience singulière qui mène à «un deuil de soi-même<sup>9</sup>», comme nous l'avons souligné plus haut.

Ce chapitre, divisé en quatre parties, mettra au jour le rapport singulier qu'entretient Guibert avec son lecteur, tout en montrant les singularités temporelles qui structurent chacun des romans analysés<sup>10</sup>, soit *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *Le Protocole compassionnel*, *L'Homme au chapeau rouge* et *Le Paradis*. Postulant qu'il est possible de lire une progression de la subversion du temps linéaire reliée à l'anticipation de la mort du premier au dernier roman, nous effectuerons une analyse détaillée de chacun des récits dans l'ordre chronologique de leur parution.

---

<sup>9</sup>Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p. 192.

<sup>10</sup>Nous n'avons pas retenu le «Journal d'hospitalisation» *Cytomégalovirus* (Paris, Seuil, 1992) de l'écrivain. Alors que dans les autres récits de Guibert, l'écriture diariste s'entremêle à la narration, ce journal demeure assez pauvre d'un point de vue littéraire et donne surtout à lire une plate chronologie des événements racontés.

## I. Le temps du désordre

J'avais ce gros livre plat et laborieux sous la main, et, avant même de l'avoir commencé, je savais qu'il serait de toute façon incomplet et bâtarde, car je n'avais pas le courage d'affronter sa vraie première phrase, qui me venait aux lèvres, et que je repoussais chaque fois le plus loin possible de moi comme une vraie malédiction, tâchant de l'oublier car elle était la prémonition la plus injuste du monde, car je craignais de la valider par l'écriture: «Il fallait que le malheur nous tombe dessus.» Il le fallait, quelle horreur, pour que mon livre voie le jour.

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

### *Structure temporelle du roman*

Interrogée sur la question du temps par le cinéaste Jean-Claude Labrecque dans un court documentaire, Marie Uguay, jeune poète montréalaise morte d'un cancer au début des années quatre-vingt, a répondu qu'elle était fatiguée d'entendre que la maladie donnait un souffle nouveau à l'écriture. Pour elle, le temps était devenu une denrée rare, le temps manquait douloureusement. Sa façon de combattre l'anticipation chaque jour accrue de sa mort n'était donc pas de se jeter dans l'écriture, mais plutôt, de contempler le temps, de rester immobile, de tenter de fixer dans son corps la plus grande parcelle de temps possible.

À l'inverse de Marie Uguay, Hervé Guibert avoue dans *À l'ami...*:

[...] à cause de l'annonce de ma mort, m'avait saisi l'envie d'écrire tous les livres possibles, tous ceux que je n'avais pas encore écrits, au risque de mal les écrire, un livre drôle et méchant, puis un livre philosophique, et de dévorer ces livres presque simultanément dans la marge rétrécie du temps et de dévorer le temps avec eux, voracement, et d'écrire non seulement les livres de ma maturité anticipée mais aussi, comme des flèches, les livres très lentement mûris de ma vieillesse (AA, 70).

Dans un temps non menacé par la mort, les différents livres auraient vu le jour lentement, un à un, de manière réfléchi et posée, mais ici, le rétrécissement des données temporelles oblige l'écrivain à imaginer une simultanéité des écritures qui bouscule la vie jusque-là ordonnée des jours sans fin. Ainsi, dans ce premier récit où Guibert fait face à sa

séropositivité<sup>1</sup>, il écrit les premières étapes de sa maladie comme on «dévore le temps». La reconstitution de la chronologie et de l'ordre événementiel des actions dans *À l'ami...* a été retorse. La temporalité ici est un véritable jeu de pistes rusé, intégré à un roman à clefs et à une intrigue peu probable. Les analepses s'enchâssent les unes dans les autres et intègrent parfois des prolepses ou un récit au présent, enchevêtrement qui concourt à déstabiliser la temporalité. Comme le suggère Genette à propos de l'œuvre de Proust, «Quand l'arrière est devant et l'avant derrière, définir le sens de la marche devient une tâche délicate<sup>2</sup>.» Cependant, cette difficulté de lecture témoigne justement, de la part de Guibert, d'une volonté de subvertir le temps du récit pour marquer l'indicible de l'expérience à laquelle il doit s'affronter.

À l'occasion de l'attente des derniers résultats concernant son état de santé, le narrateur de *À l'ami...*, «venu seul envers et contre tous» (AA, 10) se réfugie à Rome, retrace les événements entourant sa séropositivité. Le narrateur se fixe un délai précis pour relater son histoire car chaque analyse peut changer l'étape de la maladie en une fraction de seconde. Il ne lui reste donc que sept jours avant que son docteur — le docteur Chandi — ne le rappelle à Rome pour lui donner les résultats de ses dernières analyses sanguines. Le temps du récit se situe en décembre 1988. C'est ainsi que le narrateur raconte la première fois qu'il a entendu parler du virus par un ami, Bill; il relate la lente agonie d'un de ses amis illustres, Muzil, mort du même virus; la trahison de son amie, l'actrice Marine; l'annonce de sa séropositivité en janvier 1988 et sa relation avec son compagnon, Jules. Il se rappelle surtout cette soirée fatidique du 18 mars 1988, quand Bill, lors d'un dîner d'amis, annonce qu'il existerait un vaccin contre le virus du sida. Le temps passe, Bill disparaît et le roman se termine sur l'incertitude du narrateur quant à son destin<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Dans son roman précédent, *L'Incognito* (Paris, Gallimard, 1989), le sida s'esquisse déjà.

<sup>2</sup>Gérard Genette, *Figures III*, p. 118.

<sup>3</sup>L'ordre des événements rapportés est tout autre. En effet, le roman est découpé en cent chapitres (certains sont des fragments) et le temps du récit premier s'étend de décembre 1988 à octobre 1989, mais le temps de la fiction commence en 1977 et va jusqu'en octobre 1989. Autrement dit, le rapport entre énoncé et énonciation se rétrécit à mesure que le récit avance (tout comme dans *la Recherche* de Proust). Toutefois, certains chapitres font

Le livre, découpé en cent chapitres, «à l'image des cent chants de la Divine Comédie<sup>4</sup>», s'ouvre sur un fragment écrit au passé simple et à l'imparfait, temps grammaticaux qui lancent la narration dans le domaine de l'improbable:

J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. Or je ne me faisais pas d'idées, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. Mais au bout de trois mois, un hasard extraordinaire me fit croire, et me donna quasiment l'assurance que je pourrais échapper à cette maladie que tout le monde donnait encore pour incurable. 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'avouais à personne, sauf à ces quelques amis, que j'allais m'en tirer, que je serais, par ce hasard extraordinaire, un des premiers survivants au monde de cette maladie inexorable.(AA, 9)

Cet énoncé semble appartenir à un roman de «science-fiction» (nous y reviendrons), la première phrase plus singulièrement encore. En ce sens, Emily Apter note avec pertinence que «le début d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* impose un défi à la logique temporelle achevée imposée au sida [...]»<sup>5</sup>. En effet, le lecteur s'attend à lire: «je me suis cru sauvé à partir de mars 1988», et non pas condamné. De plus, la deuxième phrase contribue à brouiller la lecture de ce premier chapitre: «j'ai *cru* pendant trois mois [...]». Le passé composé ici marque une action révolue, terminée. Le narrateur a cru qu'il allait mourir, mais aujourd'hui, si l'on suit la logique grammaticale, il ne le pense plus. Le narrateur écrit ceci bien après que ces événements se soient passés, soit plus d'un an après (il est difficile de dater ce fragment, mais le fragment suivant, au chapitre deux, est du 26 décembre 1988). Ces trois mois auxquels il fait référence marquent en fait l'espace entre le jour où il a appris sa séropositivité, soit en janvier 1988, et le moment où Bill lui a parlé du vaccin, soit en mars 1988.

---

concorde l'énoncé avec l'énonciation, c'est-à-dire que Guibert entrecoupe les longues analepses générales avec des chapitres au présent qui font diversion. Les chapitres deux et trois obéissent à cette concordance. Ce n'est qu'au chapitre quatre que l'analepse matricielle, qui vise à retracer la maladie, commence.

<sup>4</sup>Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 183.

<sup>5</sup>Emily Apter, «Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of "sida" in France», dans *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*, sous la direction de Timothy F. Murphy et de Suzanne Poirier, New York, Columbia University Press, 1993, p. 84 («À l'ami qui ne pas sauvé la vie *opens with a certain defiance of the terminal logic imposed on AIDS [...]*»).

Ce premier chapitre fait écho au dernier du roman, où le narrateur écrit: «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'enfants» (AA, 267). Les premières phrases au présent obligent le lecteur à penser que énoncé/énonciation coïncident à ce moment précis, soit en octobre 1989. Entre mars 1988 et octobre 1989, le narrateur n'a vu Bill que quelques fois et l'ami américain a toujours retardé l'inoculation du vaccin. À la fin du récit, le narrateur ne sait pas s'il va survivre et c'est pourquoi le premier chapitre ne concorde pas avec le reste du roman. On peut dès lors se demander si le premier chapitre ne devait pas être le chapitre terminal du roman<sup>6</sup>. En effet, Guibert commence la plupart de ses romans par une très longue phrase et celle-ci est au contraire courte. Par contre, la première phrase du deuxième chapitre relève tout à fait de l'incipit du récit, et correspondrait plus au style guibertien:

Ce jour où j'entreprends ce livre, le 26 décembre 1988, à Rome, où je suis venu seul, envers et contre tous, fuyant cette poignée d'amis qui ont tenté de me retenir, s'inquiétant de ma santé morale, en ce jour férié où tout est fermé et où chaque passant est un étranger, à Rome où je m'aperçois définitivement que je n'aime pas les hommes, où, prêt à tout pour les fuir comme la peste, je ne sais donc pas avec qui ni où aller manger, plusieurs mois après ces trois mois au cours desquels en toute conscience j'ai été assuré de ma condamnation, puis de ces autres mois qui ont suivi où j'ai pu, par ce hasard extraordinaire, m'en croire délivré, entre le doute et la lucidité, au bout du découragement tout autant que de l'espoir, je ne sais pas non plus à quoi m'en tenir sur rien de ces questions cruciales, sur cette alternative de la condamnation et de sa rémission, je ne sais si ce salut est un leurre qu'on a tendu devant moi comme une embuscade pour m'apaiser, ou s'il est pour de bon une science-fiction dont je serais un des héros, je ne sais s'il est ridiculement humain de croire à cette grâce et à ce miracle.(AA, 10)

On le voit, cet extrait du deuxième chapitre reprend la matière du premier et le premier n'apprend de la sorte rien de neuf au lecteur (il a donc pu être «ajouté»). De plus, le narrateur mentionne bien la notion de science-fiction qui correspond tout à fait à la nature du premier chapitre avec son énoncé impossible et son déplacement anachronique en rapport au dernier chapitre. Ces longues remarques visent à montrer que dès l'ouverture

---

<sup>6</sup>Jean-Pierre Boulé propose la même hypothèse dans *Hervé Guibert: Voices of the Self*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p. 201.



du roman, Guibert a voulu brouiller les pistes de lecture et a préféré faire saillir le caractère indicible, «fictionnel» et impossible de sa situation en subvertissant la temporalité du récit.

À examiner de manière plus détaillée le roman, on s'aperçoit que c'est à partir du chapitre quatre qu'une longue analepse permet au narrateur de retracer «le processus de détérioration amorcé dans [s]on sang» (AA, 13). Cette analepse sera perturbée au chapitre dix-huit qui correspond au 4 janvier 1989 (plus précisément à la nuit du 3 janvier), date à laquelle le narrateur prend conscience qu'il n'a plus que sept jours pour poursuivre son récit. Une prolepse nous apprend qu'il doit appeler le 11 janvier son médecin pour recevoir des nouvelles de son état de santé. En anticipant ce nouveau verdict, le narrateur accélère le rythme: en une seule et même phrase qui couvre près de quatre pages, il raconte l'horreur des dernières prises de sang qui ont lieu le 22 décembre 1988. Nous retranscrivons ici une partie de cette phrase car elle est un véritable micro-récit représentatif du récit général et de son rapport au temps. En outre, cette phrase donne aussi une idée de l'essoufflement qui correspond au peu de temps qu'il reste pour tout dire (le lecteur retient littéralement son souffle tant qu'il n'y a pas de point):

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 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 maladie, examens qui ont été atroces car j'ai dû m'y rendre à jeun et de bonne heure, ne dormant pratiquement pas de la nuit par peur de manquer ce rendez-vous pris un mois plus tôt pour moi par le docteur Chandi qui avait épilé mon nom, mon adresse et ma date de naissance, me propulsant par là publiquement dans une nouvelle phase avouée de la maladie, sinon pour rêver cette nuit qui précéda ces atroces analyses où l'on me ponctionna une quantité abominable de sang, que j'avais été empêché pour diverses raisons de me rendre à ce rendez-vous décisif pour ma survie, devant de surcroît traverser de bout en bout Paris paralysé par la grève semi-générale, et écrivant tout cela en réalité le 3 janvier au soir par peur de m'écrouler dans la nuit, fonçant féroce jusqu'à mon but et jusqu'à son inachèvement, me ressouvenant avec terreur de cette matinée où j'ai dû sortir à jeun dans les rues glacées, où régnait à cause de la grève un affolement anormal, pour me faire soutirer une quantité astronomique de sang [...].(AA, 48)



Cet extrait est composé de subordonnées relatives qui font avancer, reculer et se suspendre le temps du récit. L'enfilade des analepses à l'intérieur des prolepses, l'insertion de détails qui font digresser le récit premier, les répétitions concourent toutes à provoquer un dérèglement du temps linéaire.

En intercalant dans l'analepse un récit de rêve, un commentaire sur son nom et en reprenant le même tissu factuel du début, le narrateur fige le temps, le suspend et retarde de la sorte le récit premier. En outre, il faut remarquer l'utilisation, dans ce passage, d'au moins trois allitérations («me propulsant par là publiquement», «Paris paralysé», «fonçant férocelement») qui, jumelées à l'emboîtement des phrases, à la répétition de détails et au caractère onirique du récit, rythment la narration de manière incantatoire. Ces traits stylistiques ne sont pas sans rapport avec ce que Julia Kristeva observe au sujet de la parole du mélancolique pour qui le temps linéaire n'existe pas. En effet, «[l]e temps dans lequel nous vivons étant le temps de notre discours, la parole étrangère, ralentie ou dissipée du mélancolique, le conduit à vivre dans une temporalité décentrée. Elle ne s'écoule pas, le vecteur avant/après ne la gouverne pas [...]»<sup>7</sup>. Et un peu plus loin, Kristeva ajoute que

[n]ous sommes ainsi conduits à considérer au moins trois paramètres pour décrire les modifications psychiques et, en particulier, dépressives: les *processus symboliques* (grammaire et logique du discours) et les *processus sémiotiques* (déplacement, condensation, allitérations, rythmes vocaux et gestuels, etc.) [...]»<sup>8</sup>.

Le rétrécissement du temps provoque bien une accélération du rythme narratif dans l'extrait cité et les allitérations participent de cet effet. De manière saccadée et désordonnée, le narrateur s'oblige donc à reprendre le récit de sa maladie depuis son début, à tout raconter, à tout dire dans un seul souffle, comme si raconter depuis le début permettait une certaine maîtrise du temps et des événements.

---

<sup>7</sup>Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1987, p. 70-71.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 76. L'auteure souligne.

Si l'on considère la structure temporelle du roman dans son ensemble, on s'aperçoit qu'elle reprend également certaines de ces stratégies. En effet, le chapitre dix-neuf est un sommaire, à savoir «la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles<sup>9</sup>». Étant donné que le narrateur veut retracer l'histoire de sa maladie, il fait une liste de tous les événements (liés à un symptôme ou à un autre) anticipatoires et déclencheurs de son mal. À la toute fin du sommaire, il écrit:

Dans cette chronologie qui cerne et balise 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 (AA, 59).

Cerner, baliser, schématiser la chronologie des augures: voilà autant de tentatives de circonscrire le temps, d'emprisonner le temps pour l'empêcher de fuir, tentatives de maîtrise qui achoppent pourtant parce que le récit qui naît sous la plume de l'écrivain n'est plus celui des prémonitions ou des vœux, n'est plus celui d'un passé qui dans l'après coup semble être maîtrisé, mais celui du désordre du présent. En ce sens, tenter de préfigurer la mort revient ici à puiser dans le futur antérieur (les augures) pour stabiliser le récit.

#### *La répétition comme rupture du récit*

Une des prémonitions les plus significatives dans ce temps des augures concerne le récit répété de la mort de l'ami du narrateur, Muzil. Ce «voisin illustre» (AA, 34), ce philosophe discret qui habite en face de l'écrivain est Michel Foucault. Tout le milieu de la critique a très vite reconnu, sous le masque du personnage de Muzil, le philosophe qui allait mourir du sida en 1984. Alors que la famille de Foucault avait tu les raisons de son décès, Guibert raconte les dernières années de sa vie.

---

<sup>9</sup>Gérard Genette, *Figures III*, p. 130.

L'anticipation de la mort de Muzil, d'un point de vue structurel, s'effectue selon ce que Gérard Lavergne appelle le «temps spirale», qui désigne, rappelons-le, «un segment narratif, en général bref, [qui] annonce un événement fictionnel dont le lecteur trouvera la réalisation plus tard dans la narration; ce procédé étant repris d'une façon systématique dans le récit<sup>10</sup>». Genette appelle pour sa part ce procédé «un récit *répétitif*» ou encore «anachronie répétitive (annonces ou rappels)<sup>11</sup>». Ce procédé est souvent utilisé par Guibert, mais jamais avec autant d'intensité que dans *À l'ami...* Une scène bien précise revient à trois reprises (deux fois en fin de chapitre et une fois en début de chapitre): la narration anticipe la fin du personnage du philosophe en faisant apparaître la scène de son écoulement dans sa cuisine (il mourra quelques semaines plus tard). C'est au chapitre treize (dernière phrase du chapitre) que le narrateur écrit: «Quand il s'écroula dans sa cuisine et que Stéphane [l'amant de Muzil] le retrouva inanimé dans une mare de sang, il avait déjà remis ses deux manuscrits à son éditeur, mais retournait chaque matin à la bibliothèque du Chaussoir pour contrôler l'exactitude de ses notes en bas de page» (AA, 37). On retrouve le même énoncé au chapitre dix-sept (dernière phrase du chapitre):

Peu avant de s'écrouler, inconscient, dans sa cuisine, le mois qui a précédé sa mort, pressé par Stéphane et par moi à consulter un médecin au sujet de cette toux qui recommençait à arracher son souffle, Muzil se résigna à rendre visite à un vieux généraliste de son quartier qui, après l'avoir examiné, lui assura gaiement qu'il était en parfaite santé.(AA, 47)

Et finalement, l'incident devient le sujet principal du chapitre trente et un, à la différence que, cette fois, l'énoncé resurgit dans la première phrase du chapitre: «Muzil s'écroula dans sa cuisine avant le long week-end de la Pentecôte, Stéphane l'y trouva inanimé dans son sang» (AA, 93). Il va sans dire que ce type de récit répétitif est relativement courant; comme l'affirme Genette, «certains textes modernes reposent sur cette capacité de répétition du récit<sup>12</sup>». Mais dans le cadre de ce roman, cette répétition du malaise ultime de Muzil prend une signification toute particulière car ce personnage incarne, d'une certaine façon, le double du narrateur (nous y reviendrons). Le narrateur n'est pourtant pas dupe.

<sup>10</sup>Gérard Lavergne, art. cité, p. 191.

<sup>11</sup>Gérard Genette, *Figures III*, p. 147. L'auteur souligne.

<sup>12</sup>*Ibid.*

Il sait que le fait de consigner des notes sur la mort de Muzil, dans son journal intime, lui révèle un savoir sur sa propre mort. C'est bien ce qui apparaît dans ce passage, alors que le philosophe est hospitalisé à la suite de sa chute dans la cuisine:

De quel droit faisais-je de telles entailles à l'amitié? Et vis-à-vis de quelqu'un que j'adorais de tout 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 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. (AA, 102)

Les «transcriptions ignobles» qui s'accumulent dans le journal intime et sont reportées dans le roman contrastent avec l'image évoquée plus haut où Muzil relevait plutôt d'un modèle de noblesse de l'écrivain, travaillant jusqu'au bout à ses notes en bas de page. Cette nuance crée non seulement des images oxymoriques, mais aussi un débordement des cadres génériques car le journal intime, plus propice à recevoir les secrets «ignobles» du narrateur, en étant amalgamé au roman, ébranle les limites du récit. Comme nous l'avons suggéré plus haut, les augures de la maladie et ici la vision, le pressentiment, la prémonition du sort thanatologique (l'accumulation des synonymes est éloquente), s'inscrivent dans un futur antérieur formulé dans l'après coup. Tout porte à croire en effet, comme le souligne l'écrivain lui-même, que ce «vertige» fonctionne plus comme une légitimation de la trahison que comme une véritable prémonition<sup>13</sup>. Edmundo Gómez Mango cerne bien à propos de l'après coup

[qu'] un événement passé peut être réélaboré, réinscrit, re-signifié par un événement psychique ultérieur; les deux séquences séparées ne sont pas liées ou mises en relation selon une conception simplement linéaire et chronologique du temps, ou une conception mécaniste de la causalité psychique; pour la psychanalyse, le présent n'est pas déterminé, une fois pour toutes, par le passé. L'après coup, la possibilité de ce que Freud désigne comme efficacité «posthume», implique une interaction complexe entre les séquences psychiques qui se succèdent<sup>14</sup>.

<sup>13</sup>Le narrateur fait ici référence à l'année 1984. Or il ne saura qu'en janvier 1988 qu'il est séropositif, le tout étant raconté en janvier 1989. Il est donc difficile de savoir si ce pressentiment a bien eu lieu en 1984.

<sup>14</sup>Edmundo Gómez Mango, «Les heures. Sur le temps du transfert», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, «L'inachèvement», n° 50, automne 1994, p. 122.

La certitude de l'agonie qui attend le narrateur a réinscrit, re-signifié celle de Muzil. L'efficacité «posthume» de l'après coup a donc permis à Guibert d'intégrer la trahison, de se donner les pleins pouvoirs de son récit en recouvrant sa dérélition de celle du philosophe. Dès lors, l'aveu, loin d'être un parjure et donc une barrière au récit, devient, dans cette réélaboration, une des assises même du livre qui s'écrit.

En effet, le personnage de Muzil devient l'objet d'un transfert scriptural pour l'écrivain. L'anticipation serait «une chose de la main», pour reprendre l'expression si juste de Jacques Derrida convoquée plus haut. En ce sens, ce transfert est opératoire dans la mesure où il actualise un lieu possible pour l'écriture et la retranscription du «sort thanatologique» de l'écrivain. Muzil correspond donc au «filet du funambule<sup>15</sup>» sans lequel l'énonciation de la mort de Guibert aurait été différente et sans doute une «corde raide» impossible à tenir. La «trahison» de l'écrivain lui offre donc un certain maintien narcissique, comme le remarque Leslie Hill, «[...] cet amour de la trahison, finalement, ce serait tout simplement cela: de l'amour rentré, renversé, et retourné<sup>16</sup>» sur lui-même. Voilà aussi la description du geste de l'après coup, celui de la «couverture», du renversement, du retournement. Grâce à «cet amour de la trahison», renforcé par la prise de conscience de son propre regard sur son agonie, Guibert a la force de se constituer en *sujet* parlant du sida, malgré son «identité en mal d'elle-même<sup>17</sup>». Si le personnage de Muzil opère comme un double «restructurant<sup>18</sup>», il faut souligner aussi qu'un rapport à

---

<sup>15</sup>Le funambule est une métaphore qui revient souvent dans le discours anticipatoire de la mort liée au virus du sida, voir Chantal Saint-Jarre, *op. cit.*, p. 75.

<sup>16</sup>Leslie Hill, «Écrire—la maladie», *Nottingham French Studies*, «Hervé Guibert», vol. 34, n° 1, printemps 1995, p. 96.

<sup>17</sup>Raymond Bellour, «Une entreprise qui n'eut jamais d'exemple...», *Nottingham French Studies*, «Hervé Guibert», vol. 34, n° 1, printemps 1995, p. 123.

<sup>18</sup>Chantal Saint-Jarre montre que de nombreux signifiants qui reviennent souvent dans la cure d'un de ses patients atteint du sida peuvent être classés en trois catégories: «[...] d'une part, les signifiants porteurs de traumatisme [...]. D'autre part, des signifiants qui participent de la restructuration de l'identité post-diagnostic [...]. Enfin, quelques signifiants, moins polarisés, oscillent d'un pôle à l'autre [...]» (*op. cit.*, p. 106). Selon nous, la mise en récit du double relève de cette même restructuration identitaire.

l'oubli tout aussi important persiste dans le champ sémantique entourant le philosophe. Au moment des visites rendues à Muzil, le narrateur remarque:

Il ne portait plus ses lunettes, et en même temps que son torse de jeune homme à la peau très légèrement plissée, je découvrais son visage sans lunettes, je ne saurais quoi en dire, je ne l'ai pas retenu, l'image de Muzil que j'évite toujours de faire revenir s'est pourtant gravée dans ma mémoire et dans mon cœur avec ses lunettes, si ce n'est en se frottant les yeux aux moments brefs où il les ôtait devant moi.(AA, 94)

Ce visage dénudé révèle le propre «masque mortuaire<sup>19</sup>» de Muzil, dont la préfiguration renversée se trouve en filigrane à la fin du chapitre vingt-neuf alors que le narrateur écrit: «Je suis content aujourd'hui que, exactement trois mois avant sa mort, Muzil ait eu l'occasion de faire connaissance avec ma tête de trente ans qui sera certainement, en un peu plus creusée, ma tête de mort» (AA, 90). Ce visage si proche et pourtant inconnu, ce visage de l'*Unheimlichkeit*, annonce la mort qui attend Guibert car, comme le rappelle avec utilité Michel Picard, «le *double*, Rank nous l'a appris, apparaît comme une annonce de mort<sup>20</sup>». Double oxymorique, le personnage de Muzil incarne à la fois l'assise d'une part du récit (le double restructurant) et l'impossibilité du récit, ce dont témoigne l'oubli. Refoulement conservateur s'il en est, l'oubli est aussi une dénégation illustrée par le passage qui suit (la mort de Foucault):

«C'est vrai qu'il est mort? Hein? Il est vraiment mort?» Je ne voulais surtout pas de 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 / L'air sera tiède et léger / Comme tu aimes / Et si tu ne le comprends pas / Très vite tu me reconnaîtras / Car moi je deviendrai méchant / J'épouserai une tourmente / Pour te faire mal et te faire froid / L'air sera désespéré comme ma peine / Et si pourtant tu nous oublies / Il me faudra laisser la pluie / Le soleil et les éléments / Et je te quitterai vraiment / Et je nous quitterai aussi / L'air ne sera que du vent / Comme l'oubli.» Je volais au-dessus du pont d'Austerlitz, j'étais le détenteur d'un secret qui allait changer la face du monde [...].(AA, 109)

Le narrateur change de voix, emprunte celle d'une chanson pour détourner la vérité, mais le chant «à tue-tête» trahit pourtant la douleur de la perte. Remarquons aussi l'emploi du

---

<sup>19</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 92.

<sup>20</sup>Michel Picard, *La Littérature et la mort*, p. 53. C'est l'auteur qui souligne.

mot «oubli» dans la chanson: «Et si pourtant tu nous oublies/ [...] L'air ne sera que du vent/Comme l'oubli». Guibert un peu plus loin dans son récit associera encore son amitié avec le philosophe à l'oubli lorsque Stéphane, l'amant de Muzil, demandera au narrateur de photographier son appartement parce que «Stéphane voyait là un document inestimable pour les chercheurs (AA, 120)». Au moment de prendre la photo, Guibert écrit:

je visai le pauvre matelas posé à terre, [...] je savais par expérience qu'elle ne «donnerait» rien, mais le coup ne partit pas, il n'y avait plus de pellicule. Par cette série de photos, dont je ne fis 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.(AA, 120)

Oublier le visage mortuaire de Muzil, ne pas admettre qu'il est mort, chanter l'oubli pour mieux l'oublier, se détacher des photos prises tout en niant l'oubli: toutes ses actions relèvent bien de la dénégation et du deuil. Étant donné que Guibert s'était identifié à Muzil, la mort du philosophe a créé une brèche, une ouverture, une dessaisie du récit qui signe l'inéluctable. Ceci oblige l'écrivain à produire du «faux», à imaginer une «fiction» pour pouvoir reprendre tant bien que mal le fil du récit. Marie Darrieussecq souligne justement que dans l'autofiction, le lecteur est en présence d'une «"fictionnalisation" du factuel et [d'une] "factualisation" du fictif<sup>21</sup>», deux processus qui peuvent être reliés ici à l'oubli. Lorsque le narrateur consigne dans son journal quelques notes sur Muzil, il est clair qu'il est conscient de la complexité du dispositif vérité/fiction qu'il met en place:

[...] je savais que Muzil aurait eu tant de peine s'il avait su que je rapportais tout cela comme un espion, comme un adversaire, tous ces petits riens dégradants, dans mon journal, qui était peut-être destiné, c'était ça le plus abominable, à lui survivre, et à témoigner d'une vérité qu'il aurait souhaité effacer sur le pourtour de sa vie pour n'en laisser que les arêtes bien polies, autour du diamant noir, luisant et impénétrable, bien clos sur ses secrets, qui risquait de devenir sa biographie, un vrai casse-tête d'ores et déjà truffé d'inexactitudes.(AA, 98)

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 [...].(AA, 99)

---

<sup>21</sup>Marie Darrieussecq, art. cité, p. 378.



En d'autres termes, Guibert *raconte* dans son roman, des événements *rapportés* dans son journal, événements qui sont «un vrai casse tête d'ores et déjà truffé d'inexactitudes». Toutes ces strates de savoir (narration, roman, rapport, journal, vérité, inexactitudes) et de modes de transcriptions divers (du noble à l'«ignoble») entrelacés au bond de la mémoire, se superposent et créent «des couches qui déteignent les unes sur les autres, qui sont percées de trous, et qui se reflètent les unes les autres<sup>22</sup>». En se réfléchissant les unes les autres, en se réfractant de la sorte, ces couches détrempent (comme en peinture) la vérité et la chronologie<sup>23</sup>. Ce faisant, elles «déteignent» aussi sur le lecteur qui tente de se frayer un chemin à travers le dispositif vérité/fiction. Guibert embrouille donc les pistes en «inoculant explicitement le virus du "vrai/faux"<sup>24</sup>» dans son roman, ce qui se lit aussi dans l'oubli et le refus de reconnaître la mort de Muzil, dont le pseudonyme porte bien la trace de l'inachèvement<sup>25</sup>. Nous l'avons observé plus haut, l'anticipation diégétique de la mort du personnage de Muzil s'effectue sur le mode de la répétition. Cette reprise permet au narrateur d'intégrer symboliquement, fût-ce par le truchement de l'oubli, «la mort de l'inachèvement»: ce qui est «le plus douloureux dans les phases de conscience de la maladie mortelle est sans doute la privation du lointain, de tous les lointains possibles, comme une cécité inéluctable dans la progression et le rétrécissement simultanés du temps» (AA, 194).

---

<sup>22</sup>Anthony Wall, *op. cit.*, p. 117.

<sup>23</sup>Nous verrons que l'esthétique proustienne tend plutôt à appliquer un vernis sur le sens en l'opacifiant.

<sup>24</sup>Marie Darrieussecq, art. cité, p. 378.

<sup>25</sup>Le pseudonyme «Muzil» fait évidemment référence à l'écrivain autrichien Robert Musil dont l'œuvre monumentale, *L'Homme sans qualités*, est restée inachevée, coupée par la mort. Guibert explique à ce sujet que «[Le personnage de Muzil] a pourtant eu trois noms successifs, et ça été finalement Muzil, sans doute parce que Robert Musil est l'un de mes écrivains préférés. C'est un double hommage» (Philippe Lançon, «Hervé Guibert: Foucault a été mon maître, je devais écrire sa mort», *L'Événement du jeudi*, 1<sup>er</sup>-7 mars 1990, p. 82, cité par Ralph Sarkonak, «De la métastase au métatexte: Hervé Guibert», *Texte*, n<sup>os</sup> 15/16, 1994, p. 230, n. 7). Notons au passage que Guibert a remplacé la lettre «s» par un «z» (ligne cassée et déplacée elle-même, lettre de l'homosexualité, de la castration, de la zébrure) dans le pseudonyme. Ceci n'est pas sans rappeler le célèbre S/Z de Barthes. Serait-ce là un triple hommage, sachant que Guibert a rendu hommage à Barthes en écrivant *L'Image fantôme* en réponse à *La Chambre claire?* (voir à ce sujet François Buot, *op. cit.*, p. 72-75).



L'inachèvement, illustré par le mouvement intermittent du récit répétitif, participe de l'oubli car ce motif se conçoit aussi comme un refus de la fin et de la clôture. L'idée du roman infini et inachevé a toujours été nodale dans l'œuvre de Guibert. Selon l'écrivain, seul un roman inachevé par la mort peut prétendre appartenir au genre<sup>26</sup>, idée qui prendra bientôt toute son ampleur dans *L'Homme au chapeau rouge*.

### *Maîtriser le traumatisme*

Si l'idée de désordre temporel va de pair avec l'oubli et le démembrement de la linéarité, la tentation de la maîtrise n'est pas pour autant absente de ce roman. En effet, un autre événement fait l'objet d'un récit répétitif, dont l'élaboration narrative ressemble à l'épisode de la cuisine: il s'agit du retour du narrateur de son voyage au Mexique, moment qui correspond à l'apparition des premiers symptômes. Trois chapitres commencent respectivement par ces phrases:

Quand je suis rentré en catastrophe du Mexique, en octobre 1983, après avoir supplié le gérant de l'agence Air France de Mexico, qui me reçut les pieds sur son bureau [...] de me rapatrier d'urgence en France, [...] alors que j'avais eu de violentes fièvres jusque dans l'avion [...], j'appelai Jules de l'aéroport, et lui m'apprit qu'il avait passé tout ce temps que j'étais resté au Mexique hospitalisé [...].(ch. 14, AA, 38)

Peu après mon retour du Mexique, un abcès monstrueux s'ouvrit au fond de ma gorge, m'empêchant de déglutir et bientôt d'avalier aucune nourriture.(ch. 15, AA, 40)

Quand, en octobre 83, à mon retour du Mexique, cet abcès s'ouvre au fond de ma gorge, je ne sais plus à quel médecin m'adresser [...]. Avec cette plaie blanche à vif qui me ronge la gorge, je suis hanté par le baiser, sur la piste de danse du Bombay, à Mexico, de la vieille pute, sosie parfait de cette actrice italienne [...] qui m'avait soudain fourré sa langue au fond de la gorge [...].(ch. 20, AA, 60)

J'avais été ébloui, au Teatro colonial, place Garibaldi à Mexico, de voir les hommes se battre pour s'abreuver au sexe des femmes, se hisser de leurs sièges en traction sur leurs bras, après avoir assommé un pote à soi ou un vieux cochon pour qu'ils y renoncent [...].(ch. 21, AA, 64 )

Le récit du voyage au Mexique, marqué par sa répétition et sa réélaboration chaque fois différente, prend ainsi valeur d'épisode crucial (valeur encore redoublée par sa position

---

<sup>26</sup>Hervé Guibert, «Le roman fantôme», *La Piquêre...*, p. 132.

d'ouverture à quatre chapitres) puisqu'il met au jour l'origine des symptômes de la maladie. On le sait, pour Freud, la répétition est engendrée par une pulsion qui vise une forme de maîtrise<sup>27</sup>. La répétition constitue bien dans le récit de Guibert une tentative de contrôler le traumatisme, grâce à l'élaboration d'une temporalité de la maladie, et aussi d'une *biographie* de la maladie. Guibert raconte bien «l'enfance» de sa maladie et dès lors, le voyage au Mexique pourrait bien fonctionner comme un souvenir-écran dans cette biographie du syndrome. On connaît la portée du souvenir-écran dans l'élaboration du récit autobiographique. Michel Neyraut souligne en effet son importance capitale «pour comprendre le ressort de l'autobiographie<sup>28</sup>». «Ce mot composé est employé par Freud [...] pour désigner un souvenir infantile insignifiant qui, par déplacement, vient masquer un autre souvenir refoulé ou non retenu<sup>29</sup>». Si, pour Neyraut, «l'autobiographie est le dernier en date des souvenirs-écrans; tel un testament holographe dissimulant-révéant le passé; dissimulant-révéant l'avenir<sup>30</sup>», on peut dire que le voyage au Mexique fonctionne de cette façon dans le tissu narratif: il s'agit à la fois d'un souvenir-écran dissimulant-révéant le passé et dissimulant-révéant l'avenir. De plus, le narrateur, au lieu de raconter la manière dont il a été contaminé par le virus du sida<sup>31</sup>, narre plutôt le point origine de l'apparition des premiers symptômes. Or c'est «le baiser de la vieille pute» qui le hante plus que tout autre chose. Cette plaie à vif dans la gorge du narrateur est reliée à un lieu corporel autobiographique. À cet égard, Catherine Mavrikakis a montré de manière convaincante que la bouche aurait été le lieu d'un traumatisme infantile pour l'écrivain, blessure racontée dans le récit autobiographique intitulé *Mes Parents* et réactivée par le sida:

---

<sup>27</sup>Sigmund Freud, «Au delà du principe de plaisir», *Essais de psychanalyse*, p. 7-78.

<sup>28</sup>Michel Neyraut, «De l'autobiographie», *L'Autobiographie, VI<sup>es</sup> Rencontres psychanalytiques*, p. 18.

<sup>29</sup>Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 1 001.

<sup>30</sup>Michel Neyraut, art. cité, p. 18.

<sup>31</sup>Le narrateur mentionne bien un événement précis qui pourrait être à l'origine de sa contamination, mais d'une façon elliptique et en quelques lignes seulement. Il n'est pas surprenant que les symptômes occupent une place plus importante que la contamination: Guibert a toujours été fasciné par la photographie, la peinture, le cinéma; son projet littéraire est tout entier travaillé par le dévoilement de soi et des autres, bref par tout ce qui se voit ou se montre. La vision et l'œil sont résolument des thèmes guibertiens importants. En ce sens, les symptômes correspondent à une image visible de la maladie.

quand le père du petit Hervé a fait subir à son fils cette castration innommable qui consiste (car nous voulons la nommer) à l'ablation des amygdales, Hervé ne s'est ni approprié par le langage le vide que le père a créé dans la bouche, ni la pulsion sadique du père, ni la mort d'une image idéale du père. En ne mettant pas totalement en mots, en bouche, ce vide et cette pulsion, Hervé Guibert n'introjecte rien [...]. Mais la maladie, le sida, va réactiver ce qui avait débuté dans *Mes Parents*, par le récit autour de l'opération: l'introjection. L'innommé qui est resté à travers la gorge d'Hervé demande à venir à la parole, d'où une somatisation massive dans le lieu de l'oral et une localisation constante de la maladie dans les tuyaux<sup>32</sup>.

L'introjection est décrite, dans la théorie psychanalytique concernant le travail de deuil, comme un «mécanisme permettant d'étendre au monde extérieur les intérêts primitivement auto-érotiques, en incluant les objets du monde extérieur<sup>33</sup>». Ainsi, ne pouvant s'approprier par le langage le vide laissé par le père, Guibert ne peut objectiver et expulser ce traumatisme, ce «souvenir enfoui qui attend sa résurrection<sup>34</sup>». C'est cette perte archaïque non résolue, comme l'explique Marie-Ange Depierre, qui «va imprimer à tout le psychisme du sujet qui l'aura éprouvé "une modification occulte" consistant en l'installation au sein du *Moi* d'un lieu clos<sup>35</sup>». Selon Catherine Mavrikakis, «Guibert fut un sujet porteur de crypte au sens où Abraham et Torok l'entendent. Il a subi un refoulement conservateur qui l'empêche de faire le deuil d'un objet<sup>36</sup>». Le sida aurait donc descellé cette crypte<sup>37</sup>. L'épisode de la «vieille pute de Mexico» agit de la sorte dans le récit comme un dissimulateur-révéléateur du passé: il dissimule le traumatisme passé, localisé dans la bouche, tout en le révélant à nouveau puisqu'il a été ravivé par le sida. De la même façon, les quatre incipit révèlent-dissimulent aussi l'avenir. En effet, en rentrant du Mexique, le narrateur écrit:

En regardant le paysage grisâtre de la banlieue parisienne défilier derrière la vitre du taxi, que je considérais comme une ambulance, et parce que Jules venait de me décrire des symptômes qu'on commençait d'associer à la fameuse

<sup>32</sup>Catherine Mavrikakis, «Le sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom», *Tangence*, «Le récit de soi», n° 42, déc. 1993, p. 154.

<sup>33</sup>Maria Torok, «Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis», dans *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978, p. 235.

<sup>34</sup>Marie-Ange Depierre, *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1993, p. 20.

<sup>35</sup>*Ibid.*

<sup>36</sup>Catherine Mavrikakis, art. cité, p. 158.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 154.

maladie, je me dis que nous avons tous les deux le sida. Cela modifiait tout en un instant, tout basculait et le paysage avec autour de cette certitude, et cela à la fois me paralysait et me donnait des ailes, réduisait mes forces tout en les décuplant, j'avais peur et j'étais grisé, calme en même temps qu'affolé, j'avais peut-être enfin atteint mon but. [...] Puis Muzil, chez qui j'allais dîner le lendemain soir, et qui lui était à un stade de la maladie assez avancé puisqu'il lui restait moins d'un an à vivre, me dit: «Mon pauvre lapin, qu'est-ce que tu vas encore imaginer? Si les virus qui circulent par le monde entier depuis la mode des charters étaient tous mortels, tu crois bien qu'il n'y aurait plus grand monde sur cette planète.» [...] À la toute fin 83, parce que Muzil retoussait de plus belle, [...] je lui dis: «En fait tu espères avoir le sida.» Il me lança un regard noir et sans appel.(AA, 39)

Si le voyage au Mexique dissimule et révèle un traumatisme passé, il anticipe de manière oblique, cette fois-ci au sein du récit, l'attestation de la maladie. Le retour déclenche les premières peurs liées aux symptômes. En s'adressant de la sorte à Muzil, le narrateur ne fait qu'accréditer son propre amour de la mort, amour qui lui donne des ailes, décuple ses forces, le grise et le calme. Dès lors, il n'y a

[r]ien d'étonnant à l'amour de la mort chez Guibert avant l'apparition du sida et cette attirance pour des sujets en deuil perpétuel. [...] Cette passion pour le deuil vient inscrire ce qui du sujet cryptophore ne peut s'énoncer. L'attirance pour la mort dit: «il y [a] ici un deuil qui insiste, un deuil dont on ne peut faire le deuil<sup>38</sup>».

Ce qui ne peut s'énoncer ici et qui pourtant s'énonce (à la fois ouvertement et de manière détournée puisque Guibert s'adresse aussi à lui-même), c'est l'espoir d'avoir le sida, c'est le désir d'avoir atteint la mort, et par là même, ce deuil dont on ne peut faire le deuil. En ce sens, l'épisode du Mexique réécrit à la fois un biographème blessant relié à l'enfance et déclenche la possibilité, dans une tension vers l'avenir, de la réactualisation du deuil «qui insiste». Inscrit dans un mouvement de répétition, ce micro-récit ressemble à une tentative de déterrer la crypte pour s'en servir comme d'un mécanisme qui permettrait de maîtriser le deuil ultime à venir et ici anticipé, le deuil de soi.

#### *L'annonce de la mort*

À l'annonce de sa séropositivité, l'écrivain liquide les affaires courantes (AA, 151) pour se consacrer à l'écriture du roman: «J'ai décidé d'être calme, d'aller au bout de cette

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 158.

logique romanesque, qui m'hypnotise, au détriment de toute idée de survie. Oui, je peux l'écrire, et c'est sans doute ma folie, je tiens à mon livre plus qu'à ma vie; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie [...]» (AA, 257). La logique romanesque et hypnotisante du livre rappelle ce que remarque aussi Simon Harel à propos de la fascination qu'exerce l'autobiographie sur Michel Leiris:

L'autobiographie serait-elle une tentative de survie psychique dont l'enjeu est de mettre à distance une référentialité obsédante pour laquelle il s'agit précisément de trouver une explication satisfaisante? On peut le penser, du moins chez Leiris, puisque l'autobiographie correspond à une tentative de préhension existentielle qui acquiert une portée structurante. Réparer, par le recours à la fiction, consistera donc à structurer les cadres d'une énigme pour mieux offrir une réponse qui puisse donner signification au récit<sup>39</sup>.

Le cadre de l'énigme de la première partie du roman de Guibert, le récit de la mort de Muzil, oblige le narrateur à avoir recours à sa mémoire et à son journal pour relater les faits. En ce sens, le mélange du discours du journal, du récit du roman ainsi que du présent de l'écriture crée l'effet d'après coup souligné plus haut et engendre une scénographie qui procure à Guibert le décor nécessaire à la réparation souhaitée. De plus, «la référentialité obsédante» pour l'écrivain relève de ce qu'Alexis Nouss appelle, on s'en souvient, le thème du «visage mortuaire<sup>40</sup>», lequel s'inscrit dans les images du regard spéculaire et de la figuration de la tête de mort. Nouss cite à ce propos deux passages du roman qui illustrent bien ce thème: «J'ai senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir, bien avant qu'elle y ait vraiment pris position» (AA, 15). Et aussi:

Je me suis vu à cet instant par hasard dans une glace, et je me suis trouvé extraordinairement beau alors que je n'y voyais plus qu'un squelette depuis des mois. Je venais de découvrir quelque chose: il aurait fallu que je m'habitue à ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie comme ne m'appartenant plus mais déjà à mon cadavre, et il aurait fallu, comble ou interruption du narcissisme, que je réussisse à l'aimer.(AA, 242)

En ce sens, l'écrivain tente de se départir de cette image stupéfiante qui relève plutôt d'un récit ne lui appartenant pas sur le plan du réel, celui de sa mort. C'est pourquoi la logique

---

<sup>39</sup>Simon Harel, «"Le plus triste de la fin du monde, c'est peut-être que personne ne pourra la raconter"», *Tangence*, «Le récit de soi», n° 42, déc. 1993, p. 49.

<sup>40</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 92.

romanesque et hypnotique du livre est nécessaire pour réparer cette image qui à la fois comble et interrompt le maintien narcissique du sujet. Le roman devient dès lors l'enveloppe structurante qui permet d'intégrer l'image sidérante de l'écrivain qui s'impose à lui. L'écriture de *À l'ami...*, sous forme d'autofiction, procure donc à Guibert une «préhension existentielle» de sa maladie et en retour, la modalité de la fiction «acquiert une portée structurante». Si les cadres de l'énigme du récit participent de cette réparation (la répétition du micro-récit du voyage au Mexique), les métaphores qui «fictionnalisent» la maladie et la situation du narrateur servent tout autant de remparts contre la fuite du temps:

[...] je ne sais si ce salut est un leurre qu'on a tendu devant moi comme une embuscade pour m'apaiser, ou s'il est pour de bon une science-fiction dont je serais le héros [...]. (AA, 10)

Sur l'écran du jeu pour adolescents, le sang était un labyrinthe dans lequel circulait le Pacman, un shadok jaune actionné par une manette, qui bouffait tout sur son passage [...]. (AA, 13)

[...] aimant à nager ou me laisser porter passagèrement, pour une dérive courte incluse dans la promenade qui avait un autre but, dans un bain de jeunesse plutôt qu'à chercher à entrer en contact avec telle ou telle de ses créatures, ressentant désormais pour elles une attirance désincarnée, l'élan impuissant d'un fantôme [...]. (AA, 72)

Je crois que les plaisirs que me donnent ces enfants ont dépassé les plaisirs que me donneraient la chair, d'autres chairs attirantes et rassasiantes, auxquelles je renonce pour l'instant par lassitude, préférant accumuler autour de moi des objets nouveaux et des dessins comme le pharaon qui prépare l'aménagement de son tombeau, avec sa propre image démultipliée qui en désignera l'accès, ou au contraire le compliquera de détours, de mensonges et de faux-semblants. (AA, 213)

Ces passages prélevés à différents moments du récit illustrent bien que la maladie est plongée dans le domaine de l'improbable, de la fiction, de la science-fiction même, du jeu pour adolescents. En ce sens, ces éléments textuels inoculent une sorte de «vaccin littéraire» (AA, 216) au texte, inscrivent des plages fictives qui disloquent quelque peu la réalité (nous verrons que la structure fondatrice de la métaphore motivée par la métonymie, dans l'œuvre de Proust, agit aussi comme son propre «vaccin littéraire» et que son utilisation relève d'une semblable stratégie textuelle). De la même façon, ces processus littéraires tentent de déployer une temporalité hors temps ou, comme le suggère le psychanalyste René Major, affectent le texte d'un contretemps: «La mort, sans la peur de la

conscience, sans le *Gewissenangst*, n'arrive que dans l'intemporel qui permet le contretemps, le rend même nécessaire. Pas d'instant de ma mort sans le contretemps qui le rend pensable, et qui le rend pensable comme instant de ma mort en général<sup>41</sup>.» Ainsi, le visage mortuaire qui donne à lire cet instant de la mort, un visage qui ne peut appartenir au présent, oblige l'écriture à se frayer un passage dans la fiction (comme le pharaon prépare son tombeau, Guibert prépare son propre caveau littéraire en le compliquant d'un récit qui semble véridique, mais dont le lecteur doute pourtant à chaque instant), impose au récit un temps contre le temps. Ici, les faux-semblants, les mensonges, le jeu, l'invention transfèrent la maladie dans les lieux du contretemps où le «temps ne passe pas» et les images du fantôme et du pharaon participent de cette même élaboration fantasmatique d'une «annulation du temps<sup>42</sup>», façonnant le portrait du narrateur en «un fantastique de [lui]-même<sup>43</sup>». Tout porte à croire en effet que le deuil de soi, que l'anticipation littéraire de l'instant de la mort ne peut se faire sans «fictionne[r] le réel<sup>44</sup>».

#### *Le lecteur en position de porteur*

Si le narrateur s'identifie à des êtres étanches au passage du temps afin d'endiguer une réalité douloureuse, le recours à l'art pictural permet aussi une mise en récit de l'inéluctable. Alexis Nouss rappelle la prédominance de ce qu'il nomme «la folie scopique<sup>45</sup>» dans les textes de Guibert. Cette folie de l'œil et du voir serait liée à la notion de «mélancolie [qui] joue à la fois sur une perte (le vide à combler) et un trop-plein (les images qui le combent)<sup>46</sup>». Le chapitre vingt-quatre illustre ce «trop-plein» d'images et

<sup>41</sup>René Major, *op. cit.*, p. 25.

<sup>42</sup>Michel Picard écrit à ce sujet: «L'annulation du temps rend naturellement contemporains les vivants et les morts: les "revenants", en fait, ne reviennent pas, ils ont toujours été là — tout comme les "intersignes", puisque la distinction entre futur et présent ne subsiste pas plus qu'entre présent et passé» (*Lire le temps*, p. 62).

<sup>43</sup>Raymond Bellour, art. cité, p. 121. Remarquons aussi la présence de deux épisodes sous le signe de la superstition (la superstition peut être vue comme une pratique occulte visant à rompre les limites spatiales et temporelles): il s'agit des vœux au Temple de la Mousse, au Japon (AA, 125 et ss) et des ex-voto portugais (AA, 208 et ss).

<sup>44</sup>René Major, *op. cit.*, p. 15.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 189.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 191.



propose «un traitement iconographique<sup>47</sup>» de la mort. Ce chapitre est exemplaire dans la mesure où il propose, d'une part, une métaphore singulière de la maladie, et, d'autre part, une métaphore du livre qui est en train de s'écrire:

j'étais tombé en arrêt sur une page d'un catalogue d'exposition [...]. Le tableau, dû à un certain Antonio Mancini, représentait un jeune garçon en costume de deuil, aux cheveux crépus noirs ébouriffés qui juraient légèrement sur l'ordonnance du pourpoint noir avec sa dentelle aux poignets [...] tandis que la tête partait en arrière pour se cogner contre un mur jaune veinulé, qui limitait le tableau et inscrivait dans la frise de faux marbre une lèpre d'incendie noyé, tandis que la main revêtue par le gant s'appuyait au mur, comme pour le repousser à la force du poignet, à la force de la douleur à l'intérieur du mur. Le tableau s'intitulait: *Après le duel*, on y discernait en second, dans le bas à droite, une chemise d'homme souillée de sang en train de sécher, avec la marque de la main qui l'avait arrachée du corps, pendant comme un suaire, comme une enveloppe d'homme pelé, sur la pointe d'une épée qui dépassait à peine. [...] J'avais pensé, à partir de cette admiration inopinée, me mettre à la peinture, ou à mon impuissance de la peinture à même cette admiration, c'est-à-dire, n'en plus finir d'essayer de repeindre, de mémoire, [...] ce tableau, [...] de chercher par la peinture et mon incapacité à peindre les points de rapprochement et d'éloignement avec le tableau, jusqu'à ce que, par ce massacre, je l'aie entièrement assimilé.(AA, 74)

Cette scène d'écriture liée à l'art pictural n'est pas sans rappeler celle, célèbre, de *À la recherche du temps perdu* où Bergotte meurt devant *La vue de Delft* de Vermeer, tableau dans lequel il aperçoit le petit pan de mur jaune (ici rappelé par le mur jaune veinulé du tableau de Mancini) qui lui fait comprendre la trop grande sécheresse de son œuvre. Alors que Guibert, en 1983, avouait qu'«[u]n roman fidèle à l'idée du roman [...] est un roman inachevé, comme la *Recherche* [...]»<sup>48</sup>, la filiation littéraire qui s'inscrit dans cet extrait de *À l'ami....*, en filigrane, de manière «veinulée» (terme qui à mots couverts préfigure déjà l'écriture-transfusion du *Protocole compassionnel*), semble simuler l'appropriation de la maladie par la répétition avant le temps de l'expérience létale<sup>49</sup>. Ce passage suggère que la copie (qui est encore «chose de la main»), à la fois du tableau de Mancini et de la scène proustienne, permet la mise en figure du deuil et pas de n'importe quelle manière, d'une

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 90.

<sup>48</sup>Hervé Guibert, «Le roman fantôme», *La Piquête....*, p. 132.

<sup>49</sup>D'ailleurs, Hélène Jacomard a fait valoir à propos de Guibert que «Mettre son œuvre avant sa vie, c'est se placer dans une tradition littéraire, et notamment sous l'égide de Proust» («La thanatologie chez Hervé Guibert», *Journal of European Studies*, vol. 25, n° 99, septembre 1995, p. 287).



façon à n'en plus finir d'imiter, à ne pas réussir à en finir. Ainsi imiter le style de l'autre, «assimiler» celui qui a peint le deuil (Mancini), celui qui a écrit sa mort (Proust), «se faire la main» à l'inachèvement par le truchement du «massacre» de l'autre, revient à anticiper par l'infini de la copie, le roman qui sera inachevé par la mort.

Cette scène met aussi au jour le besoin d'images du mélancolique pour combler la perte. En exhibant cette «folie scopique» qui est une mise à mort par œuvres interposées (livre et tableau) du sida, l'écrivain place le lecteur en position de voyeur. À grand renfort de métaphores, le narrateur semble vouloir léguer au lecteur-voyeur cet objet «sida» qui, nous l'avons vu plus haut, réactualise une crypte. À cet égard, Marie-Ange Depierre propose une analyse de la lecture tout à fait éclairante pour notre propos:

Processus fantasmophore volontaire, l'activité de lecture serait alors l'acte magique par lequel le lecteur réactualiserait l'écriture de l'auteur, à la manière du fantasmophore qui réactualise les actes secrets de son fantôme. Lire serait vouloir maintenir en vie un corps étranger, le texte, qui, sans traitement et passage par l'acte de lecture, ne serait qu'un objet mort. Le texte serait un objet-fantôme à la recherche de son porteur. [...] Ainsi, le processus négatif de l'encryptement et du fantôme pourrait produire de l'autre, et non plus du même, dans le cas de la lecture génitrice d'écriture<sup>50</sup>.

En déplaçant quelque peu cette vue de la lecture, nous pourrions dire qu'en «massacrant» le sida dans son livre, Guibert tente de s'en débarrasser et de la sorte, de le léguer au lecteur qui deviendrait alors le «porteur<sup>51</sup>» de «l'objet-fantôme<sup>52</sup>».

---

<sup>50</sup>Marie-Ange Depierre, *op. cit.*, p. 155. Nous verrons plus loin en quoi la lecture de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* a été «génitrice d'écriture» pour les lecteurs.

<sup>51</sup>Martine Delvaux propose une idée semblable: «Les témoignages de sidéens appellent une renaissance par le texte [...]. La structure que je crois repérer est la suivante. D'une part, un phénomène de mutation qui correspond à la reproduction: le texte/témoignage produit par l'auteur le re-présente, le remet au monde. D'autre part, le souhait d'un «emmèment» (pour emprunter son mot à de Duve): désir de placer le témoignage (et donc son auteur) à l'intérieur d'un lecteur en charge désormais de le porter» («Écrire son sida», *Postures*, «Écriture et sida», n° 2, automne 1998, p. 11).

<sup>52</sup>Nous nous permettons ici de réunir les notions de fantôme et de crypte. Car si Marie-Ange Depierre rappelle que «les concepts de crypte et de fantôme sont [...] distincts», elle mentionne aussi que Abraham et Torok utilisent le terme fantôme «pour l'habitant de la crypte et l'objet-fantomatique d'un cryptophore» (*op. cit.*, p. 26).

*Faire diversion*

Il nous faut maintenant rendre compte d'une autre caractéristique temporelle significative dans ce récit de l'anticipation: la digression. Trois chapitres de *À l'ami...* subvertissent la linéarité de la narration en créant une diversion dans le récit et fonctionnent, du point de vue de la structure du roman, comme des «signifiants restructurants» dont nous avons vu l'utilité un peu plus haut. Ces trois chapitres, dont la plupart des phrases sont écrites au présent de l'indicatif, rompent la narration analeptique, mode majeur du récit, et obligent en quelque sorte le lecteur à aller lire de plus près. La temporalité décrite par ces chapitres relève d'un temps suspendu: «le discours avance, le temps du récit stagne<sup>53</sup>». Une première subversion de la linéarité textuelle se produit au chapitre vingt-deux. Les premières lignes de ce chapitre, écrites à la troisième personne du singulier, disloquent la narration qui jusque-là avait été conduite à la première personne:

Ce n'est pour l'instant qu'une fatigue inhumaine, une fatigue de cheval ou de singe greffée dans le corps d'un homme, qui lui donne envie à tout instant de fermer les paupières et de se retirer, de tout et même de l'amitié, sauf de son sommeil. Cette fatigue monstrueuse a localisé sa source dans les minuscules réservoirs lymphatiques qui se distribuent tout autour du cerveau pour le protéger, comme une petite ceinture de la lymphe, dans le cou sous les maxillaires, derrière les tympans, assiégés par la présence du virus, et qui se crève pour lui faire barrage, diffusant par les globes oculaires l'épuisement de ses systèmes de défense. Le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus,(AA, 66)

Alors que dans les chapitres précédents le narrateur décrivait son voyage au Mexique au passé, le lecteur se trouve ici soudain devant un énoncé au présent et à la troisième personne du singulier. Cette nouvelle combinaison a pour effet de ralentir le cours de la narration: le calendrier de la maladie est suspendu. Ce ralentissement ressemble à un arrêt obligé pour l'écrivain: la fatigue l'essouffle, le livre est une lutte, et l'écriture est un labeur de tous les instants. Tout en suspendant le temps du récit, ce passage offre au lecteur une «image directe» de l'écrivain en train d'écrire, ce qui oblige le lecteur à ralentir sa lecture et à prendre la mesure de ce qui est à l'œuvre. Tout comme les tympans sont «assiégés par la présence du virus», le lecteur est pris d'assaut par l'incursion de ces données («fatigue

---

<sup>53</sup>Gérard Lavergne, art. cité, p. 191.

monstrueuse»). Le lecteur devient en quelque sorte responsable de cette fatigue car le livre s'écrit pour lui, responsabilité renforcée par la suite du paragraphe cité:

Je n'ai que quatre heures de validité par jour, une fois que j'ai remonté les stores immenses de la verrière, qui sont le potentiomètre de mon souffle déclinant, pour retrouver la lumière du jour et me remettre au travail. Hier, dès deux heures de l'après-midi, je n'en pouvais plus, j'étais à bout de forces, terrassé par les puissances de ce virus dont les effets s'apparentent, dans un premier temps, à ceux de la maladie du sommeil, ou à ceux de cette mononucléose dite maladie du baiser, mais je ne voulais pas lâcher prise et j'ai réattaqué mon travail. Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier, et en même temps chaque phrase arrachée à mon cerveau, menacé par l'intrusion du virus dès que la petite ceinture lymphatique aura cédé, ne me donne que davantage envie de fermer les paupières (AA, 66).

Si le livre fait oublier la fatigue et par extension la maladie, ce récit contemporain (énoncé et énonciation concordent) est une intrusion directe de l'écrivain dans son texte. Si selon René Major, «[l]e futur de la mort sera toujours sans présent<sup>54</sup>», le temps verbal du présent semble bien pourtant être celui de l'anticipation car c'est au présent que le lecteur évalue avec l'écrivain le temps qu'il lui reste à vivre et les efforts à déployer pour écrire. À l'inverse, quand la narration se fait au passé et que le récit se déroule sans accros chronologiques, le lecteur oublie l'écriture, malgré les scènes douloureuses décrites. Paradoxe troublant s'il en est, le futur de la mort de Guibert se donne donc à lire dans cette instance du sujet s'écrivant, dans le présent de l'écriture. Le temps suspendu et arrêté de la narration rappelle dès lors l'importance du projet littéraire et le sacrifice qui est en train de se consommer ici, dans le don de l'écriture en train de se faire et qui exige le prix le plus élevé, celui de la vie même qui s'affaiblit au fur et à mesure que le récit prend forme, comme l'interprétation de Vincent Kaufmann le laisse aussi entendre:

Avec ses livres, avec le récit de son corps dévoré par la maladie, de sang empoisonné, Guibert se tient au plus près de ce moment sacrificiel eucharistique qui hante la littérature moderne. Du même coup, il transforme l'acte de lecture en un véritable acte de communion [...]. Guibert paie de sa personne, kilo par kilo, de son sang, de plus en plus infecté. Il nous fait don de sa souffrance, il nous invite à partager sa passion, il suscite la pitié, la sympathie, au sens fort du terme, il en appelle à notre pouvoir d'identification à sa souffrance, à notre pouvoir de communier dans sa souffrance<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup>René Major, *op. cit.*, p. 25.

<sup>55</sup>Vincent Kaufmann, «Geminga», *Furor*, n° 28, mars 1997, p. 12-13.

En partageant sa souffrance, sa passion, et en payant de sa personne, Guibert alimente chez le lecteur — malgré une communion certaine — l'oubli qu'il va lui-même mourir. Le narrateur «fait effet de prophète<sup>56</sup>» sur le lecteur parce qu'il s'offre en souffrant. Recevant cette mort «téléfaxée, télévisée<sup>57</sup>», recueillant en don cette mort impossible, le lecteur a pourtant l'impression naïve qu'il va pouvoir maîtriser sa propre mort parce qu'il aura «lu» une mort «en direct». «Fulguration instantanée et incompréhensible, spasme et saut hors du temps qu'on voudrait absurdement fixer, inscrire dans le temps et dans l'espace<sup>58</sup>», le passage de la vie à la mort ainsi raconté permet alors au lecteur de faire l'expérience d'une mort par procuration, tout comme le narrateur et son compagnon Jules qui, se rendant à une clinique pour aller faire le test du sida, voient un jeune homme venir chercher ses résultats positifs de la semaine précédente:

C'était pour Jules et moi une vision terrifiante, qui nous projetait une semaine en avant, et nous soulageant en même temps par ce qu'elle avait de plus insupportable, comme si nous vivions au même moment, de façon précipitée, par procuration, un exorcisme à peu de frais dont ce pauvre bougre était la victime (AA, 145-146).

Le lecteur s'identifie ici à cette projection dans le temps et vit ainsi cet exorcisme dont parle le narrateur au moyen de sa propre lecture. Mais puisque la mort perçue dans ce roman est téléfaxée, elle demeure d'une certaine façon du côté de Guibert car dans le cas de ce type d'envoi, l'original ne part pas, il demeure la propriété de l'expéditeur. Dès lors, la mort reçue par le lecteur reste une «photocopie» et même une sorte d'image fantôme. On peut en effet appliquer à cette écriture de la réduplication ce que Roland Barthes écrit à propos de la photographie, mécanisme qui vise bien aussi une reproduction. Barthes explique, dans *La Chambre claire*, que la «photographie me dit la mort au futur<sup>59</sup>». Elle dit la mort

---

<sup>56</sup>Jean Gauthier, cité par Chantal Saint-Jarre, *op. cit.*, p. 102.

<sup>57</sup>Vincent Kaufmann, art. cité, p. 13.

<sup>58</sup>Michel Picard, *La Littérature et la mort*, p. 48. L'auteur souligne.

<sup>59</sup>Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, Cahiers du cinéma, 1980, p. 150. Rappelons que Guibert a été critique de photographies pour *Le Monde* pendant plusieurs années. Dans *L'Image fantôme*, un des textes a pour sujet Roland Barthes lui-même. Guibert y raconte qu'il avait demandé par lettre à Barthes de le photographier avec sa mère. Ne recevant aucune nouvelle de Barthes, Guibert s'était inquiété. En fait, la mère de Barthes était morte entre temps et il n'avait pu répondre à l'écrivain. Ce texte s'intitule: «La photo, au plus près de la mort».

au futur parce que le sujet d'une photo est peut-être déjà le sujet d'une mort, peut-être un mort. À propos de la photographie d'un condamné à mort, Barthes écrit justement:

En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le secrétaire d'État américain, W. H. Seward. Alexander Gardner l'a photographié dans sa cellule; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi: c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est: il va mourir. Je lis en même temps: *cela sera* et *cela a été*; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu<sup>60</sup>.

De la même façon, on peut lire le roman en se disant: «*Il est mort et il va mourir*<sup>61</sup>», le narrateur est mort et il va mourir. *Il est mort* parce que la lecture se fait quelques années après sa mort et *il va mourir*, parce que, dans la diégèse, il est encore vivant. Ce clivage des plus singuliers se répercute sur la temporalité du récit et c'est bien la lecture qui imprime ici à la trame temporelle une strate supplémentaire, celle du futur antérieur. Ainsi, lorsque le récit fait diversion et que le temps du présent s'insinue dans le tissu textuel, le roman apparaît dès lors au lecteur comme une image fantôme de l'écrivain disparu en train d'écrire et Guibert place alors son lecteur en récepteur de sa mort. Cet acte de lecture-communion est à son paroxysme quand le narrateur arrête le cours de son récit pour ralentir par analogie la progression de la maladie.

Si l'image «sacrificielle» et «eucharistique» de Guibert atteint le lecteur, il en est de même lorsque le cours du récit est suspendu par des fragments qui interrompent l'histoire. Au chapitre cinquante-cinq, Guibert déstabilise la lecture en mimant le style «empoisonnant» d'un autre écrivain:

À l'heure où j'écris ces lignes, encore pensionnaire de cette académie, de cette citadelle du malheur où les enfants n'en finissent pas de naître anormaux et les bibliothécaires neurasthéniques de se pendre à l'escalier du fond, où les peintres sont d'anciens fous recyclés qui apprenaient à peindre aux fous dans des asiles, et où les écrivains, soudain dénués de toute personnalité, se mettent à parodier leurs aînés, écrit Thomas Bernhard par pure diversion, pour soulager un peu le discours de sa progression, aussi inéluctable que la progression destructrice dans le sang et les cellules du virus HIV, une femme de pensionnaire que son mari a laissée en rade avec ses deux enfants a perdu la tête, nous confiant d'abord sournoisement la charge de son nourrisson, à nous les copensionnaires de son mari [...].(AA, 162)

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 148-150. L'auteur souligne.

<sup>61</sup>*Ibid.*, légende de la photo de Lewis Payne, p. 149. L'auteur souligne.

Le chapitre est constitué de cette longue phrase (qui continue encore pendant toute une page) qui laisse perplexe. Il s'agit ici d'une parodie de l'écrivain Thomas Bernhard<sup>62</sup> et de ce que Ralph Sarkonak a appelé un «mimotexte» selon la définition de Gérard Genette, à savoir «tout texte mimétique ou agencement de mimétismes<sup>63</sup>». La toute première mention de Thomas Bernhard dans *À l'ami...* se situe au chapitre trois:

Mon livre, mon compagnon, à l'origine, dans sa préméditation si rigoureux, a déjà commencé à me mener par le bout du nez, bien qu'apparemment je sois le maître absolu dans cette navigation à vue. Un diable s'est glissé dans mes soutes: T.B. Je me suis arrêté de le lire pour stopper l'empoisonnement.(AA, 12).

Sarkonak a raison de penser que le lecteur doit attendre plusieurs pages avant de comprendre le sens de ces initiales<sup>64</sup>. Ce n'est en effet qu'au chapitre soixante-treize que le récit s'éclaire. Le narrateur explique alors qu'en retournant à Rome de son voyage à Lisbonne, trop inquiet du sort des enfants de son amant, il ne pouvait plus lire *Perturbation* de Thomas Bernhard. Et un peu plus loin dans ce chapitre, il observe:

La métastase berhardienne, similairement à la progression du virus HIV qui ravage l'intérieur de mon sang les lymphocytes en faisant crouler mes défenses immunitaires, mes T4, [...] s'est propagée à la vitesse grand V dans mes tissus et mes réflexes vitaux d'écriture, elle la phagocyte, elle l'absorbe, la captive, en détruit tout naturel et toute personnalité pour étendre sur elle sa domination ravageuse.(AA, 215-216)

Le chapitre cinquante-cinq qui «perturbe» la narration a donc été écrit pour faire «diversion». Cette académie du malheur relève d'une mise en abîme car «les écrivains, soudain dénués de toute personnalité, se mettent à parodier leurs aînés», ce que fait justement Guibert avec Bernhard. L'écrivain autrichien devient de la sorte un corps

---

<sup>62</sup>Guibert a bien été pensionnaire de la Villa Médicis de 1988 à 1989. Cette année-là constitue la trame narrative de son roman précédent, *L'Incognito*.

<sup>63</sup>Gérard Genette, cité par Ralph Sarkonak, art. cité, p. 239.

<sup>64</sup>Thomas Bernhard est cet écrivain autrichien qui, après avoir passé plusieurs années au sanatorium, écrivit vers la fin de sa vie avant de mourir, plusieurs romans autobiographiques dans lesquels la tuberculose occupe une place importante. Comment ne pas lire d'ailleurs le sigle de la tuberculose en langue anglaise dans les initiales T.B? (Voir Thomas Bernhard, *L'Origine, La Cave, Le Souffle, Le Froid, Un enfant*, Paris, Gallimard, coll. «Biblos», 1990). L'épisode où Guibert s'enferme dans sa cave s'inspire peut-être du récit autographique de Bernhard, *La Cave*, dans lequel l'écrivain raconte comment il a contracté, au fond d'une cave, une infection des poumons.

étranger dans le récit sous la forme du mimotexte; il est celui qu'il faut parodier pour tenter de s'en débarrasser, l'écriture prenant le relais de la lecture trop empoisonnante. Mais le narrateur oblige surtout le lecteur à une mélecture, à avaler un poison, à partager l'assimilation parce que «Bernhard n'est pas si facile à avaler, [...] il reste, en quelque sorte dans la gorge de Guibert<sup>65</sup>». Le lecteur est momentanément dupé par la diversion et piégé par cette «indigestion» qui déborde sur le récit de Guibert.

En principe, on le sait, les erreurs de lecture relèvent surtout de l'inconscient du lecteur. Pour Freud, «dans la majorité des cas, en effet, c'est le désir secret du lecteur qui déforme le texte, dans lequel il introduit ce qui l'intéresse et le préoccupe<sup>66</sup>». Or, ici, Guibert a volontairement vicié son texte pour faire diversion et contraindre le lecteur par cette déroute à un «dé-lire<sup>67</sup>». Alors que la première digression analysée a fait ressortir le «cela sera» et le «cela a été» de la mort de l'écrivain, celle-ci est d'une autre nature. Moins pathétique, elle donne à lire des anormaux, des neurasthéniques, des fous, des écrivains dépersonnalisés, bref toute une galerie de personnages hors-contexte, hors-cadre et donc hors-lecture. De la sorte, l'erreur de lecture suspend le discours et la temporalité de leur progression, décentrant l'attention du lecteur vers un débordement du sens qui témoigne toujours d'une stratégie du partage, même si c'est sur le mode ici de la parodie comme c'est le cas dans ce passage. Dès lors, ce dé-lire permet à l'écrivain de se jouer de son lecteur tout en déjouant le cours de la narration pour décentrer le récit de la maladie, mais le recadre pourtant dans un domaine tout aussi contaminant, celui de l'empoisonnement littéraire.

Le roman met donc en œuvre diverses stratégies narratives qui court-circuitent le déroulement du récit et donne à lire des images oxymoriques de l'écrivain, représentations dans lesquelles la mort, tout en étant ajournée de manière symbolique par ces interruptions, s'inscrit pourtant dans le filigrane du texte de manière ouverte (image eucharistique de

---

<sup>65</sup>Vincent Kaufmann, art. cité, p. 18.

<sup>66</sup>Sigmund Freud cité par Marie-Ange Depierre, *op. cit.*, p. 163.

<sup>67</sup>Laurent-Paul Assoun cité par Marie-Ange Depierre, *op. cit.*, p. 164.



Guibert) et de façon détournée (parodie de Bernhard). Cette infiltration-suspension de la mort trouve une autre figuration encore à la toute fin du roman. En effet, lorsque *À l'ami...* se termine, Guibert observe: «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'enfant<sup>68</sup>» (AA, 267). C'est la phrase «J'ai eu le sida pendant trois mois» (AA, 9) qui se referme sur lui: dans l'attente du vaccin miracle, cette affirmation devient de moins en moins vraie. En considérant la mise en abîme à la manière de Lucien Dällenbach, comme un «récit spéculaire<sup>69</sup>», une étrange figure se profile dans ces deux miroirs, lesquels se reflètent à l'entrée et à la sortie du roman. Produisant une sorte de distortion spéculaire, le début et la fin du roman juxtaposés de la sorte créent une anamorphose, figure qui décrit le dispositif du vrai et du faux dans le roman. L'expérience limite est dès lors entrevue pendant un instant, mais elle est surtout suspendue par le biais d'une obliquité extrême: elle se dévoile de manière paradoxale depuis un angle mort.

L'analyse de la configuration du temps dans ces passages prélevés parmi les plus significatifs du roman montre que la temporalité dans ce récit de Guibert est tentée par un double mouvement. Le désir d'écrire le plus vite possible pour contrer le rétrécissement des jours est concomitant à la volonté d'interrompre l'avancée du temps qui est signe de mort. Cette ambiguïté temporelle se fait jour dans la récapitulation des événements qui condense «les augures de la maladie» (AA, 59), rappelant au lecteur qu'il faut faire progresser la narration le plus vite possible, à l'image de l'évolution même de la maladie. De plus, nous avons vu que la répétition du malaise de Muzil et du voyage du narrateur au

---

<sup>68</sup>Les trois mois de condamnation (que Guibert appelle «L'ère du malheur») se situent entre le 23 janvier 1988 (date des tests positifs) et le 18 mars 1988 (date du dîner avec Bill où il parle du vaccin). Le livre a été écrit du 26 décembre 1988 au mois d'octobre 1989 et il a paru dans le premier trimestre de l'année 1990. Les trois mois correspondent donc à une petite partie de l'histoire (ils correspondent à 9 chapitres), mais ils ont marqué toute la structure du roman (les cent fragments).

<sup>69</sup>Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977.



Mexique produisaient dans le récit un effet de temps spirale, puisqu'il s'agit de deux événements traumatiques (prémonition de la mort, début des symptômes) qui ralentissent, d'une certaine façon, la narration, mais participent néanmoins à une anticipation de l'histoire, en étant reconfigurés selon la logique de l'après coup qui annonce en la retardant l'échéance létale. En outre, le temps suspendu, présent dans divers chapitres, impose à la lecture une diversion parfois troublante. Ces diverses strates temporelles qui à la fois ralentissent et accélèrent la temporalité du récit, subsument les préoccupations du narrateur qui découvre, malgré un livre «dans sa préméditation si rigoureux» (AA, 12), que «la progression naît [aussi] du désordre» (AA, 59), un désordre temporel à lire dans la vitesse intermittente du roman. Plus que jamais, au sortir de ce livre, le lecteur se trouve-t-il par ailleurs garant d'un secret, en position de fantasmophore qui doit à son tour intégrer ce transfert opéré par le texte.

## 2. Le temps immédiat

—Peter Handke: J'ai l'impression que la mort appartient davantage au journal qu'au roman. Il est... non, j'arrête.

—Hervé Guibert: Vous disiez tout à l'heure que les seuls héros possibles étaient des mourants?

—Peter Handke: Ou les morts, peut-être.

Hervé Guibert et Peter Handke pour *L'Autre Journal*.

### *Une lecture génitrice d'écriture*

Nous avons montré, dans la partie précédente, le rôle inhabituel que joue le lecteur dans le roman de Guibert. Nous l'avons identifié comme le «porteur» d'un objet-fantôme qui pourrait être la crypte de l'écrivain. Ce type de lecture est «toxique», car comme une flèche empoisonnée, elle oblige le lecteur à réagir, elle point le lecteur en un endroit qui le pousse à répondre, à écrire. C'est une «lecture génitrice d'écriture» qui, avant toute chose, est génitrice d'affect. En ce sens, il nous semble que la lecture de *À l'ami...* fonctionne comme le *punctum* décrit par Barthes:

Le second élément vient casser (ou scander le *studium*). Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* [...]¹.

Le *studium*, pour Barthes, chemine du spectateur à la photo: c'est lui qui va chercher en elle l'objet de la «conscience souveraine», il est le maître de son étude. Le *punctum* déjoue le spectateur (un peu comme la mémoire involontaire proustienne), le prend par surprise parce que le courant du sens est inversé: le *punctum* «part de la scène», et c'est donc la

---

¹Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 48-49.

photo qui «ponctue», nuance et infléchit le sens. De la sorte, ce sont des «points sensibles», des «marques», des «blessures» qui filent du texte pour venir toucher le lecteur; c'est l'offrande textuelle et exhibitionniste que Guibert fait de lui-même qui interpelle le lecteur-voyeur. En outre, l'image scripturaire du narrateur a été redoublée par le passage de Guibert à la télévision à l'émission *Apostrophes*<sup>2</sup>. En effet,

Les téléspectateurs ont bien senti ce que Guibert exprimait déjà à Pivot en cours d'émission [«je me suis rapproché de l'idée de suicide plus que jamais, après avoir fait le livre»] et qui est écrit noir sur blanc dans plusieurs passages de *À l'ami* et qu'ils liront donc par la suite: «je choisirais entre le suicide et l'écriture d'un nouveau livre» (*À l'ami*, p. 56). Ils vont alors se galvaniser et se mettre à écrire à Guibert en l'exhortant à réécrire [...]<sup>3</sup>.

Il faut rappeler, avec Jean-Pierre Boulé, que cette émission a été complètement ratée et que Bernard Pivot s'est comporté en «détective»: «[Guibert] a ému [les téléspectateurs] *malgré* la prestation de Pivot<sup>4</sup>». C'est ainsi que cette apparition a séduit les téléspectateurs qui, à la suite de l'émission, ont envoyé près de vingt-cinq lettres par jour à Guibert<sup>5</sup>. En ce sens, le *punctum* de *À l'ami...* a bien agi à titre de véritable révélateur d'écriture. Certes, les lecteurs ne se sont pas mis à réécrire le roman, mais ils se sont approprié le sort du narrateur et c'est par le truchement de l'épistolaire qu'ils ont pu «digérer» le roman, dans une sorte de retour de don. Un an plus tard, pour la sortie du *Protocole compassionnel* (qui finalement «remplace» le suicide de l'écrivain), Guibert est l'unique invité de Patrick Poivre d'Arvor à l'émission *Ex Libris*<sup>6</sup>. Les lettres reçues par l'écrivain ont donc à leur tour été productrices d'écriture puisque Guibert offre son quatorzième livre, la suite de *À l'ami...* Au cours de l'émission de Poivre d'Arvor, Guibert «pousse un véritable cri du cœur<sup>7</sup>»:

<sup>2</sup>Émission diffusée le 16 mars 1990, pour la parution de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

<sup>3</sup>Jean-Pierre Boulé, «Hervé Guibert à la télévision: vérité et séduction», *Nottingham French Studies*, «Hervé Guibert», vol. 34, n° 1, printemps 1995, p. 117.

<sup>4</sup>*Ibid.*

<sup>5</sup>Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, p. 178, cité par Jean-Pierre Boulé. Désormais, le sigle *PC* renverra à cette édition, suivi de la page.

<sup>6</sup>Émission diffusée le 7 mars 1991.

<sup>7</sup>Jean-Pierre Boulé, art. cité, p. 117.

j'en ai ras le bol [...] du sida [...] j'en peux plus quoi, maintenant j'ai fait le tour de la question [...] j'ai plutôt envie de jeter ça hors de moi [...] si je pouvais l'arracher comme ça, hors de moi, le jeter vraiment. C'est fini! Ras le bol! Qu'on trouve quelque chose! Que les gens s'en sortent<sup>8</sup>!

N'est-ce-pas là, comme nous l'avons vu, ce qui était déjà à l'œuvre dans *À l'ami...*? Nous allons montrer que cette volonté de rejeter hors de soi le sida sera précisément exacerbée dans *Le Protocole compassionnel*, prenant la forme d'une écriture-transfusion qui affectera aussi profondément la temporalité du roman. Dans un premier temps, nous nous proposons donc d'analyser le rapport particulier qui se met en place entre ce roman et son lecteur, pour ensuite montrer en quoi ce pacte infléchit les données temporelles du récit.

### *Un pacte toxique*

Écrit en l'espace d'un mois<sup>9</sup>, *Le Protocole compassionnel* retrace une nouvelle phase de la maladie de Guibert. Prenant le plus souvent la forme d'un journal, entremêlé de récits analeptiques, la structure du *Protocole compassionnel* est moins tortueuse et moins élaborée que celle de *À l'ami...* Certains procédés narratifs décrits un peu plus haut sont encore utilisés («de courtes sections enchaînées, juxtaposées, selon une chronologie flottante, déroutante, mais réelle, en dépit de ses flash-back et de ses pauses<sup>10</sup>»), mais sans la même intensité. Le narrateur a dépassé l'urgence de retracer les prémisses de la maladie dont la temporalité désordonnée du précédent roman témoignait. C'est une certaine langueur narrative (Bellour parle d'«apaisement<sup>11</sup>») qui est à l'œuvre ici. Il ne s'agit plus de se dépêcher, mais plutôt d'observer — dans la mesure du possible — les changements du corps, de décrire la doctoresse que le narrateur aime tant, ou encore de contempler la nature en Italie.

<sup>8</sup>Cité par Boulé, art. cité, p. 117.

<sup>9</sup>Si l'on se fie aux datations diégétiques, le temps de l'écriture s'étend *grosso modo* du 17 juillet au 13 août 1990. De novembre 1989 à juillet 1990 Guibert n'aurait pas écrit. La publication du *Protocole compassionnel* ayant eu lieu en mars 1991, Guibert affirme — en quatrième de couverture — qu'un an et demi sépare les deux livres (sachant que l'écriture de *À l'ami...* s'est terminée en novembre 1989).

<sup>10</sup>Raymond Bellour, art. cité, p. 124.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 124.

François Buot propose un rapprochement intéressant qui éclaire aussi *Le Protocole compassionnel*:

Quand on a refermé *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, on pense à cette phrase de Proust dans la *Recherche*: «Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi, comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais, mais après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort et même si je m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi<sup>12</sup>».

Pour le narrateur proustien, la coïncidence entre l'idée du moi et de la mort s'est donc faite lentement, dans le temps, pour aboutir à une surimpression «incessante». Si l'amour de la mort s'est «installé» chez Guibert depuis l'enfance, on a vu comment l'expérience létale avait été exacerbée par la présence de la maladie. Alors que dans *À l'ami...*, le témoignage du narrateur à l'égard de son sort inéluctable relevait de la surprise, du déni et certes aussi de l'acceptation, nous allons voir que dans *Le Protocole...*, l'exploitation textuelle de l'amour thanatographique sera exagérée jusqu'à atteindre un cynisme frappant.

Certains chapitres du *Protocole...* témoignent par ailleurs d'un désinvestissement quant au temps qui fuit puisqu'ils ressemblent à de petites études (genre qui entretient également un lien privilégié avec l'inachevé), tout comme en peinture, où «les études sont souvent plus belles que les tableaux achevés, chiadés» (*PC*, 109). Cette langueur pourrait aussi être attribuée à la fatigue et aux crampes menaçantes: c'est depuis le corps d'un vieillard que Guibert écrit ce second récit. Malgré tout, le ton du narrateur a changé: le lecteur découvre une prose plus soyeuse et une ironie des plus rafraîchissantes qui tranche avec le ton essoufflé de *À l'ami...*, car ce récit «même s'il est sinistre, sembl[e] avoir une certaine gaieté, sinon vivacité qui tient à la dynamique de l'écriture, et à tout ce qu'elle peut avoir d'imprévu» (*PC*, 19-20).

---

<sup>12</sup>François Buot, *op. cit.*, p. 244.

Divisé en cinquante-cinq chapitres, le roman commence à Paris et la narration s'articule, dans un premier temps, autour d'une date clef: le vendredi 13 juillet 1990, date qui coïncide avec une rémission de la maladie due à un nouveau médicament, le DDI. Le DDI a été acheté de façon clandestine par Jules, l'amant du narrateur, voyant que ce dernier n'obtenait pas une entrée dans un protocole ouvert qui délivrerait le médicament. Jules réussit à acheter du DDI au marché noir, des mains d'un médecin dont l'amant (un danseur) est mort sans avoir achevé toutes ses doses. La rémission du narrateur lui fait croire au «mythe de la renaissance» (PC, 123), renaissance offerte par le «danseur mort», mais aussi, finalement, par la prescription officielle du médicament. Par ailleurs, le narrateur relate les séances chez son nouveau médecin Claudette Dumouchel, une «personne très revêche» (PC, 29), dont le «nom un peu vieillot» lui fait penser «qu'elle pourrait être une héroïne de roman» (PC, 29). À la moitié du livre, l'écrivain, se sentant mieux, part pour l'île d'Elbe, en Italie, où il termine l'écriture du roman. Ce faisant, il inclut dans sa narration, au chapitre cinquante-deux (le plus long du roman), un récit à part entière qu'il intitule «Miracle à Casablanca» et qui pourrait faire office de mise en abîme du *Protocole compassionnel*, nous le verrons un peu plus loin.

Dans *Lire le fragment*, Ginette Michaud rappelle avec utilité l'importance de la dédicace à l'orée des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes. Elle écrit à ce sujet que «Barthes tient dans ce lieu périgraphique, qui fait partie du livre tout en ne le faisant pas vraiment, un discours qui n'est pas sans produire un effet d'autorité, de persuasion, voire de pouvoir sur le lecteur<sup>13</sup>». La dédicace du *Protocole compassionnel* fait pour sa part écho au roman précédent et redouble ce pouvoir sur le lecteur puisqu'il y est question de lui: «À toutes celles et tous ceux qui m'ont écrit pour À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie. Chacune de vos lettres m'a bouleversé» (PC, 7). Les lecteurs qui ont écrit à Guibert se rapprochent dans la typologie barthésienne des sujets-lecteurs, des sujets «de la

---

<sup>13</sup>Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1989, p. 225-226.

*production* (qui éprouv[ent] le goût de reproduire l'œuvre aimée et explore[nt] ainsi [leur] propre impuissance)<sup>14</sup>». Nous sommes bien en présence d'une «production» textuelle avec ce geste épistolaire, mais surtout d'une «exhortation», d'une demande. Guibert explique qu'il a reçu deux types de lettres. Certains lecteurs lui ont écrit qu'il ne *pouvait* pas mourir et qu'il devait entre temps (en attendant la mort) écrire un autre livre. Les lecteurs du deuxième type savaient qu'il allait mourir et lui écrivaient qu'il y avait là «une logique extraordinaire dans cette mort par rapport aux livres que vous avez écrits» (*PC*, 179). À cette vague de lettres, un jeune ami de Guibert réagit avec férocité: «Forcément, ton livre a du succès, les gens aiment les malheurs des autres» (*PC*, 105). Vouloir lire le malheur des autres, l'agonie des autres, la mort des autres, exhorter Guibert à écrire encore: n'est-ce-pas là une demande qui ne concerne pas vraiment l'écrivain, mais bien la satisfaction perverse des lecteurs? La lecture, dans cette perspective, «devient une pratique à risque<sup>15</sup>». Selon Michel Picard, il existe justement un lien conséquent entre la lecture de la mort et la perversité:

Aussi bien, puisque la littérature est dans la lecture, s'agit-il en somme de deux modes de fonctionnement psychique, qu'il n'est pas illégitime de comparer. Qu'il soit sadique [...], masochiste, fétichiste, voyeur, exhibitionniste, etc., l'univers pervers s'organise autour de quelques données constantes: une *fixation* à un stade précoce de l'évolution psychique, une compulsivité à la *répétition*, un *clivage* du moi et un *déni*, fondamental, d'une partie de la réalité. [...] C'est que la jouissance seule assure de la réalité, rassure le pervers<sup>16</sup>.

Que le lecteur guibertien soit voyeur, on ne peut en douter<sup>17</sup>. C'est donc une jouissance esthétique toute particulière que le lecteur tire de la lecture des textes guibertiens. Selon

---

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 217. Ginette Michaud souligne.

<sup>15</sup>David Henri Caron, *Maladies, romans, communautés: rhétorique de la maladie dans le roman français de Zola à Guibert*, thèse de doctorat, University of California, Irvine, 1994, p. 241.

<sup>16</sup>Michel Picard, *La littérature et la mort*, p. 102. L'auteur souligne.

<sup>17</sup>Nous ne partageons pas l'avis de Marie Darrieussecq à ce sujet lorsqu'elle écrit: «Lorsque Hervé Guibert, d'une façon fort différente, nous raconte sous la mention «roman» les étapes de la maladie, il inocule explicitement le virus du «vrai/faux» dans son écriture, pour dire le cours de l'infection dans le texte, en reproduisant dans le corps du livre le "processus de leurre" qu'est le sida, sans que jamais le lecteur puisse se faire voyeur»(art. cité, p. 378. Nous soulignons).

Hans Robert Jauss, saint Augustin a catalogué des exemples du «plaisir des yeux» qui peuvent nous éclairer sur la jouissance esthétique perverse:

Le catalogue des exemples du "plaisir des yeux" (*concupiscentia oculorum*) distingue l'emploi des sens pour le plaisir (*voluptas*) et pour la curiosité (*curiositas*): le premier renvoie au beau, l'harmonieux, au parfumé, au savoureux, à l'agréable au toucher, et donc aux sensations positives des cinq sens, le second se définit aussi par leur contraire, comme la fascination exercée par un cadavre en lambeaux ou simplement même par un lézard qui attrape des mouches<sup>18</sup>.

Cette *curiositas* ne concerne-t-elle pas directement le lecteur guibertien? Lire les récits de Guibert, comme nous l'avons suggéré un peu plus haut, ce serait justement, pour le lecteur, une possibilité de «jouissance de soi-même<sup>19</sup>». En ce sens, comment ne pas imaginer ce lecteur en position de voyeur fasciné par ce «squelette vivant» (*PC*, 25), par ce «cadavre» (*PC*, 26), par ce «Bébé-Auschwitz» (*PC*, 110)?

Mais il ne s'agit pas seulement d'imaginer un Guibert victime de cette lecture-perversion. Bien au contraire, *Le Protocole...* constitue une réponse à tous ces lecteurs: «En fait j'ai écrit une lettre [À l'ami...] qui a été directement téléfaxée dans le cœur de cent mille personnes, c'est extraordinaire. Je suis en train de leur écrire une nouvelle lettre. Je vous écris» (*PC*, 121). Le lecteur a pris place, dans ce roman-lettre ou roman-fax (Guibert ne fait pas la différence entre ces deux types d'envois et seule la vitesse du medium, la suppression de la médiation justement le retiennent ici), aux côtés de Guibert qui le prend à partie, s'adressant à lui directement: «[...] je n'écrivais plus jusqu'à ce jour, je ne peux presque plus lire, et ce que vous trouverez de plus étonnant est que je dispose du moyen de me suicider [...]» (*PC*, 11). Et on pourrait citer encore d'autres passages où cette adresse au lecteur est soulignée: «[...] le docteur Nacier qui rédige désormais une gazette consacrée à la maladie (voyez comme j'ai du mal de nouveau à prononcer le mot), m'envoyait le dernier numéro [...]» (*PC*, 17); «Heureusement vraiment que le sida est une maladie acrobatiquement transmissible, sinon je vous écrirais depuis ma cellule, derrière des

<sup>18</sup>Hans Robert Jauss, «La jouissance esthétique», *Poétique*, n° 39, septembre 1979, p. 262-263.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 263.



barreaux» (PC, 67). Il est clair que Guibert est sensible à l'effet que produit la lecture. En effet, il en a été question dans la partie précédente, *À l'ami...* a été écrit sous l'emprise de la lecture «contaminante», impossible à avaler complètement et donc à incorporer de Thomas Bernhard. Dans *Le Protocole...*, l'écrivain réaffirme sa propre position face à la lecture: «Il était clair que je ne pouvais pas écrire sans admirer une écriture (Yasushi Inoué, Walter de la Mare)» (PC, 23). Qui plus est, il est lui aussi fasciné par les «récits médicaux, ceux où la maladie entre en jeu» (PC, 80). Il y a donc une relation spéculaire entre le lecteur et l'écrivain, comme si Guibert retournait le miroir — qu'il met face à lui-même dans son projet de dévoilement de soi — vers le lecteur. L'effet produit est singulier car le lecteur se trouve alors lecteur de lui-même:

J'aime le langage fluide, presque parlé, et j'aime maintenant porter mon sang alors qu'auparavant je serais tombé dans les pommes, j'aurais eu les genoux coupés. J'aime que ça passe le plus directement possible entre ma pensée et la vôtre, que le style n'empêche pas la transfusion. Est-ce que vous supportez un récit avec autant de sang? Est-ce que ça vous excite? [...] Maintenant j'aime les livres pleins de sang, il faudrait que ça coule en rigoles, que ça fasse des nappes, des lacs, des piscines, que ça inonde le texte.(PC, 105)

Le lecteur est donc surpris en train de lire – le voyeur est vu – et Guibert place son lecteur dans un délit de lecture («Est-ce que ça vous excite?»), où sa lecture se trouve en quelque sorte déliée et mise à nu. En d'autres termes, «le lecteur *est lu* au moment où il lit<sup>20</sup>». L'écrivain propose alors un nouveau pacte à son lecteur, un pacte des plus toxiques. Toxique, la lecture de *À l'ami...* l'était déjà car elle avait poussé les lecteurs à écrire à Guibert. Dans *Le Protocole...*, le pacte se poursuit cette fois à l'intérieur du roman car Guibert oblige le lecteur à participer à la diégèse, et il devient dès lors contaminé par l'écriture-transfusion, le «style "transfusionnel"<sup>21</sup>» de l'écrivain. Le narrateur partage ainsi, sur le plan symbolique, sa maladie avec le lecteur, dans une tentative de «jeter hors de lui» le sida. Comme le note Martine Delvaux, «Guibert vampirise son lecteur en

---

<sup>20</sup>Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977, p. 61. L'auteur souligne.

<sup>21</sup>Alain Buisine, «À toute allure, Hervé Guibert», *La Revue des lettres modernes*, «Le corps textuel de Hervé Guibert», textes réunis et édités par Ralph Sarkonak, Paris, Minard, coll. «Au jour le siècle, 2», 1997, p. 110.

performant un échange sanguin [...]»<sup>22</sup>. La notion d'échange se révèle en effet inséparable de toute maladie. Jean Baudrillard rappelle à cet égard que «[l]e danger le plus grave que constitue le malade, ce en quoi il est véritablement asocial et comme un fou dangereux, c'est son exigence profonde d'être reconnu comme tel et d'échanger sa maladie»<sup>23</sup>. Kurt Eissler a remarqué lui aussi que le patient «peut transformer l'horreur d'avoir été "choisi" par la mort, alors que la vie continue dans le monde, en une mort partagée avec un autre qu'on entraîne avec soi [...]»<sup>24</sup>. Ce partage, ce «protocole compassionnel» qui n'est pas sans lien avec ce qui se passe entre l'analyste et l'analysant, dans le travail du trépas, peut aussi être comparé à la situation de lecture. Ginette Michaud a justement montré qu'il existe «une analogie entre ce qui se passe dans la situation psychanalytique dans le cadre de la séance, et ce qui se passe entre un texte et un lecteur en situation de lecture»<sup>25</sup>. Le lecteur est à la fois analyste et analysant, «toujours dans une *double* posture face au texte»<sup>26</sup>. Le «protocole compassionnel» peut donc être considéré depuis la position de l'analyste-lecteur qui écoute, lit, répond à l'écrivain, mais aussi depuis la position du lecteur-analysant qui, personnage du roman, «est à son tour lu, interprété, programmé de l'intérieur du texte»<sup>27</sup>. Dès lors, le partage de la maladie imposé par la lecture contaminante du roman place le lecteur dans une situation ambivalente où il est à la fois lecteur de lui-même (parce qu'il transpose ses propres fantasmes liés à la mort dans le texte) et lecteur du récit de l'écrivain. Si ce *double bind* existe dans toute lecture, il se trouve pourtant exacerbé dans celle de la mort puisque l'acte même de la lecture, il en a été question, est d'emblée une tentative de résorber une perte liée sur le plan du fantasme à la castration. En ce sens, la situation ambiguë donne un tour tout particulier à cette lecture du

---

<sup>22</sup>Martine Delvaux, «Apprendre à vivre avec les spectres: témoignages des camps nazis et du sida», *L'Esprit créateur*, «Récit et enfermement», automne 1998, vol. XXXVIII, n°3, p. 57.

<sup>23</sup>Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 278.

<sup>24</sup>Cité par Michel de M'Uzan, *op. cit.*, p. 186.

<sup>25</sup>Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 200.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 201. L'auteure souligne.

<sup>27</sup>*Ibid.*

sang et provoque, malgré la communication immédiate souhaitée par le narrateur, une résistance certaine.

### *La fiction du sang*

En outre, cette écriture-transfusion découle si l'on ose dire d'une nouvelle nécessité dictée par la maladie. En effet,

Arrive un stade de la maladie où l'on n'a plus prise sur elle, où il serait vain de croire qu'on peut en maîtriser les mouvements. Nous sommes entrés dans la zone de l'incontrôlable. Je fais un looping en chute libre sur la main du destin, il serait absurde de gâcher cette dégringolade à chercher ses lunettes pour essayer de déchiffrer les lignes de cette main-parachute.(*PC*, 27-28)

Autrement dit, l'expérience du temps malade et l'immédiateté de l'expérience comptent plus à présent que la tentative d'endiguer cette fuite. C'est pourquoi le narrateur module son écriture pour traduire ce «looping en chute libre» (avec tout ce que cela entraîne d'affects), ce qu'exprime l'écrivain à travers son envie «d'une écriture gaie, limpide, immédiatement "communicante", pas d'une écriture tarabiscotée» (*PC*, 172), pour que la transfusion se fasse le plus directement possible, le plus rapidement possible de l'écrivain au lecteur. Cette envie de communiquer de manière crue et nue avec son sang a déjà été évoquée par Jacques Derrida dans un très beau texte autobiographique dont voici un passage:

Depuis l'invisible dedans, là où je n'ai pu voir ni vouloir cela même que j'ai toujours eu peur de laisser se révéler au scanner, à l'*analyse* — radiologie, échographie, endocrinologie, hématologie —, une veine crurale expulsait mon sang au dehors, et je le trouvais beau, une fois recueilli dans ce flacon sous une étiquette dont je doutais qu'elle pût prévenir la confusion ou le détournement de propriété quant au cru, sans me laisser plus rien à faire, le dedans de ma vie s'exhibant tout seul au dehors, s'exprimant sous mes yeux, absous sans un geste, oserai-je dire d'écriture si je compare la plume à une seringue, et toujours je rêve d'une plume qui soit une seringue, une pointe aspirante plutôt que cette arme très dure avec laquelle il faut inscrire, inciser, choisir, calculer, prendre l'encre avant de filtrer l'inscriptible, jouer du clavier sur l'écran, tandis qu'ici, une fois trouvée la juste veine, plus aucun labeur, aucune responsabilité, aucun risque de mauvais goût ni de violence, le sang se livre seul, le dedans se rend et tu peux en disposer, c'est moi mais je n'y suis plus [...] <sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup>Jacques Derrida, «Circonfession», dans *Jacques Derrida*, avec Geoffrey Bennington, Paris, Seuil, coll. «Les contemporains», 1991, p. 12-13. Jacques Derrida souligne.

On le voit aisément, cette «hématobiographie» conviendrait aussi au projet de dévoilement de Guibert. Tout dans cette scène d'écriture porte à croire que le sang incarnerait peut-être l'autographie ultime, la plus directe, que le sang suffit pour se raconter, «c'est moi», «au dehors», sans la contrainte fatigante de l'écriture, comme si le style, devenu couteau, était une incision douloureuse ou «tarabiscotée». À l'image de ce rêve derridien, Guibert pense avoir trouvé le moyen de «se communiquer» de la façon la plus limpide possible. Grâce à cette écriture-transfusion le narrateur dévoile son âme:

C'est mon âme que je dissèque à chaque nouveau jour de labeur qui m'est offert par le DDI du danseur mort. Sur elle je fais toute sorte d'examens, des clichés en coupe, des investigations par résonance magnétique, des endoscopies, des radiographies et des scanners dont je vous livre les clichés, afin que vous les déchiffriez sur la plaque lumineuse de votre sensibilité.(PC, 80-81)

Toutes ses pratiques médicales exposent (comme en photographie), rendent visible l'invisible par transparence et se sur-exposent sur une seconde couche de lumière qu'est la plaque sensible des lecteurs: le dévoilement de l'âme passe donc directement, par la lumière<sup>29</sup>, de l'écrivain au lecteur. Mais en révélant son «hématologie» et ses clichés en coupe, malgré un souhait de transparence, l'écrivain renforce pourtant le dispositif de leurre qui concerne la fiction. En effet, il est possible de rapprocher *Le Protocole...*, d'un point de vue générique, de l'écriture diariste même s'il n'en partage pas toutes les caractéristiques. Le journal peut être conçu comme le texte le plus propice à être «immédiatement communiquant», dans lequel l'«écriture [serait] nue<sup>30</sup>» (du moins est-ce le fantasme qui préside le plus couramment à sa tenue). Selon Guibert,

L'écriture de la lettre et l'écriture du journal sont les deux écritures les plus proches (moins de différence entre le journal de Kafka et ses lettres à Ottilia ou à Felice qu'entre ces lettres ou ce journal et ses romans): ce sont deux écritures d'une même texture, d'une même immédiateté photographique<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup>Un des textes de *L'Image fantôme* proposait déjà un parallèle entre récit de soi et radiographie, «La radiographie», p. 68. D'ailleurs ce texte n'est pas sans rappeler le fragment barthésien intitulé «La côtelette» (*Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 63).

<sup>30</sup>Gérard Genette, «Le journal, l'antijournal», *Poétique*, n° 47, septembre 1981, p. 320. L'auteur souligne.

<sup>31</sup>Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, p. 74-75.

*Le Protocole...* peut donc être conçu comme un roman-lettre ou un roman-journal dans lequel l'écriture-transfusion permet plus que jamais d'offrir au texte cette texture d'«immédiateté photographique». Or pour l'écrivain, c'est quand l'écriture est la plus nue, quand ce qu'il écrit «prend la forme d'un journal [qu'il a] la plus grande impression de fiction» (*PC*, 87). Nous l'avons suggéré, le rapport à la fiction joue un rôle prépondérant dans l'anticipation de la mort, dans la mesure où elle permet l'énonciation de la déchéance. Fictionnaliser permet à l'écrivain d'oublier que la maladie existe réellement, et cela revient à imaginer, non seulement des syntagmes qui reconstruisent l'identité, mais aussi une langue nouvelle. En d'autres termes, tout ce qui semble être donné de façon directe — «laissant apparaître une qualité translucide du regard<sup>32</sup>» —, tout ce qui relève de l'absence de médiation entre la pensée et l'écriture est à classer au registre de la fiction ou de l'hyperréel comme le définit Jean Baudrillard<sup>33</sup>. En imitant la vie grâce à une écriture qui simule l'écoulement de son sang, l'écrivain rend son récit réel «à mort», ce qui le fait basculer dans un monde hyperréel et par là même irréel.

### *L'écriture photographique*

D'autres éléments textuels participent de cette rhétorique de l'immédiateté. En effet, mentionnons que le roman a été doublé par un film dont certaines scènes sont narrées dans le livre. Le film, tourné de l'été 1990 au mois de mars 1991, s'intitule *La pudeur ou l'impudeur*, et a été projeté à la télévision française le 30 janvier 1992, soit un mois après la mort de Guibert. C'est une productrice qui a eu l'idée de ce film. Étant donné, disait-elle dans une lettre à Guibert, qu'il n'écrivait plus, elle lui proposa «d'occuper cette zone intermédiaire [entre *À l'ami...* et un autre roman] en réalisant un film dont vous seriez à la fois l'auteur et le sujet» (*PC*, 174). Au départ, cette proposition fut reçue de façon mitigée de la part de l'écrivain, pour finalement s'imposer à lui comme un projet excitant. Il a vu dans cette création à venir (être à la fois l'auteur et le sujet d'une représentation de soi) la

---

<sup>32</sup>Raymond Bellour, art. cité, p. 125.

<sup>33</sup>Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 112.

réalisation de ce qu'il avait fait presque toute sa vie dans ses écrits. Le film, particulièrement dérangeant, montre un Guibert émacié faisant sa toilette, sa gymnastique quotidienne, ou encore conversant avec des membres de sa famille. Certaines scènes du film seront d'ailleurs intégrées au tissu narratif du roman, comme ici: «Au travail du masseur et à notre labeur commun se superpose ou se sous-perpose le travail du film en train de se tourner, et dont nous sommes indéniablement les deux acteurs, des acteurs amateurs pleins de génie» (PC, 99). Dans un autre passage du roman, le narrateur se rend chez ses grand-tantes et il leur demande ce qu'elles pensent du sida et surtout du suicide:

j'ai glissé la caméra dans un sac en plastique, excité comme une puce à l'idée de filmer une interview de Suzanne, qui a quatre-vingt-quinze ans, et de Louise, qui en a quatre-vingt-cinq, une interview sur le sida. [...] [Suzanne] dit que je vais m'en sortir, qu'il le faut, qu'il ne faut jamais perdre l'espoir, ni la curiosité de la vie, que la mort est bien sûr tentante et obnubilante mais que la vie doit reprendre le dessus. Quand je vérifie dans le viseur que ça tourne correctement, je m'aperçois que je n'ai rien enregistré: il n'y a pas inscrit «Record», encore une fois j'ai commis une image fantôme, celle de Suzanne enfin dénudée qui me disait ces mots d'amour extraordinaires, un chef-d'œuvre *invisible*<sup>34</sup> (PC, 102)

Comme le retour du refoulé, la tentation de la mort s'inscrit tout de même dans le texte, par le biais de cet enregistrement manqué, de ce blanc sur la bande qui était censé dire l'espoir et la curiosité de la vie. Mais la perte de l'image, paradoxalement, déclenche l'écriture de ce chef-d'œuvre invisible. Et c'est pourquoi l'image demeure tout de même enregistrée dans son ratage même puisque l'écriture s'applique à reproduire minutieusement l'échec de Guibert. En anticipant quelque peu sur notre analyse de *L'Homme au chapeau rouge*, on voit que l'écriture est une arme à double tranchant qui à la fois inscrit l'absence tout en effaçant les choses écrites. En outre, en superposant la langue technique du cinéma et l'écriture du roman, Guibert stratifie les discours qui s'entremêlent. On pourrait alors penser que ces couches successives d'informations vont à l'encontre de la notion

---

<sup>34</sup>Guibert souligne. Nous pensons que cette interview a été refaite car une scène analogue se trouve dans le film (mais peut-être Guibert ment-il à propos de cette scène?). Les termes «encore une fois» font référence à un épisode de jeunesse narré dans *Mes Parents* et repris dans *L'Image fantôme*. Il s'agit d'une séance de photos où le jeune Guibert met en scène sa mère pendant l'absence du père. Guibert verra, au développement, qu'il avait mal enclenché le film («L'image fantôme», *L'Image fantôme*, p. 11-18). Pour une analyse détaillée de cet acte manqué, voir Alain Buisine, «Le photographique plutôt que la photographie», *Nottingham French Studies*, p. 32-41.

d'immédiateté. Le brouillage qu'opèreraient ces divers niveaux de discours confirmerait l'hypothèse de Claudie Cachard, dans *Les Gardiens du silence* où

elle cherche à montrer que l'impossibilité pragmatique de tout dire [...] dérive, en fin de compte, du besoin que nous partageons tous et toutes de masquer les événements et les souvenirs les plus indésirables. C'est ce que nous faisons face à la mort d'un proche ou face à une perte extrêmement douloureuse, par exemple<sup>35</sup>.

Autrement dit, le besoin de «masquer» serait inhérent à toute parole qui concerne de près la mort. Or, selon nous, la pratique textuelle guibertienne vise précisément le contraire. En effet, Guibert, au lieu de masquer ce qui est à voir, propose plutôt une écriture qui cherche à «tout montrer». La superposition du récit et de l'image filmée révèle la même texture immédiate, la même matière photographique que la lettre et le journal, car la vidéo entretient un rapport certain avec l'immédiateté et l'instantanéité. À cet égard, Guibert a déjà comparé l'écriture du journal à la vidéo:

Dans son journal relevé de novembre 1975 à mars 1977 (comme les photos, le journal est daté), Peter Handke note de petites déroutes. Il met son quotidien en écriture au fur et à mesure qu'il le vit: la retranscription est presque immédiate, mais elle est aussi continue, plus que des photos on pourrait imaginer un appareil vidéo qui double sa vue et sa conscience d'une longue bande ininterrompue, dont il ramasse ensuite quelques chutes<sup>36</sup>.

Cette ininterruption rappelle aussi l'inachèvement recherché par l'écrivain pour son œuvre, une incomplétude que la superposition générique renforce encore. De la sorte, la description de l'image en train d'être filmée dans le roman relève donc du paradigme de l'immédiateté et par extension, comme nous l'avons dit plus haut, de la fiction. Autrement dit, l'insertion dans le roman d'autres genres tel que le journal, la lettre et ou l'image filmée, tout en «doublant la vue» de Guibert, offre une qualité de limpidité et de transparence à l'écriture.

---

<sup>35</sup>Claudie Cachard, *Les Gardiens du silence*, Paris, Des femmes, 1989, cité par Anthony Wall, *op. cit.*, p. 100.

<sup>36</sup>Hervé Guibert, «L'écriture photographique», *L'Image fantôme*, p. 77.



*Le dévoilement du corps*

Si l'écriture de l'immédiateté marque une nouvelle étape de la maladie, elle est aussi liée à l'état singulier du corps du narrateur. Le champ sémantique qu'il utilise pour décrire son corps relève de la transparence, de la lumière et du photographique, comme si le corps du narrateur était lui aussi devenu une «plaque sensible», une radioscopie à travers laquelle le lecteur pouvait contempler l'écrivain<sup>37</sup>. Rappelons que c'est seulement grâce à l'ingestion des doses d'un médicament que le récit s'écrit: «C'est le DDI du danseur mort, avec le Prozac, qui écrit mon livre, à ma place» (*PC*, 84). Et aussi: «Ainsi je tirais mes forces d'une substance qui était destinée à un mort» (*PC*, 19). Dès lors, ce livre, écrit «sous influence», produit par une substance inassimilable qui prolonge la vie en vue de permettre à Guibert de «s'écrire à mort», est un véritable *pharmakon* dans lequel les pulsions de vie et de mort s'entremêlent. Le médicament-prothèse ressemble ainsi «à cette entrée à l'écriture par une main, en quelque sorte guidée par un fantôme<sup>38</sup>» et permet, malgré tout, de goûter au bonheur lié à l'écriture: «C'est quand j'écris que je suis le plus vivant» (*PC*, 124). Le spectre d'un autre donne donc vie à l'écriture du roman, un roman qui prend la forme d'un saisissant vitrail humain à travers lequel Guibert se donne à lire. Mais l'acte d'écrire demeure contraignant car le corps de l'écrivain a vieilli. Après un examen, le médecin doit aider le narrateur à se dégager de la table d'auscultation: «j'avais l'impression d'être un enfant, la photo d'Eugene Smith du vieillard irradié et décharné lavé par la jeune infirmière, et je riais de bon cœur tant la situation était bouleversante» (*PC*, 13). Tout comme l'image filmique plus tôt, le renvoi à une photographie offre au texte une vue immédiate de l'impression décrite. De même, l'apposition enfant-vieillard collige en un même instantané ce qui est le plus éloigné dans le passé et dans le futur. Le caractère infigurable de cette image rappelle bien l'idée de *punctum*. En créant un «écrasement du Temps<sup>39</sup>», il «troue de sa pointe, par en dessous l'étanchéité du présent, qui se met à fuir,

<sup>37</sup>On peut comparer cette image à la planche «Anatomie» qui accompagne le fragment «Le monstre de la totalité», dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 156 et 157.

<sup>38</sup>Marie-Ange Depierre, *op. cit.*, p. 183.

<sup>39</sup>Roland Barthes, cité par Michel Picard, *Lire le temps*, p. 107.



à se vider dans le passé<sup>40</sup>». Le passé de l'enfance et l'avenir de la vieillesse sont tous deux (re)devenus d'actualité et vécus au présent. C'est pourquoi le narrateur ajuste son âge pour refléter son état hors du commun: «Comme Suzanne, je vais avoir quatre-vingt-quinze ans le 8 septembre» (PC, 141) et décrit la projection dans le temps:

Le sida m'a fait accomplir un voyage dans le temps, comme dans les contes que je lisais quand j'étais enfant. Par l'état de mon corps, décharné et affaibli comme celui d'un vieillard, je me suis projeté, sans que le monde bouge si vite autour de moi, en l'an 2050. En 1990 j'ai quatre-vingt-quinze ans, alors que je suis né en 1955. Une rotation s'est effectuée, un mouvement giratoire en accéléré, qui m'a plaqué contre une centrifugeuse de foire, et a broyé mes membres dans un mixer (PC, 111).

L'idée de vivre une science-fiction est ici alimentée par le voyage dans le temps et par la comparaison avec les contes lus dans l'enfance. À l'inverse du narrateur de *À la recherche du temps perdu* qui, devenu vieux, ouvre *François le Champi* et aperçoit immédiatement en lui un enfant qui se lève, dans le cas de Guibert, un vieillard apparaît. L'enfant que le narrateur était rejoint de la sorte l'adulte qu'il est et le vieillard qu'il pourrait être en 2050, et ce, en une même année, 1990. 1990 devient, curieusement, par le truchement de l'écriture, l'année de l'enfance, de l'âge adulte et de la vieillesse.

En parallèle, le miroir renvoie au narrateur une image instantanée de son corps: «Ce corps décharné [...] je le retrouvais chaque matin en panoramique auschwitzien dans le grand miroir de la salle de bains» (PC, 14-15). Ce plan cinématographique grand angle permet de déborder ce que l'œil ne saurait capter, mais l'image spéculaire renvoyée au narrateur provoque une multiplication du corps, une exagération qui encore une fois produit un angle mort. Alors que plus tôt, le vieillard était associé au corps décharné, ici, Guibert se compare à un corps de survivant d'un camp de concentration. Bien que cette comparaison avec Auschwitz puisse sembler violente, elle relève tout de même d'une volonté de se donner espoir:

Je ne peux pas dire non plus que j'avais de la pitié pour ce type, ça dépend des jours, parfois j'ai l'impression qu'il va s'en sortir puisque des gens sont bien

---

<sup>40</sup>Michel Picard, *op. cit.*, p. 107.

revenus d'Auschwitz, d'autres fois il est clair qu'il est condamné, en route vers la tombe, inéluctablement.(PC, 15)

Ce rapport aux camps de concentration a déjà été évoqué par Chantal Saint-Jarre pour expliquer le concept psychanalytique de la douleur de l'enfant mort dans le cadre de ce qu'elle nomme la seconde mort (la première mort faisant référence à la mise à mort de l'enfant chez tout sujet), celle qui est au cœur des interrogations soulevées par le deuil de soi. À cet effet, il faut remarquer que «"Les affects par lesquels nous réagissons à une séparation nous sont familiers et nous les ressentons comme douleur et deuil", ce qui lie la douleur et la perte de l'objet: la douleur serait la réaction au danger que comporte cette perte<sup>41</sup>». Pour illustrer cette idée, Saint-Jarre résume le récit de Marguerite Duras intitulé *La Douleur* (qui fera l'objet d'une analyse détaillée dans le prochain chapitre) qui relate, sous la forme d'un journal, l'attente de son mari, Robert Antelme, prisonnier d'un camp de concentration pendant la Deuxième Guerre mondiale. Réfléchissant sur cet acte d'écriture produit pendant le drame, Marguerite Duras se demande comment elle a pu écrire une telle «chose», comment elle a pu trouver la force de réaliser le récit de cette séparation douloureuse. Saint-Jarre transpose cette douleur dans le cadre de la séropositivité et du sida pour expliquer que la douleur de l'enfant-mort «concerne [...] le deuil précipité de "l'enfance" et de l'invulnérabilité enfantine, le deuil du sentiment de proximité avec l'enfance et d'appartenance à la jeunesse<sup>42</sup>».

Alors que dans *À l'ami...* le maintien narcissique se faisait, au fil du récit, grâce au personnage de Muzil, Guibert en appelle ici au pôle opposé de la mort, l'enfance, pour tenter de décrire son corps. En ce sens, le «retour à l'enfance, dynamique classiquement narcissique, [...] croise celle de l'état de vieillesse<sup>43</sup>». Un réseau textuel formé autour de l'enfance, du vieillard et du survivant du camp s'élabore donc pour tenter d'intégrer le deuil de l'enfant mort et la juxtaposition de ces temps séparés rend «immédiats» les deux

---

<sup>41</sup>Chantal Saint-Jarre, citant Freud, *op. cit.*, p. 180.

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 216-217.

<sup>43</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 101, n. 47.

pôles opposés de la vie. Fait à remarquer, le narrateur, dans ce passage («j'avais de la pitié pour ce type...»), utilise la troisième personne du singulier pour se désigner. Cet emploi renforce la volonté de se séparer de ce «type» qui est condamné, de faire le deuil de cet enfant mort et qui va mourir à nouveau.

### *La cécité photographique*

Toutefois, la tentative d'intégration du deuil et la transparence du corps se doublent d'un paradoxe sous la forme d'une cécité photographique<sup>44</sup>. En effet, Jules propose au narrateur de «photographier [s]on squelette» (PC, 25). La réaction de l'écrivain est surprenante pour le lecteur et pour Guibert lui-même:

Il y a eu chez moi un moment de flottement, j'ai été énormément étonné voire choqué par sa proposition, alors que j'aurais pu la faire moi-même quelques semaines plus tôt: lui demander de photographier mon corps décharné. [...] J'avais retrouvé des textes, écrits quand j'avais vingt ans, qui décrivaient déjà ce spectacle, cette maladie et cette nudité. Mais là, saisi par la proposition de Jules, je n'en comprenais pas le sens: que voulait-il dire par squelette? Photographier mon cadavre, ou alors photographier mon squelette vivant? [...] De fait, Jules voulait me photographier nu et vivant. Mon rapport avec mon corps avait dû changer depuis que j'avais eu l'idée de le sacrifier au peintre et sur la scène du théâtre: [...] il n'y avait plus que de la pitié, une très grande compassion pour ce corps ruiné, qu'il fallait préserver des regards (PC, 26).

Le lecteur peut s'étonner de cette subite pudeur face à l'appareil: alors que l'écriture se voulait la plus transparente possible, il semblait évident que Guibert acceptât cette proposition. Toutefois, l'écrivain se retrouve «comme un aveugle» (PC, 10) face à la photographie, son corps lui imposant une cécité photographique. Si la photographie est d'emblée mortifère, c'est parce qu'elle pétrifie le sujet en objet: comme le remarquera Barthes, «lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne<sup>45</sup>». «La photo, au plus près de la mort<sup>46</sup>» ne peut donc pas être un objet visible parce que doublement mortifère par son

<sup>44</sup>Pierre Saint-Amand s'est aussi interrogé sur cette cécité mais de manière différente. Il écrit à ce sujet: «Pourquoi la compulsion iconographique de Guibert s'accompagne-t-elle en même temps d'une extraordinaire phobie de l'image?» («Mort à blanc. Guibert et la photographie», *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, p. 81).

<sup>45</sup>Roland Barthes, *La Chambre claire*, p. 31.

<sup>46</sup>Hervé Guibert, «La photo, au plus près de la mort», *L'Image fantôme*, p. 148.

support et son contenu. Mais Alain Buisine observe avec une grande justesse que la plupart des réflexions guibertiennes sur la photographie se rapporte à des projets d'images avortées. En effet, «n'arrive-t-il pas fort souvent qu'Hervé Guibert est plus séduit par les photographies "ratées", "des photos loupées, floues ou mal cadrées, prises par les enfants, et qui rejoignent ainsi, malgré elles, le code vicié d'une esthétique photographique décalée du réel"<sup>47?</sup>» En outre, c'est la photo ratée ou l'image fantôme, invisible, qui déclenche le plus souvent l'écriture. D'ailleurs, Guibert s'explique sur la différence entre l'idée d'une photo et la photo elle-même. Dans «L'Image parfaite», après avoir décrit une scène de bord de mer qu'il aurait aimé photographier, il remarque qu'il est heureux, somme toute, d'avoir raté l'occasion parce que c'est «le photographique» qui importe pour lui, et non pas l'objet final:

l'acte photographique aurait oblitéré, justement, tout souvenir de l'émotion, car la photographie est une pratique englobeuse et oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique, et la vision m'aurait été «retournée» sous forme de photographie, comme un objet égaré qui pourrait porter mon nom, que je pourrais m'attribuer mais qui resterait à jamais étranger (comme l'objet, autrefois intime, d'un amnésique)<sup>48?</sup>

Photographier le «cadavre vivant» reviendrait à oblitérer, à oublier le corps, le cliché aurait donné «un objet égaré», aurait laissé le corps froid de «tout souvenir». Et c'est sans doute pourquoi le narrateur souffre d'une cécité photographique parce qu'il ne peut oublier l'objet de son écriture: l'écriture, «pratique mélancolique», permet justement, plus que la photo, de combler l'aveuglement que le corps procure<sup>49</sup> et de mettre en place un travail de

<sup>47</sup>Alain Buisine, art. cité, p. 35. Buisine cite Hervé Guibert, *Les Aventures singulières*, Paris, Minuit, 1982, p. 40.

<sup>48</sup>Hervé Guibert, «L'Image parfaite», *L'Image fantôme*, p. 24.

<sup>49</sup>Notons au passage que Jacques Derrida lors d'un développement sur la cécité de sa mère malade, dit d'elle qu'elle était «murée». Selon le philosophe, il s'agit là de l'«une des figures typiques» dans «la rhétorique de la cécité». Et un peu plus loin: «Ces murs plombés ["yeux emmurés"] enferment dans la nuit du caveau (les pharisiens aveugles sont des "sépulcres blanchis", le Samson de Milton se présente comme un mort-vivant, exilé de la lumière, enterré en lui-même dans une tombe en marche [...])» (*Mémoires d'aveugle*, p. 45). Or, fait troublant, dans *Le Protocole compassionnel*, Guibert s'enferme par inadvertance dans la cave de son immeuble, dans laquelle il reste «emmuré» pendant près de trois heures. L'écrivain se met alors à fantasmer sur sa mort dans cette cave: «Alors je me vis, réellement, découvert des mois après, crevé dans cette cave, de soif, de faim, de froid et d'épuisement nerveux [...] squelette recroquevillé sous des cartons» (*PC*, 70, nous soulignons). Tout porte à croire que cet acte manqué symbolise l'obligation de la cécité devant le corps décharné, comme s'il fallait (se) «crever» (les yeux) devant le «squelette».

deuil. Il faut pourtant se demander, tout comme Jean-Pierre Boulé, pourquoi Guibert a accepté de livrer son corps à la vidéo. Boulé explique que l'écrivain «avait refusé qu'on le photographie pendant près de trois ans à cause de son apparence squelettique [...], cependant le film, c'était différent: "le film, à la limite ... c'est vivant"<sup>50</sup>». Pour Guibert, donc, la photographie l'aurait «tué», mais le film reste dans le domaine du «vivant» peut-être parce que l'image en est instantanée. François Buot mentionne par ailleurs que Guibert écrit, dans un texte de 1978 sur le photographe Kertesz interviewé à la fin de sa vie, «"Et s'il utilise un polaroïd, précise Hervé, c'est qu'il est à un âge où il ne peut plus attendre le temps du développement, dans la crainte que la mort lui ravisse l'image"<sup>51</sup>.» Dès lors, on peut penser que l'écrivain attribue la même propriété à la vidéo qui ne requiert pas de temps de développement non plus. Pourtant, il joue tout de même avec ce ravissement de l'image par la mort lorsqu'il commet des chef-d'œuvres fantômes, comme s'il testait par anticipation l'idée de l'inachèvement du livre par la mort.

De plus, puisqu'il faut «préservé des regards» le corps «ruiné», par analogie, n'est-ce pas aussi le regard du lecteur qu'il faudrait de la sorte rendre aveugle? En effet, contrairement à l'écriture-transfusion qui se fait tout en transparence (mais cette écriture n'est-elle pas, elle aussi, aveuglante?), la cécité doit aussi gagner le lecteur pour préserver le corps. Pourquoi ce paradoxe? La réponse se trouve peut-être au cœur d'un des chapitres du roman dans lequel le narrateur se met en scène dans un tableau de Turner, représentation picturale de soi déjà esquissée dans *À l'ami...* avec le tableau de Mancini.

---

Catherine Mavrikakis propose une autre interprétation de cet acte manqué. Selon elle, rappelons-le, Guibert est le porteur d'une crypte dont la bouche est le lieu sensible: «Guibert risque toujours de ne pas pouvoir sortir de la prison-bouche et d'enterrer vivant les mots qui bloquent sa gorge. La commémoration de l'incorporation devenue anti-incorporation menace le sujet d'un grand enfermement. Un autre acte manqué [la cave] vient révéler quelque chose de ce risque» (art. cité, p. 156).

<sup>50</sup>Jean-Pierre Boulé, «Guibert's Autobiographical Film-Writing», dans *Autobiography and The Existential Self*, Liverpool, Liverpool University Press, 1995, p. 173. Boulé cite Guibert lors de son passage dans l'émission *Ex-Libris* (Guibert «had refused to allow his photograph to be taken for three years because of his skeletal appearance [...] but that filming was not the same»).

<sup>51</sup>François Buot, *op. cit.*, p. 129.

Guibert note: «Turner a peint *La Mort sur un cheval pâle*, [...] j'étais moi-même ce corps renversé sur sa monture, avec des lambeaux de chair qui s'accrochent à l'os et qu'on aurait envie de ruginer une bonne fois pour toutes pour le nettoyer, ce cadavre vivant ployé sur cette furie qui fonce dans la nuit» (*PC*, 155). Le foyer de ce passage se situe bien dans la *mise en scène* du corps guibertien, c'est-à-dire dans une «mise en intrigue», dans une mise en fiction du «cadavre vivant». Tableau dans le roman, cette image décadrée et recadrée dans la peinture n'appartient plus au réel, mais bien au fictif. En ce sens, être soi-même un personnage de tableau, cela revient aussi à s'inclure dans une fable.

### *L'inclusion du kitsch comme détente de la lecture*

Le chapitre cinquante-deux du *Protocole compassionnel* constitue un récit à part entière qui est à l'origine du roman<sup>52</sup>. En effet, après *À l'ami...*, l'écrivain s'est péniblement remis à l'écriture: «Je me forçai à réécrire chaque matin [...], je le faisais sans plaisir [...]. Je racontais une histoire dont je connaissais le début, le déroulement et la fin, puisque je l'avais vécue [...]» (*PC*, 173). Cette histoire, assez drôle, relate le voyage du narrateur à Casablanca. Après avoir reçu un grand nombre de lettres, l'attention du narrateur s'est arrêtée sur un correspondant des plus singuliers. Ce dernier, homme de lettres, «avait un ami [«le Tunisien»] qui avait déjà guéri plusieurs maladies graves» (*PC*, 181) et il proposait de guérir le narrateur. Malgré le caractère incongru de la proposition, Guibert se décide à rencontrer l'écrivain et son ami guérisseur qui est «un homme athlétique, qui avait tâté de la boxe» (*PC*, 183). Ce dernier détail plaît à l'écrivain: «un boxeur industriel à la retraite qui opérait des miracles à Casablanca, il ne m'en fallait pas davantage pour avoir de plus en plus envie de le rencontrer» (*PC*, 183). La rencontre entre les deux hommes a lieu quelque jours après l'arrivée du narrateur à Casablanca. Lorsque Guibert se rend au domicile du guérisseur, c'est le choc:

---

<sup>52</sup>«[...] ce couple déférent et lunatique [...] reçoit Guibert et lui ouvre la voie vers un nouveau récit, *Miracle à Casablanca*, dont *Le Protocole compassionnel* est issu» (Raymond Bellour, art. cité, p. 125).

Sur la porte il y a un tout petit bout de papier épinglé avec, écrit à la main: «Le Tunisien-Lumière.» La femme du Tunisien s'appelle Madame Lumière, c'est son nom. [...] J'imaginai un très vieux Tunisien tout ridé, glissant très lentement sur des babouches, ou déjà paralysé dans son trône [...]. La porte s'ouvre: c'est un chanteur d'opérette. Luis Mariano, Georges Guétary, Rudy Hirigoyen du temps de leur splendeur. Un grand homme baraqué, tout habillé de blanc: mocassins blancs, socquettes blanches, pantalon blanc moulant, chemise blanche, tricot blanc à grosses mailles, avec juste une cravate bleue, un diamant au doigt, des chaînes et des bracelets en or, un sourire de dentier éclatant et, sur le haut du front, une longue mèche brune transversale et laquée, prise par derrière d'un coup de peigne tranchant au-dessus de la nuque. Je pensais à part moi: «Tu peux peut-être guérir les cancers, mon bonhomme, mais tu ne détiens apparemment pas la formule magique pour faire repousser les cheveux.» (PC, 194)

Eva Le Grand propose une définition intéressante du kitsch dans laquelle elle note que «[l]a lecture du kitsch dans une œuvre d'art [...] dépend [...] non seulement du contexte de sa réception, mais aussi de la tension structurelle interne de l'œuvre, autrement dit, de la présence ou de l'absence de jeux ironiques, voire parodiques, que l'œuvre fait subir aux divers éléments du kitsch qu'elle intègre<sup>53</sup>». L'accoutrement du Tunisien et son allure de «chanteur d'opérette» relèvent bien d'un kitsch au deuxième degré, dont le ton ludique du narrateur témoigne. Malgré le charlatanisme évident du guérisseur, le séjour à Casablanca a permis au narrateur de retrouver l'envie de voyager (PC, 206) et de se rendre dans la ville de Tanger où il trouve «un lieu totalement en accord avec ce temps si curieux, à la fois paralysé, dilaté et accéléré, d'une fin de vie» (PC, 209). L'épisode du *Miracle à Casablanca* coïncide justement, dans l'architecture du roman, à ce temps «curieux» «paralysé» et «dilaté»: il y a ici suspension de la temporalité quasi linéaire du journal au profit d'un récit-objet (kitsch, de surcroît) incrusté dans le tissu textuel. D'un point de vue structurel ce récit est d'ailleurs une mise en abyme rétrospective<sup>54</sup> du roman puisqu'il est rejeté à la fin. Mais tout en étant un récit «terminal<sup>55</sup>», il est aussi un récit inaugural car il a provoqué l'écriture du *Procotole*... En ce sens, nous pourrions imaginer que ce *Miracle*...

---

<sup>53</sup>Eva Le Grand, «Introduction. Séductions du kitsch: roman, art et culture», dans *Séductions du kitsch. Roman, art et culture*, sous la direction d'Eva Le Grand, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1996, p. 20-21. Remarquons au passage que cet épisode se présente comme une parodie légère de certains textes de Jean Genet.

<sup>54</sup>Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 83.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 87.



tient lieu de symbole<sup>56</sup> pour traduire le voyage dans le temps qui s'effectue dans le corps du narrateur: enfance (récit inaugural) et vieillesse (récit terminal) se vivent simultanément.

Ce récit, qui «a des allures de rêve<sup>57</sup>», tranche tout à fait avec le reste du roman, et provoque une détente de la lecture. Cette détente ressemble un peu à l'effet décrit par Marie-Renée Larochelle à propos du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier. Elle avoue que l'«exercice d'apologie» qu'elle s'«apprête à effectuer» à propos d'un texte de Michel Tournier, découle de deux raisons, dont l'une «relève du plaisir, voire de la jouissance que la lecture de ce roman [lui] procure<sup>58</sup>». «Jouissance bien étrange», continue-t-elle, «puisqu'elle vient de l'audace même de l'art romanesque de Tournier où s'entremêlent avec brio les représentations multiples de la mort [...] dans lesquels se frôlent impunément l'horreur, l'amour, le mythe et la beauté<sup>59</sup>». La lecture de *Miracle à Casablanca* relève d'une «jouissance bien étrange» aussi. Même si *Le Protocole...* est plus gai que *À l'ami...*, il reste que le lecteur demeure aux prises avec un récit lourd à porter, un récit qui demeure sans cesse «menacé» par la «mort de l'écrivain<sup>60</sup>». Or cette menace est précisément levée par ce faux miracle car le narrateur annonce qu'il connaît déjà la fin de ce récit. Le lecteur ressent alors une «satisfaction affective du sujet<sup>61</sup>» par l'inclusion d'un kitsch ironique dans la narration. De plus, Eva Le Grand remarque que dans le roman contemporain «le kitsch [...] apparaît souvent comme le "code existentiel" (terme de Kundera) des personnages, se révélant tout particulièrement à travers leur attitude face au temps [...]: comme un désir de négation du temps, de la mort et de l'oubli<sup>62</sup>». On pourrait appliquer cette affirmation à la fois au narrateur qui écrit cette histoire, mais surtout au

---

<sup>56</sup>Pour Dällenbach, la mise en abyme terminale doit recourir au mythe, au conte ou au symbole pour «dissimuler qu'elle agit à retardement» (*op. cit.*, p. 87).

<sup>57</sup>Raymond Bellour, art. cité, p. 125.

<sup>58</sup>Marie-Renée Larochelle, «Le kitsch et la mort dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier», dans *Séductions du kitsch*, p. 59.

<sup>59</sup>*Ibid.*

<sup>60</sup>Paul Ricœur, *Temps et récit III*, p. 244.

<sup>61</sup>Eva Le Grand, art. cité, p. 18.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p. 19.



lecteur qui lit avec détente et soulagement quelques pages d'un récit ludique<sup>63</sup>, oubliant pour un bref interlude, «l'offensive qui se trame par derrière» (AA, 199).

### *L'inachèvement*

Le «zoom avant brutal à travers le temps» (PC, 112) provoqué par la maladie, comme nous l'avons souligné plus haut, donne à voir un corps «oxymorique», un corps fantomatique sur lequel se télescope le temps de l'enfance et de la vieillesse, dispositif textuel par lequel le temps s'efface lui-même, offrant une immédiateté singulière. Cet effacement temporel est concomitant à la convocation du mythe de la renaissance. L'effet du médicament du danseur mort est ressenti comme une résurrection (PC, 61) et fera dire au narrateur: «Me lèverais-je de mon cercueil comme je me lève de mon lit, en m'agrippant aux bords ou en me laissant tomber, maintenant que, grâce au DDI du danseur mort, je crois au mythe de la renaissance?» (PC, 123) Le mythe a son importance dans le récit du sida car, comme l'a souligné Alexis Nouss,

[I]a seule énonciation mythique va faire passer le sujet, témoin ou acteur, dans cette sphère chronologique particulière et nous retrouvons ici l'écriture du sida comme énonciation d'une temporalité spécifique. [...] Ce passage se traduit aussi au niveau fantasmatique par une projection hors du présent dans une temporalité autre qui peut se situer dans le passé ou dans le futur ou qui relie les deux<sup>64</sup>.

C'est aussi ce qui est à l'œuvre ici, puisque le mythe de la renaissance redéploie la temporalité dans le domaine du fantasme de la survie, du passage de la vie à la mort à la vie, sans interruption létale. Guibert prend lui-même la mesure de ce rêve un peu plus loin:

Je suis dans une zone de menace où je voudrais plutôt me donner l'illusion de la survie, et de la vie éternelle. Oui, il me faut bien l'avouer et je crois que c'est le sort commun de tous les grands malades, même si c'est pitoyable et ridicule, après avoir tant rêvé à la mort, dorénavant j'ai horriblement envie de vivre.(PC, 167)

---

<sup>63</sup>Marie Darrieussecq propose une lecture un peu différente de cet épisode. Selon elle, le lecteur ressent plutôt ici un «ennui» et un «accablement» parce que «Guibert nous a déjà tout dit» avant même de faire le récit de son voyage. Pour Darrieussecq, l'écrivain interdit ainsi au lecteur «tout plaisir d'imprévu» (*op. cit.*, p. 148). Toujours est-il que le résultat demeure le même: le lecteur oublie l'avancée de la maladie.

<sup>64</sup>Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 183.

Temporalité qui n'altère rien, la vie éternelle, ponctuée par les cycles qui font renaître la vie, tourne à vide et s'articule dans une logique de l'inachevé. Le temps convoqué par le mythe n'entraîne donc pas la mort puisqu'il suspend le cours ordinaire de la durée et relance l'écriture qui, au terme du récit, ne parvient d'ailleurs pas à conclure. L'inachèvement signe alors la fin de ce second roman et sera au cœur de *L'Homme au chapeau rouge*. En effet, après *Miracle à Casablanca*, le narrateur ne réussit pas à achever son récit, avec ce que ce signifiant comporte d'ambiguïté:

J'aime le marchandage, c'est la vie. Tout est marchandage dans la vie. La mort c'est la réconciliation. C'est sur cette phrase que je voulais terminer mon livre. Je n'y arriverai pas.

Je changeai d'angle de prise de vues et, sans rien lui demander, je filmai Claudette Dumouchel. Elle était belle. [...] L'œil au viseur je voyais que l'image tremblotait imperceptiblement au rythme de ma respiration, des battements de mon cœur. Le mot *End* s'est mis à clignoter dans l'image-témoin. Fin de bande.

Aujourd'hui 13 août 1990, je finis mon livre. Le chiffre 13 porte bonheur. Il y a une nette amélioration dans mes analyses, Claudette sourit (est-ce qu'elle ment?). J'ai commencé à tourner un film. Mon premier film (*PC*, 227).

Plus que la mort ou la fin, le commencement du film, une «première» pour le narrateur qui marque ses «début» au cinéma, sont le gage d'une réconciliation avec son sort. Terminer sur des commencements donne plus à écrire et surtout à vivre. Pourtant, la fin ne manque pas de s'inscrire dans le corps du texte de manière symptomatique: «image-témoin» de la fin, elle s'écrit en anglais, en traduction, comme si le passage par une autre langue rendait étrangère la fin du récit et la mort elle-même, comme si raconter sa mort dans une langue autre que maternelle revenait à la tenir à distance et à oublier la menace de la fin. Mais tout en étant un signal de mort, le mot *End* demeure inoffensif puisqu'il marque seulement la fin de la bande (on peut aussi entendre autrement «fin de bande», après ce qui ressemble à un ersatz de désir ou d'émoi sexuel): il inscrit dès lors un *double bind* dans le texte car il est à la fois l'aveu du peu de temps qu'il reste pour écrire et le début d'une nouvelle bande (un nouveau livre qui tient lieu d'érotisme ?) qui donneront «l'illusion de la survie» (*PC*, 167).

Cette illusion de survie travaille le tissu textuel tout au long du *Protocole compassionnel*. En effet, nous avons montré que l'écriture immédiate, translucide et photographique de l'écrivain tente de déporter la maladie vers le lecteur dans un geste de partage qui répond à un désir de se libérer du sida. Le pacte toxique mis en place par l'écriture-transfusion donne l'illusion d'une communication extrême entre le lecteur et le narrateur, illusion qui se trouvera vite résorbée puisque la mise à nu de l'écriture, comme c'est le cas dans le journal ou la lettre, provoque plutôt une impression de fiction redoublée par l'effacement du temps par lui-même. Ainsi, tout porte à croire que le pacte transfusionnel, tout en liquéfiant le temps et le style, fictionnalise le récit. Le besoin de fiction a été relié au travail de deuil qui s'effectue par l'image temporelle singulière de l'enfant-vieillard. La difficulté d'intégrer cette nouvelle réalité tant pour le lecteur que pour le narrateur a été suspendue par l'inclusion d'un «récit de miracle», d'un récit à la fois inaugural et terminal qui décrit le temps particulier qui contamine le texte, un temps dilaté, suspendu, qui distrait et soulage face à l'avancée de la maladie. Force est de constater que la stratégie littéraire mise en place dans ce deuxième roman relève d'un désir d'oublier la maladie. Tout en étant l'historien de sa fiction, le narrateur perfore son récit de défenses textuelles, de «meurtrières» même (le journal, la lettre, la photographie, le kitsch) qui constituent autant de pièges et de moments troubles pour le lecteur. Il s'agit maintenant de voir comment cette rhétorique de l'oubli sera portée à son comble dans *L'Homme au chapeau rouge*.

### 3. Tromper la maladie

Ce n'est pas une fiction, bien qu'il ne soit pas capable de prononcer à propos de tout cela le mot de vérité. Quelque chose lui est arrivé, et il ne peut dire que ce soit vrai, ni le contraire. Plus tard, il pensa que l'événement consistait dans cette manière de n'être ni vrai ni faux.

Maurice Blanchot, *L'Attente l'oubli*.

#### *Histoire de faux et marchandage*

Après avoir voulu maîtriser la maladie et le temps dans *À l'ami...*, après avoir tenté d'explorer les limites de la «pudeur et de l'impudeur» du corps malade et du lecteur dans *Le Protocole...*, Guibert désire taire la maladie. Lors d'un entretien en 1990, l'écrivain explique à un journaliste qu'il est en train d'écrire la suite du *Protocole...*, qui est «une tentative, par le récit, d'évacuer le sida, de m'en débarrasser<sup>1</sup>». Dans *L'Homme au chapeau rouge*<sup>2</sup>, le lecteur retrouve le même narrateur, cette fois aux prises avec des marchands d'art et des faussaires. Véritable petite intrigue policière, ce récit, sans chapitres, est traversé par deux personnalités du monde l'art que le narrateur côtoie: le peintre Yannis et Lena, une experte d'art russe. Lorsque l'intrigue commence, le narrateur est à Corfou où il est allé retrouver cet ami peintre. Il devait auparavant accompagner Yannis à Madrid où il allait «procéder à la dénonciation et à la destruction d'un faux Yannis vendu par un faussaire» (*HCR*, 12). Raymond Bellour note avec pertinence que «[c]ette histoire des faux Yannis va ainsi innover le récit d'hypothèses sombres et folles: le peintre accusé de dénoncer comme faux et de faire détruire des toiles anciennes<sup>3</sup>». Quant au personnage de Lena, il est aussi étroitement mêlé au faux car la jeune femme tente de dénoncer toutes les copies de tableaux russes dans les grandes ventes internationales. En

---

<sup>1</sup>Cité par Jean-Pierre Boulé, art. cité, p. 173.

<sup>2</sup>Hervé Guibert, *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992. Désormais le sigle *HCR* renverra à cette édition suivi de la page.

<sup>3</sup>Raymond Bellour, art. cité, p. 126.

même temps, elle tente de retrouver son frère Vigo, lui aussi marchand d'art, disparu depuis plusieurs années. Le narrateur l'accompagne à Moscou pour dénoncer des faux. Vers la fin du roman, Guibert émet l'hypothèse lugubre que Lena aurait tué son frère et l'aurait enterré dans la réserve de tableaux de leur galerie d'art. Finalement, le narrateur se rend en Afrique pour y rejoindre Yannis.

À première vue, nous sommes bien loin des préoccupations des deux romans précédents où il s'agissait pour le narrateur de retracer les étapes de la maladie. D'une certaine façon, dans ce troisième roman qui clôt ce qu'il est convenu d'appeler la trilogie autofictive de Guibert, le narrateur s'efface au profit de l'histoire de Lena et de Yannis (mais aussi Balthus et Bacon), deux personnages qui deviennent les véritables «héros» du roman. Nous verrons comment s'opère cet effacement progressif de «l'homme au chapeau rouge», disparition que nous rattacherons à la notion d'oubli de soi. Le désir de se départir du sida prend forme dans une scénographie élaborée où le narrateur s'invente un nouveau personnage pour tenter de faire oublier au lecteur celui des romans précédents. Cependant, la maladie n'est pas entièrement évacuée de l'intrigue car on apprend que le narrateur s'est fait retirer un kyste, qui pourrait être «un lymphome, cancer généralisé du système lymphatique» (*HCR*, 15). Si l'hypothèse du cancer se révèle juste, le narrateur se suicidera à Corfou. Le suicide n'aura cependant pas lieu puisque, après l'opération chirurgicale pour retirer le kyste, l'analyse s'avérera négative. La préfiguration de l'expérience de la dernière heure, ouvertement thématifiée auparavant, cède donc le pas ici à une histoire labyrinthique sur l'art où le motif du temps est absent, du moins en apparence. Il s'agira de lire dans le contenu manifeste du récit, dans cette occultation de la mort et du temps le récit déplacé et tu de la lente renonciation à soi<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>Alors que le récit précédent avait été dédié aux lecteurs, on remarquera que ces derniers sont absents de ce troisième roman. *Le Protocole...* est en effet adressé aux «maîtres» de l'écrivain.

Ce roman est une des transpositions romanesques les plus achevées du problème du vrai/faux dans les récits de Guibert. On l'a vu plus haut avec Marie Darrieussecq, le dispositif du vrai et du faux, ainsi que le thème du leurre sont des paradigmes récurrents de l'entreprise guibertienne pour brouiller les frontières textuelles entre la réalité et la fiction. Cette fable sur la vérité et le mensonge intensifie l'hypothèse selon laquelle la fiction est le garde-fou d'une écriture qui se trouve alors effectivement «au plus près de la mort». Comme l'explique avec une grande justesse Leslie Hill:

La mort ne peut se contempler ou s'écrire que grâce à des détours qui font que tout de suite vous retombez dans le fictif, le faux ou le délirant (et c'est bien ce que nous montre, avec une exigence qui n'en est pas moins troublante et douloureuse, le récit de tous ces tableaux faux, vrais, faux-vrais et vrais-faux du peintre Yannis [...])<sup>5</sup>.

En ce sens, écrire la maladie revient à user du mensonge pour survivre. Pour oublier la maladie le narrateur se plonge donc dans «des postures de récit dangereuses pour [lui] comme le peintre broie l'ocre et le colotar, malaxe inlassablement du rouge sang ou du bleu grec, ou piétine sa toile au lieu de l'affronter» (*HCR*, 62). Cette comparaison rappelle la volonté de se départir du sida, dont nous avons vu l'illustration dans un passage qui concernait déjà la peinture. Ici, les «postures de récit dangereuses» déplacent le malaise sur le plan de l'écriture et la comparaison avec la peinture le recadre dans le domaine faussement inoffensif et mensonger de l'art, comme pour faire diversion. À la manière du peintre qu'il convoque dans la comparaison, l'écrivain a tenté de malaxer à mort le sida hors de lui, il a essayé de le rejeter pour contaminer le lecteur. Maintenant, posture dangereuse s'il en est, le narrateur choisit de piétiner sa propre toile thanatographique pour éviter de s'exposer à nouveau. Pourtant, «[l]a poursuite incessante de tableaux dans le texte accélère à la même vitesse que l'avancée du virus<sup>6</sup>», et ce de manière voilée et décadrée.

---

<sup>5</sup>Leslie Hill, art. cité, p. 93.

<sup>6</sup>Martine Antle, «The Frame of Desire in the Novel of the 1980's and 1990's», dans *Articulations of Difference. Gender Studies and Writing in French*, sous la direction de Dominique D. Fisher et Lawrence R. Schehr, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 192 («*The endless pursuit of paintings in the text accelerates at the same pace as the advance of the virus*»).

Le lien entre art et mensonge a été étudié par James H. Reid dans un essai concernant la temporalité de l'oubli et du mensonge dans certains romans réalistes. Il écrit, en citant Nietzsche que

La société ment «selon une convention fixe» dans le but de se duper et de penser que l'art est véridique. Cependant, ces mensonges ne changent rien. L'art, en contrepartie, agit comme s'il disait la vérité, il ment seulement afin «[de proposer] de nouveaux transferts, de nouvelles métaphores et métonymies». Plutôt que de créer l'illusion qu'il est une vérité, plutôt que de tromper, le mensonge de l'art détruit «l'immense carcan des concepts» et «le redispense de manière ironique, remodelant le monde qui se présente à l'homme qui veille». De la sorte, l'art démystifie ironiquement sa feinte d'être véridique afin de provoquer un changement<sup>7</sup>.

De la même manière, Guibert propose de transférer son roman dans un nouveau monde, celui de la peinture, où les métaphores et les métonymies semblent différer de celles liées à l'écriture de la maladie. Ainsi, en usant de stratégies figurales qui relèvent du pictural et en modelant son roman autour d'une intrigue liée au monde de l'art, Guibert applique une couche de plus à son mensonge, intensifie le leurre et les cadres, brouille encore la limite déjà incertaine entre vérité et fiction. Mensonge et oubli deviennent dès lors intimement liés: on ment pour oublier ou pour combler l'oubli.

### *Falsifier son identité*

Les multiples mensonges du narrateur qui émaillent le roman servent à falsifier son identité. Comme le note Raymond Bellour, Guibert raconte son mensonge à Balthus, le peintre qu'il a pourchassé étant jeune; il ment à Yannis en lui disant que Vigo est le modèle de son roman alors que c'est véritablement du peintre qu'il est question; il ment à son amant Jules en avouant qu'il entretient des liens intimes avec Yannis. «H. G. trompe enfin ses lecteurs (qui le savent, le supposent et en jouissent) en ne leur avouant jamais comment

---

<sup>7</sup>James H. Reid, *Narration and Description in the French Realist Novel. The Temporality of Lying and Forgetting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 3 («Society lies "according to a fixed convention" in order to deceive itself into believing that art is truthful. These lies, however, change nothing. Art, on the other hand, acts as if it were truthful, it lies, purely in order to "[bring] forward new transferences, metaphors, and metonymies." Rather than create the belief that it signifies a truth, rather than deceive, art's lie shatters the "immense framework and planking of concepts" and "puts it back together in an ironic fashion, refashion[ing] the world which presents itself to waking man". Art ironically demystifies its feint of being truthful, therefore, in order to make a change»).

et jusqu'à quel degré ils sont manipulés, dans ce balancement poreux entre vie et fiction [...]»<sup>8</sup>. Guibert berne ses lecteurs en feignant de les oublier (c'est la raison pour laquelle ils en jouissent: ils savent que l'écrivain écrit pour eux et ainsi le pacte toxique est devenu un pacte de faux oubli), en faisant semblant, après le partage communiel de la maladie dans *À l'ami...* et *Le Protocole...*, qu'il n'est plus vraiment question du sida dans *L'Homme au chapeau rouge*. Plutôt, il décide de se faire oublier en falsifiant, dans un premier temps, son identité:

À cette seconde je suis devenu marchand de tableaux, et donc escroc. «Je suis un art dealer américain. Je m'appelle Keith, j'ai trente-cinq ans, je porte à chaque main un sac de plastique Bloomingdale dans lesquels se trouvent dix millions de dollars en coupures de 50 [...]». La marchande me traitait différemment, me regardait différemment, me parlait soudain de tout autre chose. (HCR, 28-29)

Le feinte et l'escroquerie permettent au narrateur de devenir un autre et le chéquier dont se sert «Keith» pour marchander témoigne de la transaction identitaire qui a cours: «J'avais payé avec ce chèque qui portait une adresse bidon» (HCR, 19). Cette fausse adresse assigne donc un statut de double au narrateur. Le déplacement de l'identité en langue étrangère agit comme un bienfait puisque la marchande d'art change d'attitude. À l'instar du narrateur qui se cache derrière une fausse identité, Guibert se camoufle sous un récit déroutant pour le lecteur et troque son identité pour se délester de celle «eucharistique» des romans précédents.

On se souvient que le récit du *Protocole compassionnel* se terminait aussi sur une phrase concernant le marchandage: «J'aime le marchandage, c'est la vie. Tout est marchandage dans la vie. La mort c'est la réconciliation. C'est sur cette phrase que je voulais terminer mon livre. Je n'y arriverai pas» (PC, 227). Tout se passe comme si le narrateur avait délibérément transféré la fin du *Protocole...* dans *L'Homme au chapeau rouge* et en avait fait le thème central. C'est un peu comme si le geste d'en finir avec *Le Protocole...* avait été différé au prochain roman, ce qui véritablement *temporise*

---

<sup>8</sup>Raymond Bellour, art. cité, p. 127.



*l'achèvement* (au double sens de la fin du roman et de la mort) et *actualise l'inachèvement*. L'achèvement est donc retardé encore une fois par ce déport/relais dans une nouvelle histoire. D'ailleurs, l'actualisation de l'inachèvement trouve forme à la toute fin de *L'Homme au chapeau rouge*, alors que le narrateur a perdu le manuscrit de son voyage en Afrique:

Ces cinquante pages égarées, qui sont maintenant Dieu sait où, j'ai beau les connaître par cœur, je suis incapable de les refaire, parce qu'une fois que les choses sont écrites elles sont pour moi comme effacées. Réécrirai-je une autre fois, d'une autre manière, dans un autre livre, ce voyage en Afrique qui a été épique? Je ne sais pas. De nouveau je pourrais appeler ce livre, comme tous les autres livres que j'ai déjà faits, *L'Inachèvement*. (HCR, 154, l'auteur souligne)

La position narrative du motif de l'inachèvement est parallèle à celle que nous avons évoquée dans la partie précédente sur *Le Protocole compassionnel*. C'est à la fin que la fin est impossible, que l'inachèvement tient lieu d'achèvement: le mot *End* ne peut jamais s'écrire et il est sans doute le seul mot écrit qui ne saurait s'effacer. Ainsi ces deux romans ne font-ils boucle que parce qu'ils répètent l'indécidable de la fin, l'impossibilité de conclure. Selon Norbert Czarny, c'est «la hantise de la mort [qui] revient soudain, dans l'épisode des cinquante pages [...]»<sup>9</sup>. «La hantise de la mort» occultée tout au long du roman fait ici retour, mais de manière camouflée car elle se donne à lire dans l'impossibilité d'écrire, sans doute parce que c'est quand Guibert «écri[t] qu'[il] est le plus vivant» (PC, 124). Si «une fois les choses écrites», «elles sont comme effacées», on peut se demander si remplacer le récit de la maladie par une aventure picturale ne revient pas aussi à tenter de l'effacer. L'écrivain avouera justement dans son journal d'hospitalisation: «J'ai cru que je ne pourrais plus du tout écrire dans ce journal, par traumatisme, mais c'est la seule façon d'oublier<sup>10</sup>.» En effet, l'écriture, au même titre que le rêve et l'analyse selon Jean-Bertrand Pontalis, «déprend» le sujet de lui-même et lui permet une suspension de la réalité<sup>11</sup>. Arme à double tranchant comme nous l'avons évoqué plus haut, l'écriture permet

<sup>9</sup>Norbert Czarny, «L'Inachèvement», *La Quinzaine littéraire*, n° 594, 1<sup>er</sup> fév. 1992, p. 8.

<sup>10</sup>Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>11</sup>Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 44.

dès lors paradoxalement de refouler le traumatisme en l'inscrivant dans le filigrane du papier. Tout comme l'échec de l'image vidéo fut minutieusement enregistré par l'écriture, la perte du manuscrit est encore une fois décrite avec soin et donc archivée de manière testamentaire dans le corps du récit. Guibert transfère alors le récit de sa propre mort dans la description de cet objet égaré dont il connaît le contenu «par cœur». Et si le «par cœur» permet de «garder de l'oubli cette chose qui du même coup s'expose à la mort et se protège<sup>12</sup>», s'abstenir d'écrire «par cœur», serait-ce aussi se protéger de la mort tout en s'y exposant? Nous allons voir qu'une autre stratégie littéraire — l'identification du narrateur à des animaux morts ou malades — souscrit à cette même exigence: se protéger de la mort tout en y faisant face.

### *Un devenir animal*

L'identité étrangère du narrateur est d'autant plus composite qu'il s'attache longuement à décrire de nombreuses images d'animaux<sup>13</sup>, descriptions zoomorphiques qui façonnent un peu plus l'effacement de «l'homme au chapeau rouge». Le narrateur découvre dans le congélateur de son ami Yannis, à Corfou, «d'étranges corps de volailles plumées» sur lesquels il remarque, «dans la chair hérissée qui transparissait, jaune et dure comme glace, à travers des sacs en plastique souillés de sang, des barbules de couleur vert émeraude» (*HCR*, 71). Quelques lignes plus loin, le narrateur retourne à sa «chambre glaciale» «tandis que la pluie gouttait [...], et que les trompes des mouches agglutinées sur [s]a peau [...] tentaient de s'infiltrer par la couture des paupières pour aller boire la gelée de [s]es cornées» (*HCR*, 71). Le réseau sémantique qui parcourt ce passage («dur comme glace», «glaciale», «la gelée de mes cornées») a tôt fait de pétrifier le texte et de répondre en écho, sur le mode de l'homonymie, à un autre passage du récit où le narrateur écrit à propos d'un serveur dans un restaurant: «Mais nous étions chacun pour l'autre déjà dans

<sup>12</sup>Jacques Derrida, «*Che cos'è la poesia ?*», dans *Points de suspension*, entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1992, p. 305.

<sup>13</sup>Nous empruntons le terme «devenir animal» à Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980, p. 284.

l'autre monde: séparé par une glace invisible qui est le passage de la vie à la mort, et qui sait de la mort à la vie» (*HCR*, 40-41). Les longues descriptions des animaux gelés préparent donc à mots couverts cette traversée du temps qui attend le narrateur, ils fixent à l'avance une image glacée du passage de la vie à la mort. Ainsi les signifiants liés à la glace permettent une saisie scripturaire et prématurée de ce moment fantasmé qui toujours déjà échappe à l'écrivain. La fascination du passage de l'animé à l'inanimé n'est pas sans rappeler l'un des derniers livres parus du vivant de Guibert (mais écrit en 1979), *Vice*. Ce texte, agencé autour de photographies de l'écrivain, est divisé en deux parties. La première, intitulée «Articles personnels», «décrit des objets de la vie quotidienne [...] alors que la deuxième, "Parcours" [...], présente une série de lieux insolites, depuis le cimetière d'enfants jusqu'au musée de l'École vétérinaire<sup>14</sup>». Ralph Sarkonak explique justement au sujet de la seconde partie:

[...] à regarder de près les dix-sept textes qui suivent l'introduction, [...] on se rend vite compte que tous les textes traitent de corps, animaux ou humains, vivants ou morts [...]. En effet, c'est justement dans le passage problématique entre l'animal et l'humain, entre la vie et la mort, [...] que réside l'intérêt principal de ce recueil.

Et à propos d'un texte sur la taxidermie pratiquée de façon violente ou douce:

[...] dans les deux cas, on essaie d'imiter le corps vivant d'aussi près que possible. Bref, la copie tente de singer l'original, et la meilleure copie [...]. Telle la photographie, les arts du taxidermiste et de l'embaumeur nous permettent d'apprivoiser, ou mieux, de domestiquer la mort—on pourrait garder de tels corps chez soi [...]<sup>15</sup>.

Guibert était donc déjà attiré par une pratique qui rend la nature plus vraie que nature, tout comme l'autofiction «singe» et copie le réel à mort. Cette «surnaturalisation» de la vie, qui donne paradoxalement à voir la mort, est donc réinscrite dans le roman sous la figure des animaux gelés afin de domestiquer la limite ultime. Si Ralph Sarkonak emploie le terme «singer» pour définir le travail de la taxidermie, ce signifiant sera bien convoqué par Guibert lui-même dans son dernier roman, alors qu'il a rapporté d'Afrique un «singe vert empaillé qui a transmis le sida à l'homme<sup>16</sup>». Rétrospectivement, le recueil *Vice* devient

<sup>14</sup> Ralph Sarkonak, «Hervé Guibert: *Vice* de formes», *Nottingham French Studies*, p. 50.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>16</sup> Hervé Guibert, *Le Paradis*, Paris, Gallimard, 1992, p. 121.

donc emblématique d'un rapport surnaturel à la mort que le sida aura à nouveau induit dans l'écriture. Le singe empaillé témoigne avec éloquence de la tentative de cristalliser l'origine de la maladie, mais surtout de représenter le résultat inéluctable qu'engendrera le syndrome.

En outre, le narrateur s'identifie avec un rat malade qui fait irruption dans la bibliothèque où il dort:

Sam dit: «Il a l'air malade ce rat, il a dû s'empoisonner.» À ce mot de maladie, et à cette image du malade mourant qu'on allait estourbir à coup de trique, je m'identifiai immédiatement au rat, je hurlai comme un enfant: «Non, je vous en supplie, ne le tuez pas! Laissez-le vivre!» (HCR, 81)

En s'identifiant avec le rat, en portant une attention particulière aux animaux gelés, le narrateur découvre alors une certaine façon de faire le deuil de soi, de s'objectiver, de s'«animaliser» pour pouvoir s'imaginer mort, le deuil ne pouvant s'intégrer sans la présence d'un cadavre. C'est du moins ce que suggère avec justesse Chantal Saint-Jarre: «On sait [...] combien est pénible le deuil de ceux qui survivent à des morts noyés dont on n'a pas retrouvé le corps<sup>17</sup>». Dans l'absence du cadavre, le refoulement demeure impossible. La zoomorphisation du narrateur contribue donc à ce que nous avons appelé un «devenir autre» qui permet par l'entremise d'une métamorphose de déplacer l'énonciation de soi sur le plan non plus du sujet mais de l'objet. Une autre identification animale avait déjà eu lieu dans *Le Protocole compassionnel*:

j'ai allumé une des bougies de la niche, surpris deux petites araignées noires, ventruées, bien râblées, qui jouaient ensemble. J'ai essayé de les tuer avec la boîte d'allumettes en les coinçant contre le rebord de la niche [...]. J'ai pensé que c'était Jules et moi que je venais de tuer. Alors, à la lueur de la bougie, j'ai vu sortir d'un trou deux bébés araignées effarés d'avoir perdu leurs parents, j'ai reconnu Loulou et Titi, les enfants de Jules.(PC, 134)

Et quelques pages plus loin: «Je comprends enfin le sens de la gymnastique, alors que j'avais toujours moqué cette pulsion en Jules. Je disais, en paraphrasant Duras: "Que le corps aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule solution." Je suis un scarabée

---

<sup>17</sup>Chantal Saint-Jarre, *op. cit.*, p. 212.

retourné sur sa carapace et qui se démène pour se remettre sur ses pattes. Je lutte. Mon Dieu, que cette lutte est belle» (*PC*, 154). Dans *L'Homme au chapeau rouge*, alors que le narrateur se trouve à Corfou, la comparaison avec le scarabée revient: «En rampant sur le lit cassé en deux, comme un scarabée retourné sur sa carapace, je voyais le dôme de la bibliothèque tourner au-dessus de ma tête» (*HCR*, 75). L'intertextualité obvie ici et les scènes de mort liées aux insectes nous permettent de rapprocher ces passages d'un livre de Marguerite Duras où il est justement question d'une mouche en train de mourir. Dans *Écrire*, Duras rapporte une histoire qu'elle avait déjà racontée dans un documentaire. Elle se souvient d'avoir regardé une mouche mourir: «Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi essayer de voir d'où surgissait cette mort<sup>18</sup>.» De plus, la scène du scarabée est aussi porteuse d'une autre filiation littéraire, celle de Kafka, écrivain d'ailleurs mentionné dans la liste des «fantômes chéris» du narrateur (*HCR*, 79). Le scarabée renvoie en effet à *La Métamorphose*, dans lequel Grégoire Samsa se transforme en cancrelat. Alain Emmanuel Dreuilhe, dans *Corps à corps*, «son journal de sidatique<sup>19</sup>», se comparera lui aussi au personnage de Samsa en ces termes: «Je revivais *La Métamorphose*. Je me rendais compte que mes nouveaux élytres les horrifiaient et que peu à peu je cesserais d'être à leurs yeux un être humain, le Grégoire Emmanuel Samsa qu'ils connaissaient. [...] Bref, j'étais sur la mauvaise pente de Kafka<sup>20</sup>». Contrairement à Dreuilhe qui utilise la «mauvaise pente de Kafka» avec l'intention d'en dégager un sens négatif, Guibert récupère l'image littéraire pour s'identifier au scarabée, comme il le fait avec le rat. Toutes ces identifications avec les animaux et les insectes, dans le texte de Duras autant que dans celui de Dreuilhe, mettent au jour l'impensable de la mort de soi impossible à figurer sans la médiation d'un objet. Mais ces métaphores animales servent aussi à mettre en place un lieu fictif où la parole de la mort ne serait pas mortifère. Le

---

<sup>18</sup>Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993, p. 39.

<sup>19</sup>Alain Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps*, Paris, Gallimard/Lacombe, coll. «Au vif du sujet», 1987. Quatrième de couverture.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 60.

scarabée est aussi un bijou sacré égyptien. Or, on s'en souvient, dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le narrateur recourra également à ce motif alors qu'il avoue avoir renoncé aux plaisirs de la chair,

préférant accumuler autour de moi des objets nouveaux et des dessins comme le pharaon qui prépare l'aménagement de son tombeau, avec sa propre image démultipliée qui en désignera l'accès, ou au contraire le compliquera de détours, de mensonges et de faux-semblants, (AA, 212)

En reliant le fil des associations évoquées, on peut donc dire que la métamorphose de soi-même en un autre (un pharaon, un scarabée, un rat, un marchand d'art américain) relève de la même obligation de passer par la fiction (mensonges, faux-semblants) pour s'écrire mourant. On peut donc cerner, au sein de cette stratégie guibertienne du changement d'identité et de l'effacement, un devenir autre que traduirait une sorte d'anthropomorphisme inversé, métaphore, on l'a vu, du passage de l'animé à l'inanimé. En outre, la prise en charge du récit par le biais de l'intertextualité détourne l'attention du lecteur. Mais cette tactique qui vise à faire oublier l'écrivain et à oblitérer le discours de la maladie prépare en retour le testament littéraire de Guibert qui, couché dans la bibliothèque, voit «un nom d'écrivain sur une tranche de livre qui [lui] ramenait tout son monde, et des mondes fraternels» (HCR, 79). La fraternité de l'écriture est aussi liée à l'expérience de la dernière heure, à un partage de la mort comme écriture: «Les écrivains morts faisaient la ronde autour de moi, une sarabande où ils m'entraînaient gentiment en me tirant par la main, le tourbillon de mes fantômes chéris: Tchekhov, Leskov, Babel, Boulgakov, Dostoïevski, Soseki, Tanizaki, Stifter, Goethe, Musil, Kafka, Ungar, Walser, Bernhard, Flaubert, Hamsun...» (HCR, 70). Le temps est donc venu de rejoindre le rayon des écrivains morts, de changer son corps en livre et d'accepter le temps étranger au passage même du temps, d'accueillir la main tendue par les spectres et pas n'importe lesquels, puisque pour plusieurs d'entre eux, il s'agit d'écrivains qui ont entretenu une relation étroite avec la folie, la mort et la maladie. Ainsi tout en essayant d'éviter à tout prix de raconter à nouveau un récit mortel, Guibert laisse bien entrevoir, à l'image du pharaon, dans les veinules de son texte, l'aménagement de son tombeau littéraire.

*S'effacer pour mieux oublier*

Le processus du devenir animal décrit la première étape vers l'effacement du narrateur. Guibert, à travers *L'Homme au chapeau rouge*, anticipe la disparition de son propre corps, évanouissement qui sera à son faite dans *Le Paradis*. De la même façon, la tentative de se faire oublier du lecteur se rapproche de ce que Donna Wilkerson appelle avec pertinence «La disparition du portrait de l'homme au chapeau rouge<sup>21</sup>». En effet, selon elle,

La fiction de Guibert, comme une image, précède l'événement qu'elle décrit. [...] Ce n'est pas une surprise qu'à la fin du roman, comme avec une image, on se rende compte qu'il n'y a pas de sujet derrière «l'homme au chapeau rouge»: le narrateur — tantôt décrit comme "le grand homme trop maigre au chapeau rouge" (*HCR*, 30), [...] «le squelette avec son chapeau rouge» (*HCR*, 120) [...], «une silhouette noire surmontée d'une tache rouge» (*HCR*, 150) [...] — à la fin n'est rien de plus qu'une image fractale, une image fantôme de la mort qui s'efface elle-même<sup>22</sup>.

Autrement dit, plus le roman avance, plus le corps du narrateur s'efface, se désagrège. Dans le récit précédent, si la mise en scène et la fictionnalisation du corps permettaient l'écriture, ici, le registre corporel émaille le texte d'images trouées ou blanches, d'images aveuglantes, déjà présentes en filigrane dans *Le Protocole...* D'ailleurs, le tournage de l'opération du kyste au cou de «l'homme au chapeau rouge» donne lieu à une scène où l'effacement du corps se produit par une censure involontaire qui illustre ce qui est à l'œuvre dans le roman. Lorsque le narrateur visionne la bande vidéo, il s'aperçoit que

L'image s'était censurée d'elle-même à cause de la violente douche de lumière sur le champ opératoire, qui transformait la zone saignante et la boucherie en une zone abstraite, incandescente, comme un torrent de lumière qui jetait des rayons au niveau du cou. Avec tout un système de caches improvisé par les blouses des infirmiers qui s'interposaient entre l'angle voyeur et ce qu'on avait envie de regarder ou de ne pas voir une fois pour toutes, l'opération dissimulée de surcroît par le chirurgien et son assistante qui ressemblaient maintenant à des Martiens cannibales penchés sur leur festin, l'image était devenue d'elle-même hitchcockienne, à mort. [...] Là, cette dissimulation, qui nettoyait

<sup>21</sup>Donna Wilkerson, «Hervé Guibert: Writing the Spectral Image», vol. 19, n° 2, été 1995, p. 280 («*The disappearing portrait of the man in the red hat*»).

<sup>22</sup>«*Guibert's fiction, like an image, precedes the event it describes. [...] It comes as no surprise, when at the end of the novel, we realize there is no subject behind "l'homme au chapeau rouge" [...]; the narrator — alternately depicted as "le grand homme trop maigre au chapeau rouge" (PC, 30), [...] "le squelette avec son chapeau rouge" (PC, 120) [...], "une silhouette noire surmontée d'une tache rouge" (PC, 150) [...] — is ultimately nothing more than a fractal image, a self-effacing spectral image of death*» (*ibid.*, p. 283-285).



automatiquement l'image de son afflux de sang, faisait encore plus peur. (*HCR*, 42)

Cette vidéo, fictive «à mort» où les Martiens tiennent le rôle titre, est à l'image du roman qui se censure lui-même, qui supprime le corps du narrateur en le protégeant par une biffure visuelle, mais aussi sous les différents caches identitaires qui composent un personnage hétéroclite. Guibert, en écrivant la scène, s'attarde tout particulièrement à souligner l'aveuglement et la sublimation à l'œuvre autour de son cou (les rayons «pointent» tout en irradiant le cou), comme pour tenter justement de sublimer le traumatisme qui se répète sur cette partie fragile de son corps. De plus, le lecteur, malgré son absence dans le roman, est toujours en position de voyeur (il est un peu lui-même un Martien cannibale penché sur le «festin-Guibert»): il est dans «l'angle voyeur» et n'a plus grand-chose à se mettre sous la dent ou sous les yeux: ce qui est donné à voir est dissimulé «en une zone abstraite». Oublier la maladie revient peut-être dès lors à déplacer le corps du champ de la vision, à montrer tout autre chose, comme l'évoque la fausseté de la nouvelle identité du narrateur, qui se lit dans le titre impersonnel de *L'Homme au chapeau rouge*. Cependant, si le titre du roman porte la trace d'un effacement, il n'en demeure pas moins tout aussi singularisé par le rouge sang qui marque l'impossibilité de taire entièrement la maladie.

Le motif textuel de l'effacement qui vise à oublier la maladie découle aussi d'un nouveau sentiment envers le sida. Si pour l'écrivain, «le sida [...] aura été un paradigme dans [s]on projet de dévoilement de soi» (*AA*, 247) et «une maladie qui donn[e] le temps de mourir, et qui donn[e] à la mort le temps de vivre» (*AA*, 181), il faut admettre que ce n'est plus le cas dans ce troisième roman. En guise d'exemple, on peut penser à cette scène où le personnage de Lena offre à Guibert d'envoyer une photo de lui à Los Angeles où elle connaît une Arménienne Libanaise «qui contre cent dollars [...] déchiffrait les photos qu'on lui confiait, et, contre trois mille dollars, tentait de guérir leurs modèles» (*HCR*, 63). Mais à la demande de Lena, un dialogue s'engage:



— Une photo récente? demandai-je. Ça fait trois ans que je ne me laisse plus prendre en photo... — Je [Lena] vais peut-être vous dire quelque chose qui va vous choquer, ou que vous allez refuser, mais c'est comme si... vous aimiez ce virus qui est en vous... — Certainement j'ai bien été forcé de l'aimer, sinon ma vie serait devenue invivable, il a été inévitablement une expérience fondamentale, cruciale, mais maintenant j'en ai fait le tour, et je n'en peux plus, après ce chemin vers la sagesse pour la première fois c'est la révolte qui pointe. Je ne peux plus entendre parler de sida. Je hais le sida. Je ne veux plus l'avoir, il a fait son temps en moi. (HCR, 64)

Haïr la maladie se traduit par une temporalité «finie», par une envie d'expulser le temps du sida hors de soi et même, maintenant, de ne plus parler de l'expérience de ce temps malade. Alors qu'il s'agissait, dans les romans précédents, de partager la maladie, il semble maintenant que la haine, qui découle de ce trop-plein du temps, immobilise et pétrifie le transfert vers le lecteur. Comme Guibert le livre à son journal intime, «Je ne supporte plus d'être reconnu dans la rue. Avant je m'étonnais qu'on ne me reconnaisse pas. [...] Tant de gens pensent à moi que je n'ai presque plus besoin d'exister maintenant<sup>23</sup>». Guibert fait sans doute allusion ici aux très nombreux témoignages reçus de la part des lecteurs. Dans *L'Homme au chapeau rouge*, le partage de la maladie avec les lecteurs est rompu: le narrateur a expulsé le lecteur du roman. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'il y a trahison de la part de Guibert, le roman devenant illisible du fait qu'il n'a plus d'«adresse homodiégétique<sup>24</sup>». Comme sur le chèque de l'écrivain, l'adresse se révèle elle aussi «bidon». Tout se passe comme si le lecteur était donc devenu gênant, puisque, en quelque sorte, il est celui qui accrédite la maladie et la mort prochaine.

Le chemin vers la sagesse évoqué dans le dialogue a été ponctué par une tentative de maîtriser le temps, un temps insolite qui donne le temps de mourir. Cette maîtrise de soi a été rapprochée par Brad Epps d'une anticipation de la mort car «les stratégies de renoncement à soi telles que la disparition du sujet et la mort de l'auteur participent du

---

<sup>23</sup>Hervé Guibert, «Le cœur fatigué», extraits inédits du journal d'Hervé Guibert, *Libération*, jeudi 14 janvier 1993, p. 23. L'écrivain écrit ceci alors que *L'Homme au chapeaurouge* est terminé sous forme de dactylographie.

<sup>24</sup>Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 180.

techno-ascétisme<sup>25</sup>». Epps explique qu'il s'agit là de «l'effort de maîtriser ce que l'on ne saurait maîtriser, la tentative non seulement de produire mais de reculer à l'infini la fin de la production elle-même<sup>26</sup>». Dans *L'Homme au chapeau rouge* (dont nous avons vu que la fin avait été différée par l'inachèvement), le renoncement à soi est ouvertement nié, mais le roman ne performe pourtant pas ce qu'il annonce. En effet, Guibert délègue à l'écriture un dire sur la préfiguration de la perte de soi par l'entremise de la destruction du tissu textuel et la mise en place d'une temporalité qui s'effrite. L'image fractale évoquée par Donna Wilkerson, tout en supprimant une vision fixe de l'écrivain, donne justement à voir une multiplication des visages de Guibert et décrit en sourdine le deuil de l'absence de toute image de soi à venir. Car si aucune photo n'a été prise depuis trois ans, l'écrivain sera pourtant obligé de faire des photographies d'identité pour son passeport (il accompagne Lena à Moscou). Les photos sont effrayantes: «J'hésitai à les détruire aussitôt, mais il n'y avait aucun moyen possible de les refaire, et qu'elles soient plus présentables. Jusqu'à nouvel ordre, et pour toujours sans doute, j'aurais cette tête de mort effarée» (*HCR*, 107). En outre, le narrateur se laisse peindre par Yannis qui fait «vingt-cinq tableaux en l'espace de dix jours» (*HCR*, 124) de Guibert, le peignant «mourant, une tête de mort sous un chapeau rouge avec des yeux incandescents» (*HCR*, 106). De plus, le narrateur demande à un autre peintre de faire son portrait et de lui peindre «une petite tête de mort bleue sur la joue, comme si le Fantôme m'avait donné un bon coup de poing avec sa bague» (*HCR*, 49) et finalement,

à la place de cela il fit mon portrait, recto verso, comme on avait coutume de le faire au Moyen Age, en cachant derrière ma tête, côté pile, une tête de mort, qui était comme la radiographie du côté face, imbibée dans le filigrane de ce papier épais très particulier. (*HCR*, 49)

Alors que dans *Le Protocole...*, le narrateur avait décliné l'offre de se faire photographier, malgré une envie de transparence aiguë (et donc de «monstration», de révélation), maintenant l'écrivain ne recule pas devant la mise en portrait démultipliée de son «visage

---

<sup>25</sup>Brad Epps, «Le corps "techno-ascétique". Guibert, le sida et l'art de la maîtrise de soi», dans *Le Corps textuel de Hervé Guibert*, p. 48.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 43-44.

mortuaire<sup>27</sup>». On peut penser que le moment est venu de laisser une trace de soi (certes diffractée) pour imbiber le filigrane du roman et combler l'absence d'un récit sur la maladie, mais aussi de préfigurer par là même la disparition ultime du corps. En s'effaçant derrière des représentations picturales de soi (qui ne sont jamais aussi «réelles» que les photographies), l'écrivain parvient donc à montrer tout en cachant les derniers visages de son personnage fictif.

### *Diffraktion de l'écriture et effacement du temps linéaire*

Le tissu textuel contribue aussi à l'effacement, puisque la chapitration des romans précédents a disparu en faveur d'un texte où le blanc gagne en importance. S'il est abusif de parler de fragments ici (les parties de texte entre chaque blanc sont trop longues, mais certains «morceaux» comptent seulement sept lignes), nous pouvons tout de même nous pencher, avec Ginette Michaud, sur ce qui est à l'œuvre dans la pratique du fragment pour mieux cerner la visée de cette écriture trouée. Dans *Lire le fragment*, Ginette Michaud note que

Le fragment peut, tant par sa forme que par son contenu, laisser entrevoir, dans ses entrebâillements justement, quelque chose du désir du sujet; mais le fragmentaire est essentiellement porté vers la pulsion de déliaison par excellence: la pulsion de mort.

Et un peu plus loin en citant Blanchot:

Ce qui la mime [la mort] plutôt, figure infigurable, c'est, de par l'écriture même, la déliaison, la rupture, la fragmentation [...]<sup>28</sup>.

Cette interprétation du fragment décrit bien ce qui est en jeu dans ce roman. Plus encore, «les fragments présentent [...] une configuration de forces complexes de désir et de deuil et jouent tout autant de l'inscription que de l'effacement du sujet<sup>29</sup>». En ce sens, la texture discontinue de *L'Homme au chapeau rouge* montre que la pulsion de mort est surtout active sur le plan de la structure, d'autant que le fragment est un «morceau frappé

---

<sup>27</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 94.

<sup>28</sup>Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 46, n. 59.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 46.

d'inachèvement<sup>30</sup>». La stratégie textuelle mise en œuvre par Guibert, l'effacement du narrateur et la (dé)structuration imposée par le fragment, font donc état d'une déliaison identitaire, mais aussi d'une «dessaisie<sup>31</sup>» du temps linéaire et maîtrisé puisque les bandes du texte interrompent sans cesse la trame temporelle en multipliant les débuts et les fins. Thématisé par l'écrivain dans les romans précédents, le temps est maintenant obliéré du discours narratif et s'impose paradoxalement par son absence. Si le sida «a fait son temps» comme le soulignait le narrateur, le temps aussi, oserait-on dire, a fait son temps: il est passé sous silence et oublié, du moins sous la forme de motif. La dislocation de la trame temporelle s'effectue donc plutôt en creux et de manière tue, dans la (dé)composition du texte.

Une scène d'écriture où Guibert tente de transcrire les séances de pose avec Yannis, qui a peint de nombreux portraits du narrateur, cerne bien l'oscillation entre maîtrise et dépossession induite par le fragmentaire. L'écrivain se rend compte de son incapacité à écrire «cette fuite de la chair dans la peinture, la saignée progressive de l'âme sur la toile» (*HCR*, 108). Ce qui échappe ici au narrateur s'apparente à ce qui s'esquive dans la lecture du fragmentaire: «fuite» du texte vers les bordures blanches, «saignée progressive du sujet tentant de faire sens du "discontinu"<sup>32</sup>». Peu après, le narrateur se demande

s'il n'était pas préférable de laisser l'épisode en blanc, plutôt que de s'escrimer à en relater un succédané, pâle, vidé de son intensité? Je me souviens de situations ou de personnages que je n'ai jamais réussi à écrire, je me suis exercé à les raconter de vive voix, et par la parole ils se sont évaporés, il ne reste plus rien de ces récits oubliés par moi et par leurs auditeurs (*HCR*, 109).

Laisser l'épisode en blanc: voilà bien d'une certaine façon ce qui est à l'œuvre pour le temps, laissé de côté, «blanchi» du texte et absent. Mais tout en écrivant son impuissance, le narrateur parvient à retranscrire la scène: «C'est le hasard et le désespoir de l'écriture qui ont figé ainsi cet épisode, jusqu'à ce que je le déchire et le recommence, à jamais, toujours

<sup>30</sup>Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, cité par Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 23.

<sup>31</sup>Lucie Bourassa, «Entre dessaisie et ressaisie. Temps et sujet dans *Mortelle Maladie* d'Anne Cuneo», *Études littéraires*, vol. 30, n° 1, automne 1997.

<sup>32</sup>Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 71.

le même, jusqu'à la folie, jusqu'au silence» (*HCR*, 110). Le narrateur réussit donc, malgré une écriture motivée par l'envie du blanc, à décrire la séance de peinture, à la manière du fragment, à montrer tout en cachant. Mais on peut aussi voir là ce que Ginette Michaud décrit au sujet du lecteur de fragment:

Malgré le désir de clôture, la tentation de saturation du texte fragmentaire, le lecteur devrait donc plutôt, devant la béance et le désordre des fragments, assumer une certaine perte de sa lecture de façon analytique [...], même si les «trous» du texte fragmentaire cherchent à l'amener jusqu'au point de folie<sup>33</sup>.

Devant «la tentation de saturation de son texte», le narrateur est frappé de folie, à cause du geste répétitif de l'écriture qui ne «donne rien», écriture qui reste hermétique, qui reste blanche. De la même façon que le lecteur est «amené jusqu'au point de folie par le fragment», la description de l'événement des portraits pousse le narrateur vers le silence. Le lecteur est donc en présence d'une pratique «générique» du fragment (absence de chapitration, parties plus ou moins longues de texte coupées par des blancs), mais aussi d'un véritable travail souterrain du fragmentaire qui fracture et fissure l'écriture de longue haleine qui caractérisait par exemple *À l'ami...* Écriture de l'oubli par excellence, la fragmentation – qui est progressive puisque *Le Paradis*, roman avec lequel nous concluons ce chapitre, évoque aussi cette pratique — frappe *L'Homme au chapeau rouge* d'une amnésie sémantique. La diffraction de l'image du narrateur est donc accompagnée d'une mise en morceaux de l'édifice textuel qui crée, de la sorte, un temps démembré, tenté par le blanc qui rappelle le travail du trépas qui se fraie dès à présent un chemin à travers l'écriture, moment ultime où le temps se disjoint et où les données temporelles s'entremêlent.

*L'Homme au chapeau rouge* marque ainsi une nouvelle étape dans la configuration temporelle de l'anticipation de la mort. Nous avons montré que l'effacement progressif de l'identité du narrateur, son identification à des animaux de tous ordres contribuaient, tout comme le genre de l'autofiction, à l'obligation de créer des cadres fictifs pour soutenir le

---

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 53.

récit. La temporalité discontinue qui découle d'une pratique du fragmentaire (qui est aussi liée au «devenir autre» puisque le fragment est inachevé-achevé et ainsi toujours déjà tendu vers un devenir) doit être associée à un refus de maîtriser le temps, à un désir de laisser filer, couler le temps, contrairement à ce qui était à l'œuvre dans les romans précédents. L'annonce de la maladie et la découverte d'un temps singulier qui se rétrécit avaient obligé le narrateur à déployer une stratégie narrative pour suspendre la fuite en avant du temps. Maintenant, tout porte à croire que l'amour du sida renversé en haine, a oblitéré toute présence textuelle du temps pour l'oublier, malgré sa course inéluctable (décrite tout de même en sourdine par l'aménagement du tombeau littéraire et la diffraction des visages de l'écrivain). En ce sens, les blancs du roman qui ont partie liée avec la pratique du fragmentaire traduisent aussi le désinvestissement du narrateur face à la durée. Quatrième et ultime temps de cette analyse, le roman *Le Paradis*, dans lequel les motifs de l'effacement et de l'immaîtrisable participent d'une réflexion sur le devenir posthume de l'écrivain, nous permettra d'approfondir encore notre compréhension de ce désinvestissement.

#### 4. Hors du temps

Nous écrivons pour perdre notre nom, le voulant, ne le voulant pas, et certes nous savons qu'un autre nous est donné nécessairement en retour, mais quel est-il?

Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*.

##### *Roman et postérité*

L'histoire du *Paradis*<sup>1</sup>, dernier roman de Guibert que nous allons analyser, tient en quelques lignes: après un voyage difficile en Afrique avec sa compagne Jayne, le personnage Hervé Guibert perd la mémoire à la suite d'une chute, juste après avoir appris la mort de sa grand-tante bien-aimée, Suzanne. Pour tenter de comprendre cette amnésie soudaine, Jayne accompagne Guibert à Washington pour subir des tests sophistiqués qui se révéleront négatifs. Afin de se reposer de ce voyage, Jayne emmène le narrateur à Bora Bora, voyage qui tourne au cauchemar. Par la suite, les deux protagonistes se rendront en Martinique où Jayne mourra, éventrée par une barrière de corail. Le narrateur envisagera alors de rester sur place pour écrire tout ce qu'il sait de sa compagne mais il s'apercevra qu'il sait très peu de choses sur Jayne, la femme qu'il aimait. Il essaie de raconter les voyages en Martinique, à Bora Bora, en Afrique qu'il a entrepris avec elle. C'est ainsi que le lecteur apprend que Jayne est Hollandaise et qu'elle rédigeait une thèse sur «ses grands fous» (*P*, 12): Nietzsche, Strindberg et Walser. Entre temps, une enquête est menée pour déterminer si cette mort n'est pas le fait d'un acte criminel: on soupçonne le narrateur d'avoir tué Jayne. Mais très vite cette hypothèse est abandonnée par les inspecteurs martiniquais car le nom de Jayne ne figure pas sur les fichiers de la police internationale: elle n'a pas d'identité. Le narrateur, à la fin du récit, sombre dans la folie. Remarquons d'emblée que si l'écrivain a effectué de nombreux voyages dans les autres romans, les

---

<sup>1</sup>Hervé Guibert, *Le Paradis*, Paris, Gallimard, 1992. Le sigle *P* renverra désormais à cette édition suivi de la page.

déplacements géographiques occupent une place cruciale dans cet ultime récit puisque la filière espace/temps sera à l'origine d'un anachronisme singulier que nous soulignerons plus bas.

Malgré la nature de l'intrigue romanesque à saveur d'enquête policière, le lecteur peut difficilement omettre ce qu'il connaît déjà de l'écrivain, comme en témoigne avec justesse Michèle Bernstein:

On se dit qu'on va faire comme si on ne savait rien. On se jure qu'on va lire ce livre, enclos entre ses deux pages de couverture, comme un objet séparé; comme si le nom de l'auteur n'avait pas déjà apporté, avec lui, toute une histoire. Naturellement, cela ne marche pas<sup>2</sup>.

Mais «ça ne marche pas» parce que, comme le souligne encore Michèle Bernstein: «partout le sida est nié (*Je ne sais pas si [Jayne] veut garder notre enfant. Nous avons fait le test ensemble, nous n'avons pas le sida...*). Partout il est présent (le petit garçon mourant dans un café triste, les singes verts [...])<sup>3</sup>». Mais ce qui «ne marche pas» davantage, c'est le sens du récit: le pacte romanesque ne fonctionne pas, la lecture se confronte à l'évanouissement du sens qui s'effiloche à mesure que la lecture avance. Comment faut-il dès lors lire ce roman? Comme un roman métaphorique qui cache, dans les replis du texte, un récit du sida? Comme un roman exotique qui démystifie le paradis? Comme une fantaisie imaginée par Guibert juste avant de mourir? L'intensité du roman semble provenir de la présence textuelle d'une *anticipation du posthume* de la part de l'écrivain. Le posthume, on le sait, n'existe pas dans l'événement, n'est pas le fait de l'instant, mais procède bien du fantasme de l'après-mort, concernant de ce fait plutôt le lecteur<sup>4</sup>. Nous marquons ici une certaine distance pas rapport au sens donné par Jean-François Chiantaretto à ce terme. En effet, selon lui, l'acte autobiographique relève, d'une part, du fantasme d'auto-engendrement et, d'autre part,

<sup>2</sup>Michèle Bernstein, «Hervé Guibert. Une saison en Afrique», *Libération*, jeudi 17 janvier 1993, p. 23.

<sup>3</sup>*Ibid.* L'auteur souligne.

<sup>4</sup>Alexis Nouss, conférence dans le cadre du passage de Jacques Derrida à Montréal, 1<sup>er</sup> avril 1997.



le texte fonctionne fantasmatiquement comme un double engendré par [l'autobiographe], inaltérablement fixé, donc promesse d'immortalité, vie figée en son écriture rétrospective à partir du dernier moment avant la mort et, à ce titre, repousse la mort à l'extérieur, dans un après indéterminé, susceptible de n'avoir pas lieu. C'est ce moment simulacre que je désigne par l'expression *pré-mort*<sup>5</sup>.

L'auteur ajoute que, du point de vue du lecteur, «le texte écrit de la vie, à être considéré ainsi de l'extérieur, est considéré du point de vue de *l'après-mort*<sup>6</sup>». En ce sens, pour Chiantaretto, cette *pré-mort* serait étrangère à la mort même et elle caractériserait plutôt l'écriture comme processus de mortification de la vie, puisque «que le texte soit suivi ou non d'autres textes autobiographiques ne change rien à l'affaire pour l'essentiel<sup>7</sup>». Il nous semble pourtant important de souligner que la réception du lecteur ne sera pas la même s'il lit un texte autobiographique (ou autofictif) posthume ou anthume (situation dont ne parle pas Chiantaretto), et encore davantage au moment où le posthume aura été explicitement anticipé par l'écrivain, comme c'est à l'évidence le cas chez Guibert.

Ainsi, tout porte à croire que l'écrivain, au moment d'écrire *Le Paradis*, s'imaginait déjà mort, comme s'il écrivait depuis un lieu hors-temps (auquel renvoie le titre) que les figures de l'oubli, de la métempsychose, de la folie et les fragments atemporels traduisent en une sorte d'instant figé. Dans le même ordre d'idées, Sophie de Mijolla-Mellor propose une définition du posthume tout à fait intéressante pour notre propos. Elle suggère que «le fonctionnement posthume a une spécificité qu'il doit à sa relation particulière avec la temporalité. Il ne s'agit pas en effet de la résurrection d'un mort mais de la naissance d'un vivant issu d'un mort, situation pour le moins paradoxale en ce qu'elle inverse l'ordre de notre logique consciente selon lequel on va du début à la fin et de la vie à la mort<sup>8</sup>». En ce sens, la lecture du roman opère cette inversion déterminante qui structure le récit et le tend vers un présent qui a valeur d'éternité. Alors que l'écrivain affirmait, dans les autres

---

<sup>5</sup>Jean-François Chiantaretto, *op. cit.*, p. 277. L'auteur souligne.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 276. L'auteur souligne.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 276, n. 1.

<sup>8</sup>Sophie de Mijolla-Mellor, art. cité, p. 105.

romans à l'étude, qu'il se savait condamné, qu'il arborait sa tête de mort, dans *Le Paradis*, ce savoir sur l'anticipation de la mort semble être occulté. Comme l'écrit avec pertinence Jean-Pierre Boulé: «[...] il a peut-être inventé un nouveau genre autobiographique: la thanatographie existentielle. Il aimait citer l'expression de Marguerite Duras: "j'écrirai, même après ma mort"[...]»<sup>9</sup>. Guibert a sans doute voulu explorer les limites textuelles de cette expression qu'il trouvait «géniale<sup>10</sup>» et qui a toujours été le leitmotiv de son œuvre sous la figure, par exemple, du fantôme. L'écrivain a ainsi médité son «sujet devenant posthume», écrivant après sa mort, un peu à la façon du jeune Sartre, qui affirme: «je choisis pour avenir un passé de grand mort et j'essayai de vivre à l'envers. Entre neuf et dix ans, je devins tout à fait posthume<sup>11</sup>». L'énoncé résonne avec toute la force du paradoxe pour Guibert, à la différence près que l'écrivain était, lui, vraiment mourant (et de plus d'une manière<sup>12</sup>). En ce sens, on pourrait dire, avec Michel Baude qui formule le problème en ces termes au sujet de Henri Norre: «[il] se présente comme un modèle et s'adresse à l'avenir de ses lecteurs, pratiquant une sorte d'ouverture dans ce texte fermé sur lui-même qu'est le récit autobiographique<sup>13</sup>».

---

<sup>9</sup>Jean-Pierre Boulé, art. cité, p. 177. Boulé précise en note que c'est Serge Doubrovsky, lors d'une conversation, qui lui a donné l'idée de l'expression «thanatographie existentielle» («[...] he has perhaps invented a new autobiographical genre: existential thanatography. He himself liked to quote Marguerite Duras's expression, "J'écrirai, même après ma mort"»).

<sup>10</sup>Cité par Jean-Pierre Boulé, art. cité, p. 178.

<sup>11</sup>Cité par Jean-François Chiantaretto, *op. cit.*, p. 196.

<sup>12</sup>Un fait biographique assez troublant renforce l'idée selon laquelle ce roman serait une tentative de s'imaginer «posthume». En effet, même si l'écrivain était très malade, il restait bien dans l'ignorance de sa mort. Mais Guibert a tenté de se suicider dans la nuit du 12 au 13 décembre 1991, soit l'hiver suivant la rédaction du *Paradis* (suicide que le roman semble anticiper: «Quand j'en aurai le courage, je me tirerai une balle dans la tête» [*P*, 140]). Le livre n'avait pas encore été publié à ce moment. Que Guibert ait véritablement décidé de rendre ce livre posthume, il est difficile de le dire, mais toujours est-il que le geste d'en finir avant la publication de l'ouvrage était là. Voir «Repères biographiques», dans *Hervé Guibert. Photographies*, Paris, Gallimard, 1993. Guibert est mort peu de temps après, le 27 décembre 1991.

<sup>13</sup>Michel Baude, *op. cit.*, p. 159.

Écrit pendant l'été 1991 et paru un an après la mort d'Hervé Guibert, le roman *Le Paradis*, «la dernière farce<sup>14</sup>» de l'écrivain, n'est pas toujours inclus dans les récits guibertiens du sida. En effet, c'est plutôt la trilogie dont il a été question précédemment qui a fait l'objet d'articles. Pourtant, il paraît impératif de le retenir ici puisqu'il met au jour une temporalité tout à fait intéressante pour notre analyse du temps de la mort. En effet, au cœur de ce *Paradis*, le ton du journal va toujours crescendo, jusqu'à étouffer la voix plus «romancée» de la première moitié du livre, créant de la sorte un déséquilibre qui semble porter en germe une véritable réflexion sur ce que doit être l'écriture de la dernière heure. Plus tôt dans sa carrière, Guibert avance, dans un article intitulé «Le roman fantôme», qu'il n'a «pas choisi d'écrire des romans, ou des nouvelles, ou des poèmes, plus que des contes ou des billets amoureux. J'ai choisi, poursuit-il, de raconter des histoires, le plus directement possible, comme de vive voix on les rapporte à un ami<sup>15</sup>». Et un peu plus loin, il suggère que «le rêve du roman est un peu un rêve de mort, de postérité: rêver du roman peut faire vivre l'écriture<sup>16</sup>». L'emploi du substantif «mort», accolé à celui de «postérité», peut prêter à confusion: l'écrivain entend-il par là que le rêve en est un *de la* mort ou *d'un* mort? Le rêve du roman est-il à lire depuis une anticipation de la mort ou du fait d'être mort? Le roman serait-il le genre par excellence qui assurerait la postérité? Dans *CytomégaloVirus*, le journal d'hospitalisation de l'écrivain rédigé pendant l'automne 1991, on demande à Guibert s'il écrit «ces temps derniers» et il répond oui, «quelque chose qui n'a aucun rapport avec le sida et que je n'ai jamais fait, une histoire d'amour très physique entre un homme et une femme, du roman très exotique en plus, c'est pour ça que je suis allé à Bora Bora!<sup>17</sup>» Ce roman, *Le Paradis*, appartient pourtant aussi au genre de l'autofiction puisque le narrateur s'appelle Hervé Guibert. En ce sens, la tentation du genre romanesque était bien présente vers la fin de la vie de l'écrivain, mais le ton du journal, comme nous allons le voir, aura une incidence toute singulière sur ce soi-disant «roman».

---

<sup>14</sup>Norbert Czarny, «La dernière farce», *La Quinzaine littéraire*, n° 661, 16-31 janvier 1993, p. 18.

<sup>15</sup>Hervé Guibert, «Le roman fantôme», *La Piqûre d'amour ...*, p. 129.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 131.

<sup>17</sup>Hervé Guibert, *CytomégaloVirus*, p. 11-12.

À cet égard, on ne peut s'empêcher de penser à la dernière conférence de Roland Barthes, conférence justement évoquée par Guibert dans «Le roman fantôme». Cette conférence, intitulée «"Longtemps je me suis couché de bonne heure"», proposait une réflexion sur le désir du roman chez Proust. Barthes y rappelait la profonde indécision de l'écrivain à choisir entre l'essai et le roman pour écrire *la Recherche*, indécision d'autant plus significative que Barthes se servit de cet exemple célèbre pour s'interroger sur son propre désir du roman jamais complètement assumé. Si Barthes ne savait pas que cette conférence allait être sa dernière (puisqu'il est mort de manière accidentelle peu après), cette réflexion sur le roman qui ne parvient à s'énoncer qu'à la fin de sa vie demeure emblématique du rapport entre le fictif et l'écriture de soi<sup>18</sup>. Nous y reviendrons au moment d'analyser *À la recherche du temps perdu*.

Finalement, on le sait, Proust a choisi «une tierce forme<sup>19</sup>» dont le sommeil, selon Barthes, est la valeur fondatrice: «le sommeil fonde une [...] logique de la Vacillation, du Décloisonnement, et c'est cette nouvelle logique que Proust découvre dans l'épisode de la madeleine [...]»<sup>20</sup>. Et plus loin: «[...] la chrono-logie ébranlée, des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une suite soustraite à la loi ancestrale du Récit ou du Raisonnement, et cette suite produira sans forcer *la tierce forme*, ni Essai ni Roman<sup>21</sup>». Si Guibert n'a pas pour sa part hésité, à proprement parler, entre le roman et l'essai, il a néanmoins tergiversé entre le genre romanesque et le journal, produisant par là même sa propre *terce forme*. Nous retiendrons donc de cette fine analyse de Barthes la mise au jour de la vacillation et du décroisonnement (dicté par l'attaque de «la carapace logique du

---

<sup>18</sup>On pourrait multiplier les exemples: comment ne pas entendre les mêmes interrogations dans les plus récents textes de Jacques Derrida où l'autorécit côtoie sans cesse la problématique de la fiction et du témoignage?

<sup>19</sup>Roland Barthes, «"Longtemps je me suis couché de bonne heure"», dans *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 316. L'auteur souligne.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 317.

<sup>21</sup>*Ibid.*

Temps<sup>22</sup>»), que nous retrouvons sous une autre forme dans l'œuvre de Guibert, celle de la dissémination.

Le roman en tant que genre, dans l'œuvre de Guibert, n'aura donc atteint que le statut de rêve, ne répondant pas efficacement à l'interrogation liée à la postérité. Le désir de durer est donc à chercher ailleurs. Dans un extrait du journal inédit de Hervé Guibert (notes choisies «parmi les dernières du journal<sup>23</sup>») paru dans *Libération* dont nous avons cité un passage plus haut, l'écrivain se demande: «Comment durer? demandait un jour P. C. à un journaliste dans une interview, pas par opportunisme. Comment durer, telle est la question, puisqu'on s'abîme jusque dans son propre travail<sup>24</sup>.» L'abîme du travail laisse croire ici à une durée physique, à une durée du corps. Cependant, il s'agit aussi d'une interrogation liée à la postérité comme une des entrées du journal, quelques lignes plus loin, le laisse penser: «Se débarrasser des exemplaires de l'œuvre, pour que l'œuvre reste<sup>25</sup>.» En ce sens, l'œuvre doit être disséminée pour «rester», elle doit être concaténée et disloquée pour se télescoper le plus loin possible dans l'espace et le temps. Ainsi, la dissémination, la déchirure du livre, la rupture du corps livresque seraient-elles gages de postérité, assurant de la sorte une «infinisisation» de soi, au double sens de l'expression. Nous allons voir que le roman *Le Paradis* participe de cette réflexion sur le morcellement. En effet, on peut y observer un démembrement du texte (la fragmentation s'intensifie, la fiction du début est contaminée par la voix du journal) qui agit aussi sur l'identité du narrateur, disloqué dans l'entrelacs d'une temporalité amnésique. *Le Paradis* ressemble dès lors à «la pacotille du gri-gri» que le narrateur a rapporté d'Afrique (voyage qui le mène aux origines du récit-sida), gri-gri composé de «pierres translucides qui jettent des feux, ces débris d'os, ces tessons de faïence élimés par les vagues, ces dents de lait, ces éponges poreuses, ces lunules bleues, montées sur cette pauvre ficelle déchiquetée qui va rendre

---

<sup>22</sup>*Ibid.*

<sup>23</sup>Hervé Guibert, «Le cœur fatigué», art. cité, p. 23.

<sup>24</sup>*Ibid.*

<sup>25</sup>*Ibid.*

l'âme» (*P*, 136). Il est difficile de ne pas lire dans ce collier l'image esthétique du roman lui-même (épisodes hétéroclites, morcellement du texte: le récit des voyages seront égrenés comme autant de breloques), mais aussi du délabrement à la fois physique et mémoriel du narrateur suggéré par les «débris d'os» et les «dents de lait», conjoignant dans les deux images le vieillard, voire le cadavre, et l'enfant. La «pauvre ficelle qui va rendre l'âme» pourrait également être vue comme le lien illisible (ou invisible) retenant à grand peine les morceaux du texte. Autrement dit, ce motif du collier élabore une réflexion sur l'écriture qui permettrait de durer à travers le roman fantôme de la postérité, fût-ce grâce à de fragiles perles morcelées.

### *Définir l'image posthume*

Dans *L'Écriture réparatrice*, Simon Harel affirme que «l'écriture réparatrice agit la fiction, l'oblige à préciser le Nom qui soutient la signature du récit, à mettre en défaut le souhait perlaboratif qui impose à la littérature de devenir légataire d'un signifiant incarné<sup>26</sup>». Harel s'interroge ici sur le pouvoir de l'autobiographie à «réparer la mort et ce qu'elle soulève en nous de refus intime<sup>27</sup>». Il remarque que chez Michel Leiris, contrairement à une acception courante de la réparation qui va de pair avec l'idée de totalité, l'écriture réparatrice doit passer par une étape d'effritement du sujet, de morcellement, comme ce passage en témoigne avec justesse:

L'impossible écriture réparatrice fait appel chez Michel Leiris à la représentation d'un corps textuel qui permet le passage de l'unité au morcellement. En somme, l'impossible écriture réparatrice dans l'œuvre de Michel Leiris contribue à faire de l'image du corps textualisé l'équivalent de la structure psychique du sujet créateur. Le morcellement de l'œuvre créée, l'altération du cadre énonciatif, la généralisation d'une structure parataxique favorisent un travail de destruction où le créateur symbolise «hors de soi» une expérience de dépersonnalisation qu'il transforme en réalisation culturelle<sup>28</sup>.

«L'altération du cadre énonciatif» et «le morcellement de l'œuvre créée» agissent également dans *Le Paradis* comme autant de processus qui visent à décroquer et faire vaciller le

<sup>26</sup>Simon Harel, *L'Écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1994, p. 9.

<sup>27</sup>*Ibid.*

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 125.

sujet «hors de soi», à l'image du corail éventreur, ce «squelette inversé, tendu à l'extérieur de lui» (*P*, 54). De la sorte, le narrateur force l'écriture à le faire disparaître, comme s'il s'agissait pour Guibert, dans cette ultime autofiction, de désintégrer sa propre identité et du même geste, le livre lui-même. Ce qui émerge de cette dissémination du soi ressemble à une tentative de rendre l'œuvre anonyme ou, plus précisément, de la munir d'une signature composite, comme si, au seuil de la mort, contrairement à ce qui est à l'œuvre dans «l'écriture réparatrice», le Nom, loin d'être précisé comme le souligne Harel, était ici dispersé. Est-ce à dire que seule une certaine forme d'anonymat peut être le gage de la postérité? Ou s'agit-il plutôt de se préparer à la «déliation» ultime, celle de la mort et par là même celle du nom? Avant de pouvoir répondre à ces questions, il est nécessaire de cerner de plus près le mode d'inscription de la dissémination dans le roman.

#### *Effacement et transfert d'identité*

C'est d'abord au personnage de Jayne qu'est liée la notion de perte d'identité et d'effacement. Après avoir examiné le corps tailladé de Jayne sur la barrière de corail, le narrateur fouille les bagages de la morte et ne retrouve plus le passeport de la jeune femme (*P*, 19); il découvre ensuite que tous les disques qu'elle écoutait dans son *walkman* sont inaudibles (*P*, 35); les livres qu'elle lisait pour sa thèse sur la folie n'ont jamais été coupés (*P*, 83) et n'ont donc jamais été lus. Les pancartes qui marquaient l'emplacement de sa mort, sur la plage, «ont été à moitié effacées» (*P*, 27). Jayne est donc définie par la métaphore d'une écriture qui s'efface, d'un sillon qui n'a jamais été gravé, d'un livre dont les pages sont illisibles. Le point culminant de cet effacement fera basculer le récit vers une autre perte, celle de l'identité du narrateur. En effet, très vite, les enquêteurs vont découvrir que Jayne n'a jamais existé:

«[...] nous on est dans la merde: on a un corps qui se décompose à la vitesse grand V, et aucune identité, aucune destination, personne à qui rendre le corps, puisque cette personne n'existe pas. On ne peut même pas s'en débarrasser en vous le donnant à vous, on n'a pas le droit, vous n'avez aucun lien officiel, et comment pourriez-vous en avoir, puisque Jayne Heinz, je vous le répète, n'existe pas?» [...] La femme que j'aimais était un fantôme? Allons donc! C'est moi qui ai maintenant l'impression, à cause de ces idioties de flics, de



n'avoir été qu'un fantôme aux côtés de Jayne, d'avoir été déjà mort au moment où elle m'a rencontré, et je crois aimé. Avec ma maladie j'aurais justement dû être mort peu de temps avant d'avoir fait sa connaissance (*P*, 32-33).

La préfiguration de la propre mort du narrateur, dans le passé, est donc réactualisée par l'anonymat de la morte. Le spectre de Jayne se déplace ainsi sur le narrateur qui endosse une identité fantomatique. Mais cette contamination de la mort se trouvait déjà à l'œuvre avant la disparition de Jayne puisque le narrateur, en racontant les divers voyages entrepris par le couple, témoigne d'une véritable peur à son endroit: «Elle roule à tombeau ouvert, je me laisse brinquebaler, je me vide pour ne pas avoir peur. Je ne sais pas si Jayne veut me tuer (*P*, 15)», et plus loin: «Parfois je me demandais si Jayne ne cherchait pas à me liquider» (*P*, 22). Personnage menaçant, Jayne incarne d'ailleurs, en filigrane, une mort liée au sida et tout particulièrement rattachée à la bouche qui peut d'emblée se lire dans le terme «liquider» pour signifier tuer. Le syndrome avait d'ailleurs été défini ainsi dans *Le Protocole compassionnel*:

Le crapaud mange des mouches et des petits insectes qu'il lape rapidement pour les mâcher ensuite pendant des heures dans la poche de son goitre. Le faucon pioche le crapaud. L'homme mange des animaux, des agneaux, des cochons de lait, des entrailles, des cervelles, des reins et des rognons blancs, des cœurs, des poulpes, des batraciens frits, des organismes palpitants, des huîtres crues. Le sida, microscopique et virulent, mange l'homme, ce géant. (*PC*, 159)

L'énumération de tous ces orifices buccaux qui ingèrent d'autres organismes rend la métaphore éloquente et les ouvertures orales rappellent que le sida entretient chez Guibert un lien fondateur avec une crypte dont la bouche est le lieu symptomatique, comme nous l'avons vu plus haut. Catherine Mavrikakis soulignait d'ailleurs à cet égard que «la métaphore de la voracité fait du sida le maître absolu<sup>29</sup>». Or, dans le texte qui nous occupe ici, cette métaphore s'applique ouvertement au personnage féminin. Dans la toute première scène du récit, la bouche-crypte s'esquisse d'abord de manière ténue et inversée:

Jayne éventrée, l'andouille, l'ex-championne de natation, sur la barrière de corail au large des Salines, je me retrouvai seul au bout du monde, avec une voiture de location que je ne savais pas conduire, les mains vides mais les poches bourrées de liasses de billets de cent dollars, un grand chapeau de

<sup>29</sup>Catherine Mavrikakis, art. cité, p. 150.



paille sur la tête, dans ce pays de sauvages dont j'ignorais la langue, ayant longtemps attendu sur cette plage qu'un rouleau me rapporte le corps de Jayne pour constater que sa chair ouverte du pubis à la poitrine, rose bleuté, comme une vulve tailladée par un sadique sur toute la longueur du tronc, était d'une consistance semblable à celles des thons et des dorades conifères que nous avons examinés ensemble [...].(P, 11)

On le voit, le roman s'ouvre doublement: l'éventrement de Jayne, au contraire de l'avalement, exprime une dislocation du corps sur le mode de la découpe. L'inversion de l'avalement est aussi à lire dans le déplacement de la bouche à la langue, langue que le narrateur ici ignore alors qu'il se trouve en Martinique, où le français est pourtant bien l'une des langues d'usage. Ainsi peut-on entendre dans cette méconnaissance de la langue maternelle, le désir d'ignorer la bouche du sida, la bouche-cavité qui, dans ce passage à la fois troublant et cynique (Jayne, malgré son état, demeure une «andouille»), se donne plutôt à lire dans un débordement. Le déplacement du sida, dès les premières pages du texte, coïncide avec la partie la plus romancée du livre. En effet, plus la lecture progresse, plus le roman est abandonné au profit du ton plus intime du journal, pages dans lesquelles la maladie sera esquissée non pas ouvertement, mais de manière plus topique.

Le personnage féminin, un peu plus loin, est ouvertement associé à la dévoration. Le narrateur raconte en effet: «Je lui ai caressé le ventre avec l'arme, j'hésitais encore, et puis avec le bout j'ai massé la fente [...], elle se dilatait et absorbait lentement le métal comme si elle voulait le digérer dans ses sucs» (P, 18). Plus éloquemment encore, Jayne avale des oursins «dans un état d'excitation insensé» et avoue: «Les oursins m'ont toujours rendue folle. J'ai l'impression de suçoter des vulves de petites chattes, des vulves de petites filles, des vulves de louves [...]» (P, 55). La jeune femme dont la bouche dévoreuse et animale est liée à l'activité sexuelle, devient même après sa mort, une menace pour le narrateur, déclenchant un fantasme où il réélabore la prolifération cellulaire d'un corps étranger venant s'aboucher au sien. En décrivant le cadavre de Jayne, Guibert se rend compte que le corail qui l'a tuée

est un organisme cellulaire, qui se reproduit, aussi vivant qu'une méduse [...]. Si on se fait une toute petite blessure avec du corail, il faut immédiatement

désinfecter la plaie très soigneusement avec de l'alcool, sinon le corail trouve dans la chair humaine un tissu très favorable à sa prolifération cellulaire. Je vois maintenant Jayne, une branchie de corail débordant de son ventre ouvert à la place des intestins, déjà digérés et rejetés par la bouche et par l'anus de la bête. Elle marche vers moi d'un air suppliant, elle veut me serrer dans ses bras et moi j'ai peur que cette petite touffe de corail ne m'ouvre le ventre à mon tour pour fabriquer une deuxième fleur (*P*, 54).

Dans ce passage saisissant, l'avaleme nt et l'expulsion, la bouche et l'anus (on pourrait aussi penser la vie et la mort, le commencement et la fin) se trouvent conjugués, sont coprésents: le ventre ouvert offre à la vue les intestins digérés et rejetés, le dedans est retourné au dehors. L'écriture elle-même partage avec le corail sa nature d'organisme vivant: elle est un tissu favorable à la multiplication des images sidérantes et médusantes, à la mise en figure d'un débordement, d'un trop-plein contaminant qui provient du fantôme de Jayne. La métaphore de la dévoration est intensifiée par celle de l'infection qui fait son œuvre entre les deux personnages.

#### *Faire le deuil de soi*

Jayne incarne peut-être une doublure du personnage fictif de Guibert. Alors qu'au début du roman il est question des grands fous de la jeune femme, un glissement de pronom s'effectue vers la fin du récit. Le narrateur écrit: «On ne peut pas travailler sans arrêt, il faut des interruptions sinon on devient encore plus fou, se délasser par une lecture qui soit apaisante et justement pas Strinberg, ni Nietzsche, ni Artaud, **mes** grands fous» (*P*, 119, nous soulignons). Par ailleurs, dans *L'Homme au chapeau rouge*, Guibert avait prêté sa grande valise en zinc à Yannis, son ami peintre (*HCR*, 131) et dans *Le Paradis*, la grande valise en zinc (qui renferme les œuvres non coupées de «ses fous») est attribuée à Jayne (*P*, 12). Un amalgame singulier se produit donc ici entre l'écrivain et l'un de ses personnages. En ce sens, un pont est jeté entre la fiction et la vérité, entre le «je» narré et le «je» narrant, un peu à l'image de ce que décrit Damien Bonnet au sujet du travail de Philippe Lejeune:

Philippe Lejeune explique ce phénomène inhérent au projet autobiographique par des «points de contact» qui s'établissent entre le journal intime et l'autobiographie, au moment où la construction chronologique du récit fait

apparaître le temps de l'écriture, parallèlement au temps de l'histoire racontée, dans la tension du passé vers le présent<sup>30</sup>.

Un point de contact s'effectue entre *L'Homme au chapeau rouge* dont le genre est plus proche du journal intime que du roman et *Le Paradis*, qui est plus «romancé<sup>31</sup>». Mais le point de contact se situe aussi à l'intérieur du *Paradis* entre l'écrivain et le personnage féminin. On peut se demander si l'écrivain a voulu «tuer» le sida en mettant en scène Jayne, cette autre part de son personnage fictif. Toujours est-il que la transposition d'un personnage à l'autre s'effectue également du point de vue de la mise en intrigue. En effet, un peu plus loin dans le récit un homme l'apostrophe de la sorte: «Le voici, disait-il, le fantôme en costume blanc fluorescent, l'homme sans tête et sans mains, l'homme invisible, le crabe géant, le fameux fiancé de la jeune fille sans nom» (*P*, 43). Le processus de destruction qui était lié à Jayne est maintenant déplacé sur le narrateur dont le corps subit un morcellement. Mais il occupe aussi la place d'une véritable phorie: il devient le porteur<sup>32</sup> du fantôme de Jayne, il endosse son identité spectrale et un transfert s'opère de la méduse, du corail, de la «jeune fille sans nom» à ce fantôme fluorescent, ce crabe géant, cet «homme invisible en deuil» (*P*, 31). L'écrivain, en portant le deuil d'une facette de son identité fictive, et surtout celle qui est malsaine, contaminante et proliférante comme le sida, franchit un pas de plus dans l'anticipation de sa propre disparition.

Avant d'entrer plus avant dans l'analyse de la déchirure et du deuil de soi, il faut noter que Jayne partage aussi une certaine ressemblance avec un autre personnage féminin,

---

<sup>30</sup>Damien Bonnet, *H., L'Admirateur aux lys blancs. La figure diégétique de l'auteur dans l'œuvre littéraire d'Hervé Guibert de 1981 à 1987*, Mémoire de maîtrise de lettres modernes, 1995-1996, Institut de Lettres et d'Histoire, Université Catholique de l'Ouest, p. 109.

<sup>31</sup>Ce sont les derniers paragraphes entre autres de *L'Homme au chapeau rouge* qui permettent de dire que ce texte se rapproche plus d'une narration du type du journal intime et qui, de plus, anticipe *Le Paradis*. En effet, on se souvient de la perte du manuscrit: «Ici se trouvaient cinquante pages de mon manuscrit qui ont été perdues. C'était le récit de mon voyage en Afrique. [...] Réécrirai-je une autre fois, d'une autre manière, dans un autre livre, ce voyage en Afrique qui a été épique? Je ne sais pas» (*HCR*, 154). On remarquera ce mode d'anticipation qui inscrit dans chacun des romans l'annonce et la préfiguration du livre à venir.

<sup>32</sup>Marie-Ange Depierre, *op. cit.*, p. 25.

en l'occurrence celui de Suzanne, la grand-tante âgée de l'écrivain<sup>33</sup>. Alors que Jayne a été éventrée sur la barrière de corail, «sa chair [est] ouverte du pubis à la poitrine» (*P*, 11), Suzanne, après sa mort, a pour sa part donné son corps à la science, et

une immense cicatrice hâtivement recousue traversait tout son corps, de la trachée au pubis, on l'avait vidée comme un poulet de son cœur, de son foie et de ses poumons. [...] Il fallait que je me rende à l'évidence: je ne reverrais plus jamais, plus jamais ma grand-tante Suzanne [...]. Ce qui restait de son corps avait été aspiré dans le labyrinthe médical. Et il n'y avait aucune cérémonie pour sceller ce décès, et pour ainsi dire l'effacer, le faire tomber dans l'oubli: ni enterrement, ni messe, ni rien, elle l'avait voulu ainsi (*P*, 111).

Autrement dit, la première partie du roman, en retraçant la mort de Jayne et la vie tumultueuse du couple fictif Jayne-Guibert à travers plusieurs pays, peut être lue comme une tentative de résorber la perte de cette grand-tante aimée. Le narrateur rapporte au sujet de Suzanne les mêmes propos qu'il avait tenus au sujet de Jayne: «à cette époque, écrit-il, se souvenant d'un échange entre Suzanne et moi, j'étais persuadé de mourir avant elle, à cause de ma maladie, mais elle n'y croyait pas» (*P*, 123). L'objet du travail de deuil qui avait été entamé ici concernait donc plutôt le narrateur que Suzanne. Or la mort de celle-ci a obligé le narrateur à déplacer son deuil à l'endroit de Suzanne. La brutalité de la nouvelle de la mort de cette dernière, ainsi que l'absence de cérémonie à la suite de son décès, conduisent le narrateur à faire le deuil de la grand-tante en l'enterrant dans son roman sous la figure de Jayne. Rappelons que l'écrivain a fait le vœu d'être enterré sur l'île d'Elbe de façon très sobre, un peu à la manière de Suzanne: «Pas de cérémonie religieuse, ni de procession, sauf avec les garçons nus du village. Pas de gerbes, j'en ai suffisamment eu comme ça ces derniers temps, fleurs coupées. Fleurs coupées. Cercueil de pauvre [...]» (*PC*, 122). De la même façon que le décès de Suzanne a donc pu être scellé et effacé grâce à sa transposition dans le livre, Guibert tente aussi d'effacer à l'avance son propre décès par le truchement du personnage de Jayne, et différemment encore avec Suzanne. Les fleurs coupées — qui se détachent aussi sur le plan de la syntaxe — s'inscrivent à nouveau dans *Le Paradis*, mais cette fois par la coupure du sexe-corail de Jayne qui menaçait, dans

---

<sup>33</sup>Jean-Pierre Boulé a lui aussi relevé cette ressemblance (*op. cit.*, p. 252).

un des premiers passages analysés, de découper le ventre du narrateur pour y ouvrir une «deuxième fleur» (*P*, 54).

Le lecteur se trouve donc à lire la «mise en fiction» d'un fait réel<sup>34</sup> (la mort de la grand-tante) qui lui est raconté par la suite. Le point de contact entre la narration de la mort de Suzanne et celle de Jayne contribue à créer cette tierce-forme évoquée plus tôt. La destruction cannibalique rattachée au personnage de Jayne est aussi évoquée dans le pillage de l'appartement de Suzanne, pillage effectué par Guibert et une de ses amies qui se comportent comme «des vandales, mettant l'appartement à sac après avoir laissé la porte en charpie, pour le dévaliser» (*P*, 112). En éventrant l'appartement, (la porte a été forcée), les deux personnages imitent la mise en charpie du corps de Jayne par le corail destructeur.

On rappellera avec Julia Kristeva que la dévoration et la destruction constituent des images récurrentes «dans nombre de rêves et de fantasmes<sup>35</sup>» d'endeuillés. De plus, «le cannibalisme mélancolique [...] traduit cette passion de tenir au-dedans de la bouche [...] l'autre intolérable que j'ai envie de détruire pour mieux le posséder vivant. Plutôt morcelé, déchiqueté, coupé, avalé, digéré... que perdu<sup>36</sup>». Ce morcellement concerne aussi l'identité et le corps du narrateur, comme si la douleur de la perte de Suzanne s'était déplacée en lui et était devenue la douleur de la perte de soi. En ce sens, l'écriture, comme nous allons le voir, met en place un dispositif de destruction qui aura pour effet d'effacer le narrateur avant sa mort<sup>37</sup> et par là même, d'enclencher le processus de deuil de soi-même.

---

<sup>34</sup>Suzanne est morte le 16 janvier 1991; voir «Repères biographiques», dans *Hervé Guibert. Photographies*.

<sup>35</sup>Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 20-21.

<sup>36</sup>*Ibid.* Voici une liste de mots qui apparaissent dans le roman (le plus souvent employés au sens figuré) et qui participent du paradigme de la destruction et de la dévoration: «digérer» (p. 18), «dévore» (p. 19), «liquider» (p. 22), «m'engloutit» (p. 25), «gouffre» (p. 22), «goulu» (p. 29), «englouti» (p. 45), «digère» (p. 54), «suçotte» (p. 54), «décortique goulûment» (p. 57), «gober» (p. 65), «ogre» (p. 119), «bouffe» (p. 132).

<sup>37</sup>Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé*, cette idée de s'effacer avant de mourir était déjà présente, d'abord dans l'envie de mourir «à l'abri des regards de mes parents, écrit-il» (*AA*, 16), puis dans le récit d'un fantasme de Muzil concernant un nouveau style de mourir «où l'on vient faire semblant de mourir [...] il y aurait une petite porte dérobée tout au fond de cette clinique, peut-être derrière un de ces tableaux propres à faire rêver, dans la

*La déchirure de soi*

Dans un article intitulé «L'autoportrait», Guibert, avant d'être malade, explique qu'il collectionne les autoportraits des différents âges de Rembrandt:

J'alignai ces cinq cartes postales sur une étagère de ma bibliothèque, je les classai, dans leur chronologie, et de cette juxtaposition, de ces passages abrupts il me semblait tirer un enseignement de ma propre existence. Je les scrutai sans relâche, comme un miroir de science-fiction qui me renverrait tous les âges de ma vie à la fois. [...] Je m'y identifiais. Mes propres autoportraits, je les aurais voulu ainsi. En choisissant ceux-là, c'étaient aussi les miens que je choisissais. Je déchirai la plupart des photos qui me représentaient, et ainsi par cette absence d'image, comme par le rejet des trois autoportraits de Rembrandt que je n'aimais pas, je fixai mon propre autoportrait, je délimitai une image posthume<sup>38</sup>.

De la même façon que Guibert tire un enseignement de ses cartes postales, le lecteur a reçu les quatre romans de l'écrivain (au moins un sous forme de «lettre») comme autant d'âges de la maladie, «comme un miroir de science-fiction». Guibert semble avoir emprunté le motif de cette scène à un petit texte de Jean Genet intitulé «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes<sup>39</sup>». Genet circonscrit son analyse autour du motif du deuil et tout particulièrement du temps qui émerge des toiles du Maître: «Un tableau de Rembrandt non seulement arrête le temps qui faisait le sujet s'écouler dans le futur, mais il le fait remonter aux plus hautes époques<sup>40</sup>.» La mise à mort de l'image de soi, remplacée par un double en cinq morceaux, délimite l'image posthume qui trouve son relais dans la «peinture», dans celle du Maître entre tous, du Nom par excellence, du Temps maîtrisé et arrêté. Si l'absence d'image constituait déjà le portrait que Guibert «peignait» de lui-même avant d'être malade, l'écrivain récupère ce motif de l'invisibilité et de la déchirure de soi pour l'intégrer, dans sa dernière autofiction, sur le

---

mélodie engourdissante du nirvana d'une piqûre, on se glisserait en douce derrière le tableau, et hop, on disparaîtrait, on serait mort aux yeux de tous, et on réapparaîtrait sans témoin de l'autre côté du mur, dans l'arrière-cour, sans bagage, sans rien dans les mains, sans nom, devant inventer sa nouvelle identité» (AA, 25). Pour une autre version du «mouroir» imaginée par Jean Baudrillard, voir Alan Warren Friedman, *Fictional Death and the Modernist Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 281.

<sup>38</sup>Hervé Guibert, «L'autoportrait», *L'Image fantôme*, p. 64-65.

<sup>39</sup>Jean Genet, *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1968, p. 19-31. Je remercie Bruno Chauat pour cette piste de lecture intertextuelle.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 23.

mode de l'avalement. Alors que Guibert ne mentionne pas ici cette scène qui remonte à 1981, tout porte à croire pourtant qu'elle est sous-jacente à l'écriture de cette fiction testamentaire, puisque le motif de l'avalement, de l'absorption et de l'assimilation de l'œuvre de l'autre (en l'occurrence celles de Rembrandt et de Genet), s'articule dans *Le Paradis* de manière détournée à propos d'une facette du personnage fictif de l'écrivain et donc de l'œuvre de soi. En ce sens, l'image posthume autrefois délimitée par rapport à l'autre, l'est ici, pour une certaine part, en lien avec soi.

De la sorte, la mise en charpie d'une part de soi actualise le travail de deuil en cours, ce qui provoque la démarcation d'une image posthume dans le récit, dans ce «roman se détruisant par degrés<sup>41</sup>». D'ailleurs, après avoir été décrit comment étant «l'homme sans tête et sans mains» (*P*, 43), le narrateur a l'impression qu'on lui a «amputé des doigts» (*P*, 41) parce qu'il s'est débarrassé du pistolet; «qu'on me coupe la main si ce n'est pas vrai» (*P*, 126), écrit-il alors qu'il affirme avoir «fait de la pirogue sur le fleuve Niger» (*P*, 126), malgré une incertitude due à l'amnésie. À Bora Bora, il s'aperçoit que

le service de blanchisserie lacérait mon linge, me le rendait troué, disloqué, en lambeaux, spécialement ces caleçons de coton blanc tout simples, avec un ou deux boutons à la braguette, que j'avais toujours tant de mal à trouver, que ce soit à Rome, à Paris ou à Londres. Ma tête, quand j'ouvrais le paquet du Laundry service, faisait rire Jayne, je n'en étais pas moins furieux.

Je voulus faire une sieste dans un hamac fixé au bord de la plage à deux cocotiers. Je fus bientôt réveillé par un fracas qui se cassa en deux sur ma tête et m'estourbit sur-le-champ: une noix de coco. (*P*, 94)

Dans le premier paragraphe, les termes «troué», «disloqué», «en lambeaux» font apparaître l'importance de ce morcellement. Plus encore, le texte lui-même semble «décapiter» le narrateur. En effet, le mot «tête» est placé en «tête» de phrase: il est coincé par la subordonnée introduite par «quand» et la figure synecdochique remplace le tout «Guibert» par une partie, sa tête. L'effet produit est celui d'une césure, d'une coupure dans le flux de la phrase. Ensuite, introduit par une association d'idée, le deuxième paragraphe déplace le sens figuré, produit par la figure de style, au sens propre: la tête du narrateur est

---

<sup>41</sup>Michèle Bernstein, art. cité, p. 23.



«fracassée» par la noix de coco. On le voit aisément, l'effritement corporel est soutenu par la syntaxe. En outre, le morcellement corporel déclenche aussi la fragmentation du nom:

Je n'arrive pas à savoir s'il y a deux semaines que j'ai quitté Bamako, deux ou une, c'est incertain. L'horloge au cœur de rubis de Suzanne est dérégulée, comme ma marche à moi était dérégulée, tout mon système de marche détraqué par ma folie, je n'avançais plus droit mais de travers comme un homme soûl, et je tremblais tellement que je n'arrivais plus à former ma signature.(P, 124)

La «marche dérégulée», «détraquée» est ici intimement liée à l'impossibilité de former sa signature, impossibilité qui traduit aussi un effacement de la personnalité. Cet effacement, lié à la folie, relève du scripturaire, de la littérature et du statut de l'écrivain. En effet, il y a une sorte de destruction de l'écrivain «Guibert» tel que dépeint dans les autres romans qui laisse place à un nouveau personnage. Voici un passage dans lequel le lecteur prend connaissance de ce nouvel écrivain:

Je fais partie de ces écrivains qui n'ont jamais rien publié [...]. Écrivent-ils ou réécrivent-ils le même passage qui ne leur semble jamais parfait, et qu'ils dégradent chaque fois un peu plus, alors que la première version spontanée était tout à fait prometteuse? Écrivent-ils et déchirent-ils aussitôt ce qu'ils ont fait par crainte que cela puisse rester et être publié après leur mort, ont-ils cet orgueil-là? [...] À quoi bon écrire si ce n'est pas un chef-d'œuvre? Le bon âge, à la fois social et physique, pour l'écrivain qui n'écrit pas, comme moi, est à peu près trente-cinq ans [...]. (P, 59-60).

Je suis un être double, écrivain parfois, rien d'autre les autres fois, je voudrais être triple, quadruple, un danseur, un ganster, un funambule, un peintre, un skieur, j'aimerais faire du delta-plane et me jeter dans le vide, foncer comme un bolide sur des pistes dont la neige serait de l'héroïne. J'ai fait de moi la victime d'un mécanisme de schizophrénie que j'ai moi-même installé en me dédoublant en deux personnages, avec deux adresses différentes, [...] bientôt, je signerai mes livres d'un nom d'emprunt.(P, 117)

Alors que le démembrement corporel fait son œuvre, le statut de l'écrivain ne reste pas intact et subit aussi cette déflagration identitaire. À la fois écrivain qui n'a jamais écrit et qui pourtant écrit ce récit, le narrateur s'enlise dans une aporie. Découpé, déchiré entre des identités multiples, le narrateur est à la fois un être anonyme, dont l'œuvre blanche est uniquement constituée de ce carnet de voyage dans lequel il raconte ses péripéties, et un écrivain double, dont la signature, auparavant illisible, sera composite, tout comme l'image posthume avait été empruntée à Rembrandt. Si pour rester l'œuvre doit être disséminée, il faut alors se séparer d'elle, la déchirer en la reniant, en devenir le faussaire. Dès lors, la



postérité émerge d'une signature schizophrénique, multiple même, signature fragmentaire qui est à la fois anonyme et étrangère, invisible et appartenant à un autre. Cette situation ambiguë provoque donc la dislocation de l'identité «Hervé Guibert». De la sorte, la personnalité de cet être composite, tout en se désagrégant, en disséminant le nom, s'éparpille dans le non-sens<sup>42</sup>. La trace de cette perte, de cette écriture blanche qui pourtant noircit le carnet est traduite par la fragmentation croissante du texte qui, à partir de la page 114 (à 27 pages de la fin), se disloque de plus en plus et se donne à lire en lambeaux et en déchirures, les pages plus pleines du début du roman s'effilochant de manière définitive.

### *Folie, oubli et anachronie*

Si le tissu textuel de *L'Homme au chapeau rouge* appartenait pour une certaine part à la pratique du fragment, la deuxième moitié du *Paradis* entretient un lien tout à fait étroit avec la découpe. Un passage dans lequel le narrateur explique comment il est devenu aphasique et amnésique souligne l'incidence accrue de trous textuels:

[...] je me pris les pieds dans le caniveau, et je tombai à genoux, devant l'église orthodoxe. [...] j'ai ouvert la bouche, mais rien ne sortait, je ne pouvais plus parler.

[Blanc]

Je suis devenu amnésique en une nuit. Je suis allé en Afrique pour trouver l'oubli et m'oublier moi-même, Rimbaud pour effacer son passé en devenant chasseur d'éléphants qui rêve d'épouser une petite femme à Charleville avec tout l'ivoire qu'il aura raflé, loin de ses frasques de jeunesse et de son écriture d'antan. Les mots sont de plus en plus doubles, j'ai failli écrire enfant, ça sonne pareil et la dactylo n'aurait pu rétablir ce mot une fois que je serais incapable de me relire et de me corriger, et à quoi bon tout ce tintouin pour un mot qui n'est pas un contresens de surcroît. Laisser courir. Ne plus savoir écrire. (P, 114-115).

[Blanc]

La signature détraquée et le nom d'emprunt font place ici à la parole blanche, à l'illisibilité, au vide textuel, figures de l'absence dans lesquelles on peut lire l'épuisement du sujet. Le blanc mime de la sorte l'aphasie temporaire du narrateur, ainsi que l'oubli de soi-même. Le fragment semble être dicté par ce «laisser courir» de l'écriture, ce dont témoigne aussi la forme de l'infinitif. Gilles Deleuze et Félix Guattari observent à cet égard que «[...] le

---

<sup>42</sup>Fait remarquable, Guibert «tue» son père (le «porteur» du nom) dans ce roman: le père de l'écrivain représenté est mort dans un accident de voiture (P, 45).

verbe à l'infinitif n'est nullement indéterminé quant au temps, il exprime le temps non pulsé flottant propre à l'*Aiôn*, c'est-à-dire le temps de l'événement pur ou du devenir<sup>43</sup>». Ainsi, loin d'être un temps maîtrisé, le mode de l'infinitif rappelle que le temps s'épuise, qu'il est temps de lâcher prise, qu'il faut laisser le temps suivre sa propre course, dans un devenir-temps qui n'est plus tout à fait une préfiguration de la fin, mais plutôt un dépassement du temps comme fin. Dès lors, *Le Paradis* marque l'«excédation» du temps de la mort, manifeste un sur-temps du temps qui désigne le passage hors du temps. Il s'agit, en d'autres termes, d'«*ex-céder*» le temps, «[d]un excès qui tranche, fait cesser d'ester, opère le désistement<sup>44</sup>». Voilà aussi ce que décrit la temporalité du *Paradis* selon Alexis Nouss:

[...] tout le roman, à commencer par le titre, peut être lu sous le signe de l'*après*, notamment le thème principal de l'Afrique (écho du livre de Leiris, *L'Afrique fantôme?*), avec comme mode de conscience le signalant l'amnésie, là où la vieillesse était auparavant forme de mémoire: glissement hors du temps, stade postérieur à la vieillesse qui est encore forme de temporalité. Le temps accéléré ne peut, en toute logique, que disparaître au terme ultime du processus<sup>45</sup>.

Si le temps accéléré disparaît «au terme ultime du processus», c'est aussi parce que le roman peut être lu sur le thème de l'*avant*. En effet, «Une croyance très répandue dans l'opinion publique [...] identifiait [l'Afrique] comme un des lieux fantasmatiques d'où le sida serait originaire par l'intermédiaire des "singes verts"<sup>46</sup>». L'Afrique représente l'origine de la maladie, cristallisée dans la figure de l'enfant africain qui a le sida (*P*, 89), et de la même façon, l'Afrique peut être lue «sous le signe de l'*après*» parce que «le mode de conscience» associé à ce continent par le narrateur est celui de l'amnésie, du fantôme et donc de «l'*après*» vie. De plus, «le lapsus enfant/antan» (dans la citation plus haut) «traduit le rapport jeunesse/vieillesse, les deux modes d'être se rejoignant<sup>47</sup>». *Le Paradis* fait alors office de «berceau-cercueil» (*P*, 66) pour l'écrivain, image dans laquelle «les deux modes d'être», jeunesse/vieillesse, se rejoignent de manière éloquente. Une scène

<sup>43</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 320.

<sup>44</sup>René Major, *op. cit.*, p. 42. L'auteur souligne.

<sup>45</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 97. L'auteur souligne.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 103, n. 78.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 98.

analogue avait été analysée dans la partie sur *Le Protocole compassionnel*, roman dans lequel l'écrivain avait aussi l'impression d'être à la fois un jeune enfant et un vieillard à cause de l'état de son corps. L'insistance de ce réseau textuel autour des deux pôles opposés de la vie témoigne avec force du travail de deuil à l'œuvre dans l'écriture.

L'oubli participe aussi de ce temps non pulsé, flottant. Selon Maurice Blanchot, «l'oubli effacerait ce qui ne fut jamais inscrit: une rature par laquelle le non-écrit semble avoir laissé une trace qu'il faudrait oblitérer [...]»<sup>48</sup>. L'écrivain est allé en Afrique, «territoire mythique et fou»<sup>49</sup>, pour se «raturer», pour raturer son sujet scripturaire dont le lapsus est la trace (lapsus qui a failli être une rature dans le manuscrit, mais qui est aussi une rature parce que le sens est raté). «Ne plus savoir écrire» revient donc à ne plus «s'avoir»<sup>50</sup> s'écrire, à cesser d'écrire (tout en écrivant) pour s'oublier avant de mourir. Les blancs du fragment relèvent aussi, en ce sens, du «non-écrit» qui «laisse une trace» de l'oubli de soi.

Mais avant de revenir à la problématique du fragment, il faut s'arrêter un moment sur l'Afrique dont il vient d'être question. Si l'Afrique est lié à l'oubli de soi, ce continent est aussi ce qui provoque un véritable casse-tête dans le roman. En effet, il est impossible pour le lecteur de reconstituer le moment précis de l'avènement du voyage dans la logique temporelle du roman. La narration laisse penser que le voyage en Afrique s'est passé à la fois avant et après la mort de Suzanne. Selon certains indices temporels, le voyage en Afrique aurait eu lieu après le décès de Suzanne. Le médecin qui examine le narrateur dira: «Il semble que ce voyage soit en continuité avec un deuil non fait d'une grand-tante à laquelle il était très attaché et qui a donné son corps à la médecine» (*P*, 122). Or ce qui trouble la lecture, c'est le démenti de ce rapport de médecin par Suzanne elle-même,

<sup>48</sup>Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 135.

<sup>49</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 98.

<sup>50</sup>Selon l'inflexion que donne Jacques Derrida à ce mot dans «Un vers à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile» (dans *Voiles*, avec Hélène Cixous, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1998, p. 30).

quelque temps avant sa mort: «Elle dit: "je veux voir mon petit chou". Sa gouvernante lui expliqua que j'étais injoignable, quelque part au Mali [...]» (P, 110). De plus, certaines incongruités provoquent l'amalgame de l'espace géographique et l'abolition des frontières. Alors que le narrateur est en Martinique, on lui dit que le mancenillier, cet arbre dont les feuilles sont toxiques, rend «maboule, nazbrok. Le congolo gâté, vous saisissez ce que ça veut dire?» (P, 34). Or dans «Le cœur fatigué», Guibert écrit: «Le titre du prochain livre [...]: *Congolo gâté*. Ça se passe en Afrique, c'est l'expression qu'ont les Noirs pour désigner les fous<sup>51</sup>». Ainsi, l'indécidabilité de l'espace/temps qui s'esquisse ici n'est pas sans rappeler le temps convoqué par le mythe. Ricœur propose une définition éclairante de la temporalité mythique qui œuvre dans *Der Zauberberg* de Thomas Mann (roman dont les thèmes et les enjeux ne sont pas étrangers au *Paradis*): «L'effacement des mesures fait confiner un temps non mesurable avec un temps incommensurable<sup>52</sup>.» Cette incommensurabilité du temps rejoint bien l'idée d'ex-céder le temps, de passer la frontière de la durée. Et c'est là justement ce que l'écrivain a pressenti: «C'est peut-être cela que je suis allé chercher en Afrique: l'éternité. La couture indivisible entre la vie et la mort, la traversée de la durée, de la sensation du temps [...]» (P, 124). C'est pourquoi le voyage en Afrique est impossible à cerner dans la structure temporelle du roman puisqu'il décrit précisément une quête infigurable, celle de l'éternité. Alors que dans *L'Homme au chapeau*, la glace séparait la vie de la mort, cette image est prise en relais ici par un fil invisible, par une couture indivisible dont la toute dernière ligne du roman témoigne aussi: «À mon retour du Mali, j'avais cru comprendre que l'homme n'était rien ni personne. Et j'aurais pu aussi bien dire qu'il était tout» (P, 141). Tout et rien, début et fin, l'homme du paradis est à la fois épiphanique et éternel.

Ce motif textuel est aussi à lire dans la pratique du fragmentaire dont les bords ou les coutures ne sont jamais tout à fait définitifs, où «la "fin" ne jouit plus d'une autorité

---

<sup>51</sup>Hervé Guibert, «Le cœur fatigué», art. cité, p. 23.

<sup>52</sup>Paul Ricœur, *Temps et récit III*, p. 245.

particulière, elle problématise plutôt l'idée même d'autorité. [...] On pourrait affirmer la même chose des débuts qui, dans les fragments, perdent toute priorité originaire ou fondatrice<sup>53</sup>». Le fragment procure ainsi à la lecture un effet d'éternel recommencement et d'inachèvement, effet arraisonné à la visée du récit. En d'autres termes, la répétition des débuts et des fins ne fait qu'accréditer l'effacement du narrateur et du temps, dans la mesure où, à l'inverse, un récit stable et linéaire aurait été totalisant et unificateur de l'identité narrative. L'oblitération temporelle est exemplaire à la fin du roman où trois fragments accolés fracturent le sens du texte:

Toujours les mêmes points blancs sur les clichés en coupe de l'IRM, dans la matière blanche du cerveau, «heureusement pour vous que ce n'est pas la grise», a dit le docteur avec finesse. Toujours ces points blancs, indéchiffrables, ininterprétables, comme déjà il y a six mois. Aucune évolution, aucune régression. Des points de flou, peut-être mes zones d'amnésie.(P, 132)

Pour la fête de la mi-carême, ils feront griller par centaines les matoutous, ces crabes de terre grouillants, comme ici on fera des orgies de requin, de tortue, d'oursins en bouillons et de poissons-capitaines [...].(P, 132)

Mamadou a les fièvres, elle n'apportera pas de riz-sauce ce soir. Jayne ne se lève plus et ne mange plus [...].(P, 132-133)

Ainsi, en très peu de lignes, le texte fait voyager le lecteur des États-Unis (déplacement effectué avec Jayne afin de mener des analyses pour comprendre l'amnésie du narrateur), à la Martinique puis à l'Afrique. L'incursion du présent dans le troisième extrait (alors que Jayne est morte) déstabilise la lecture et la temporalité du récit. L'indécidabilité des bords provoque une multitude de déchiffrements puisque, comme le note Maurice Blanchot, «le fragmentaire, plus que l'instabilité (la non-fixation), promet le désarroi, le désarrangement<sup>54</sup>». Dès lors, la juxtaposition des fragments qui décrivent des temporalités hétérogènes détruit une saisie maîtrisée du temps et suggère une renonciation à toute logique temporelle.

<sup>53</sup>Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 89.

<sup>54</sup>Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, p. 17.

L'instabilité du personnage de Hervé Guibert, la définition d'une image posthume par la déchirure du tissu narratif et la dislocation du texte en fragments, le dérèglement du temps vectoriel agissent comme autant de processus littéraires qui anticipent le devenir posthume de l'écrivain. Le texte met ainsi au jour un travail de deuil (du corps, de l'œuvre à venir qui ne verra jamais le jour, du nom de l'écrivain), travail d'autant plus sensible qu'il se donne à lire à travers une réflexion sur le désir de durer malgré la dérélition. Ainsi, dans ce mouvement vital de liaison-déliation, Guibert offre-t-il au lecteur un écrit singulier, une «autothanatographie existentielle» que le lecteur recomposera à sa manière, à chaque nouvelle lecture, ce que Guibert avait aussi anticipé: «Tant de gens pensent à moi que je n'ai presque plus besoin d'exister<sup>55</sup>.» Dans un récit intitulé «Roman posthume» écrit en 1982 et de fait publié après la mort de l'écrivain, les dernières lignes préfigurent ce qui est à l'œuvre ici: «Le lecteur aura toujours la possibilité de composer un autre livre à partir du matériel fourni, je le lui livre donc avec d'imaginaires ciseaux...<sup>56</sup>» Jacques Derrida propose une réflexion éclairante sur la signature qui n'est pas sans rapport avec cette scène d'écriture:

[...] la signature ne sera effective, performée, performante, non pas au moment où apparemment elle a lieu, mais seulement plus tard, quand les oreilles auront pu recevoir le message. C'est du côté des destinataires en quelque sorte, du ou de la destinataire, qui aura l'oreille assez fine pour entendre mon nom, par exemple, pour entendre ma signature, ce avec quoi je signe, que la signature aura lieu [...]. Autrement dit, c'est l'oreille de l'autre qui signe [...]. C'est l'oreille de l'autre qui me dit, moi, et qui constitue l'*autos* de mon autobiographie<sup>57</sup>.

Avoir l'oreille assez fine revient donc ici à lire la dissémination de l'écrivain comme une demande de lecture qui recomposera le roman. En ce sens, écrire, même après sa mort, c'est être recomposé et dispersé infiniment par les ciseaux imaginaires de la lecture.

---

<sup>55</sup>Hervé Guibert, «Le cœur fatigué», art. cité, p. 23.

<sup>56</sup>Hervé Guibert, «Roman posthume», *La Piqûre ...*, p. 75.

<sup>57</sup>Jacques Derrida, *L'Oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, sous la direction de Claude Lévesque et Christie V. McDonald, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 71.

Au terme de cette première analyse des traits textuels du temps de la mort dans les romans de Hervé Guibert, et avant de nous pencher sur les récits de Marguerite Duras, il nous faut marquer un temps d'arrêt et prendre la mesure des principales propositions dégagées tout au long de notre lecture. Si tout projet autobiographique entretient un lien intime avec la mort, les thanatographies de Hervé Guibert redéployent de manière saisissante les enjeux d'un tel rapport. Nous avons vu qu'à l'annonce de sa séropositivité, l'écrivain entreprit de raconter la biographie de sa maladie, tentant par là même de maîtriser les événements et le déroulement du temps. Structuré à la fois par une prose essoufflée et un ralentissement narratif (micro-récits répétitifs, sommaires), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* marque la première étape du temps de la mort, le temps désordonné des augures et des prémonitions qui tend le récit vers une anticipation du masque mortuaire à venir. L'extrême difficulté d'assujettir le temps du désordre à un récit linéaire aura poussé Guibert, dans *Le Protocole compassionnel*, à opter pour une écriture plus liquide, plus fluide, qui témoigne d'un premier désinvestissement narcissique de l'écrivain face au temps. Les divers genres narratifs qui se superposent dans le récit, la difficulté de terminer le livre, l'image temporelle de l'enfant-vieillard sont autant de stratégies littéraires qui mettent au jour le travail scripturaire du temps, un temps non plus circonscrit, mais inscrit dans une rhétorique de l'oubli. L'effacement progressif des données temporelles et de l'identité de l'écrivain participe pleinement de l'intrigue de *L'Homme au chapeau rouge* dans lequel l'inachèvement du roman précédent a été transféré. Une tension vers l'autre du temps, vers un devenir autre du temps s'est esquissée ici par le truchement de figures zoomorphiques et une pratique du fragmentaire, tension qui préfigurait le hors temps du *Paradis* (la prégnance des métaphores animales ne sera pas moins présente dans ce récit, bien au contraire, y prenant un relief plus accusé, sur fond de mythes archaïques). Dans le dernier roman analysé, une réflexion sur la postérité nous a conduit à montrer que Guibert avait bien anticipé son devenir posthume et avait préfiguré sa sortie du temps, morcelant et dispersant à la fois le tissu narratif ainsi que les repères identitaires de son personnage fictif. Scellant son décès scripturaire dans cette ultime autofiction par le biais des personnages de Jayne et

de Suzanne, mais aussi en inscrivant cette œuvre dans une filiation singulière (Rimbaud, Strinberg, Walser, Roussel, Nietzsche), l'écrivain a dès lors préparé son tombeau littéraire. Ainsi les thanatographies de Hervé Guibert mettent-elles au jour le travail incessant du deuil de soi interpellé par l'exigence de l'écriture, contrainte plus que jamais exacerbée dans l'intervalle du temps qu'il lui reste pour se raconter, contretemps imminent, destructeur et fécond, qui engage le lecteur sur le chemin de l'apprentissage de la mort, qui nous «engage envers l'autre mort *en nous*, dès le premier instant, même si personne n'est plus *là* pour répondre [...]»<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup>Jacques Derrida, *Mémoires — pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. «La Philosophie en effet», 1988, p. 143. L'auteur souligne.



II.

Marguerite Duras:  
la mort de l'autre comme écriture de soi

La mort, la venue vers soi de la mort, c'est aussi ce souvenir. C'est comme le présent. C'est entièrement là, comme le souvenir de ce qui est arrivé, comme de celui qui va arriver, les printemps des années passées, amoncelées, et celui qui vient, une feuille à la fois au bord d'être là, avec nous. C'est, de même, l'explosion de cette étoile qui s'est produite il y a cent soixante-quatorze millions d'années et qui a été visible de la terre un jour de février de 1987 à une heure donnée de la nuit aussi précise que celle de la sortie de la feuille à une certaine heure du jour. La mort c'est aussi ce présent-là, l'idée qu'on aurait pu ne pas en avoir connaissance.

Marguerite Duras, «L'étoile», dans *La Vie matérielle*.

Jusqu'à présent, l'analyse des autothanatographies de Guibert a montré que la préfiguration de la fin était en partie liée à des événements particuliers, notamment à l'évolution de la maladie et au rétrécissement du temps pour raconter l'infigurable. La qualité temporelle de l'anticipation de la mort relevait chaque fois d'une nouvelle nécessité dictée par les changements du corps. La prolepse qui vise l'expérience de la dernière heure, dans les récits de Duras, est d'une tout autre nature. En effet, l'écriture de Duras porte d'emblée la trace d'une économie mortifère, d'un devenir de la mort dans le présent de l'écriture où «Écrire, c'est traduire ça, le mortel dans la vie<sup>1</sup>». Cette caractéristique a souvent été décrite par les lecteurs comme une illisibilité suscitant un malaise. À cet égard, Marcelle Marini avoue au sujet de *L'Homme assis dans le couloir*: «J'ai lu ce texte en 1977, après avoir écrit, autour de certaines pages du *Vice-Consul* qui me rendaient malade, des pages qui me rendaient non moins malade<sup>2</sup>.» Ailleurs, Marini affirme encore: «Je ne sais si Duras est passée aux aveux, en tout cas elle est entrée dans la littérature de l'aveu: je devrais dire dans la culture de l'aveu qu'elle habite, et nous avec elle, depuis longtemps, ce qui explique peut-être ce réseau de connivences où nous risquons de nous piéger ensemble<sup>3</sup>.»

---

<sup>1</sup>Cité par Michèle Manceaux, *L'Amie*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 113.

<sup>2</sup>Marcelle Marini, «La mort d'une érotique», *Cahiers Renault-Barrault*, n° 106, 1983, p. 46.

<sup>3</sup>Marcelle Marini, «Une femme sans aveu», *L'Arc*, «Marguerite Duras», n° 98, 1985, p. 6.

Plus récemment, Julia Kristeva, pour sa part, se demandait: «Peut-on vraiment aimer – ce qui s'appelle aimer – Duras? J'en suis saoulée, mais comme je préfère la douleur de la clarté à la maladie des alcools, je fréquente ses romans avec le déchirement symbiotique et précautionneux qu'induisent en moi les patients les plus catastrophés<sup>4</sup>.» Dans le même numéro de la *NRF*, Patrick Grainville raconte: «J'ai donc lu *L'Amant* comme tout le monde. Et ce fut la lyrique surprise! [...]. Intoxiqué par ses travers, ses excès, ses extases de marquise détraquée. Je devenais tordu, vicieux de ses phrases<sup>5</sup>».

Maladie, catastrophe, intoxication, ennui aussi<sup>6</sup>: ce ne sont là que quelques exemples de cet «effet Duras», de l'effet de ces textes qui piègent le lecteur et dont la plus récente critique s'est efforcée de mettre au jour la nocivité. Cependant, en retraçant le parcours littéraire de l'écrivaine, il faut bien admettre que les écrits de jeunesse, soit *Un barrage contre le Pacifique* ou *Les Impudents*, ne portaient pas encore la marque de cette étrangeté. C'est sans doute l'arrivée de la célèbre Lol V. Stein dans le paysage durassien qui a inauguré une certaine écriture du malaise, comme le souligne avec pertinence Xavière Gauthier dans le dialogue avec Duras extrait des *Parleuses*: «À partir de Lol V. Stein. Je sais que, quand je lis vos livres, ça me met dans un état très..., très fort et je suis très mal à l'aise et c'est très difficile de parler ou de faire quelque chose, après les avoir lus<sup>7</sup>.» Au début des années soixante-dix, Duras s'effacera de la scène littéraire au profit du théâtre et du cinéma, disparition momentanée qui sera rompue par l'arrivée de Yann Andréa dans la vie de l'écrivaine. Selon Aliette Armel, ce jeune homme marquera un nouveau cycle dans

---

<sup>4</sup>Julia Kristeva, «Une étrangère», *La Nouvelle Revue française*, «Marguerite Duras», mars 1998, n° 542, p. 3.

<sup>5</sup>Patrick Grainville, «Le Héron blanc», *La Nouvelle Revue française*, «Marguerite Duras», p. 21.

<sup>6</sup>Bettina L. Knapp écrit à propos de *La Maladie de la mort*: «Une œuvre fluide, facile, impressionniste a encore jailli de la plume de Duras. Malheureusement, sa prose poétique qui a déjà été touchante et captivante d'un point de vue esthétique, est devenue redondante et répétitive» (*The French Review*, section «Creative Works», vol. 58, n° 5, avril 1985, p. 751). («Yet another fluid, facile, impressionistic work has poured forth from Duras's pen. Unfortunately, her poetic prose, once so moving and aesthetically captivating, has become redundant and repetitive».)

<sup>7</sup>Xavière Gauthier et Marguerite Duras, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 15.

l'écriture durassienne, «le Cycle Yann Andréa: la vie devenue écriture, l'écriture devenue la vie<sup>8</sup>.» Le corpus retenu pour ce chapitre s'inscrit précisément dans ce cycle. Nous avons arrêté notre choix sur certains textes parus de 1982 à 1995, soit *La Maladie de la mort* (1982), *L'Amant* (1984), *La Douleur* (1985) et *C'est tout* (1995), qui seront analysés dans l'ordre de leur parution. Si ce choix peut à première vue paraître arbitraire et quelque peu resserré en raison de l'abondance de l'œuvre durassienne, il correspond toutefois à un tracé significatif des écrits de Duras, un tracé qui met au jour la constitution d'un horizon autobiographique et même autothanatographique, à travers la collaboration littéraire avec Andréa (ligne autographique identifiée aussi par James S. Williams<sup>9</sup>). En effet, l'approche de la fin, accélérée de manière concrète par les ravages dus à l'alcoolisme (dont Duras a fait le récit, entre autres, dans *Écrire*<sup>10</sup>), aurait contraint l'écrivaine à engager ses récits dans une voie plus ouvertement autographique et, en retour, le récit de soi semble avoir tout particulièrement exacerbé la présence textuelle de la mort.

L'analyse de la lente progression de l'autographie fera donc saillir l'importance de certains biographèmes (la mère et l'amant dans *L'Amant*, le père dans *La Douleur*) reliés de près à la mort et dont la réinscription, dans le présent de l'écriture, porte la marque d'une préfiguration de la mort par ailleurs ouvertement décrite dans *C'est tout*. De plus, si l'atemporalité, dans les récits de Guibert, a été analysée comme un subterfuge textuel permettant un dire sur soi face à la mort, l'écoulement du temps, dans les textes de Duras,

---

<sup>8</sup>Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor Astral, 1990, p. 96.

<sup>9</sup>James S. Williams, «M. D. /"Y. A., homosexuel": Literary Collaboration and the Sexual Cure», dans *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics, and Form in the Later Works of Marguerite Duras*, New York, St. Martin's Press, 1997, pp. 139-159. Dicté également par un souci d'économie, ce choix nous permettra cependant de faire intervenir d'autres textes. On ne peut, par exemple, parler de *La Maladie de la mort* sans mentionner *M. D.* de Yann Andréa écrit en marge de la mise au net de *La Maladie...*, pendant l'une des cures de désintoxication de Duras (Yann Andréa, *M. D.*, Paris, Minuit, 1983. Le sigle *MD* renverra désormais à cette édition, suivi de la page). Soulignons au passage que Marguerite Duras inclut ce texte dans ses propres œuvres: «Il y a les livres intangibles, il y a *L'Été 80*, *L'Homme Atlantique*, le Vice-Consul qui crie dans les jardins de Shalimar, la mendicante, l'odeur de la lèpre, *M. D.*, *Lol V. Stein*, *L'Amant*, *La Douleur*, *La Douleur*, [sic pour la répétition] et *L'Amant*, Hélène Lagonnelle, les dortoirs, la lumière du fleuve» («Le livre», dans *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., coll. «Folio», 1997, p. 100).

<sup>10</sup>Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993.

se présente plutôt comme ce qui empêche de manière aiguë le récit de soi. La résistance au temps qui passe provoque l'invention d'une temporalité singulière (conduite par exemple au mode du conditionnel dans *La Maladie de la mort*) qui immobilise à la fois la lecture et l'action des récits, mais autorise l'écrivaine à s'écrire sans subir les affres de la durée. Cependant, la temporalité ainsi paralysée, souvent liée à l'oubli, témoigne à mots couverts d'une anticipation de la fermeture essentielle du temps à venir, le temps de la mort.

## 1. Une maladie du temps

Un écrivain, c'est la terre étrangère.

Marguerite Duras, «L'uniforme M.D.»,  
dans *La Vie matérielle*.

*Le temps durassien: remarques préliminaires*

*La Maladie de la mort*<sup>1</sup> est une reprise d'un écrit de Henry James<sup>2</sup> et un texte réputé difficile par Duras elle-même<sup>3</sup>. Écrit au mode du conditionnel, *La Maladie de la mort* fait le récit d'un homme qui aurait pu rencontrer une femme, payée pour qu'elle reste auprès de lui, dans une chambre de sa maison, pendant plusieurs nuits et cela, en vue d'apprendre à aimer une femme, l'homme n'ayant jamais aimé que ses «semblables» (*MM*, 37). Si, comme le remarque Alette Armel, «[à] la date de publication de *La Maladie de la mort*, en 1982, la critique ne possède pas encore les clefs autobiographiques de l'œuvre, [l]'aveu de la relation avec Yann Andréa [étant] contemporain de celui de l'amant chinois<sup>4</sup>», il est depuis évident qu'il existe un lien entre cet homme qui ne désire pas les femmes et Yann Andréa, ce jeune homosexuel qui entre dans la vie de Duras en août 1980. Williams

---

<sup>1</sup>Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982. Le sigle *MM* renverra désormais à cette édition suivi de la page.

<sup>2</sup>Duras aurait ici réécrit *The Beast in the Jungle* de James qu'elle avait d'ailleurs adapté pour le théâtre (*La Bête dans la jungle*, Théâtre III, Paris, Gallimard, 1984). Pour une comparaison des deux récits, voir Jean-Ernest Joos, *Rapport sexuel et écriture. Une anthropologie politique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Département de littérature comparée, Université de Montréal, novembre 1997, p. 46-89.

<sup>3</sup>Marguerite Duras, «Vous ne voulez pas?», *La Vie matérielle*, p. 135.

<sup>4</sup>Alette Armel, *op. cit.*, p. 109.

souligne à juste titre que «Andréa est un détour obligé pour analyser les dernières œuvres de Duras car en tant que "Y. A., homosexuel" (*Vie mat.*, p. 79), il est le foyer principal des interrogations émises sur l'homosexualité masculine dans ces mêmes œuvres<sup>5</sup>». Le récit que Yann Andréa écrit en 1982, intitulé *M. D.*, relate au lecteur l'histoire de l'écriture de *La Maladie de la mort*, le livre ainsi nommé dans le récit. *La Maladie de la mort* fut mal reçu par les critiques de la communauté homosexuelle. Francis Marmande rapporte que «ce texte qui lui valut un amer compte rendu des ex-fidèles de *Gay-Pied* n'a pas de lien direct avec l'épidémie qui ravage déjà sans qu'on le sache encore<sup>6</sup>». Outre l'existence du texte d'Andréa qui dédouble le récit, il faut remarquer la complexité du cadre générique régissant le texte. En effet, si dans la liste des titres de l'écrivaine *La Maladie...* est considérée comme un «récit», des didascalies apparaissent pourtant à la toute fin du texte et se lisent comme suit: «*La maladie de la mort* pourrait être représentée au théâtre» (*MM*, 59), et quelques pages plus loin, il est question de cinéma: «Si je devais filmer le texte [...]» (*MM*, 61). Ces remarques de mise en scène et la multiplication des cadres génériques se répercutent sur toute la lecture du texte car le lecteur doit alors imaginer plusieurs versions du texte, selon qu'il le lit comme un récit, comme le texte d'une pièce de théâtre ou comme le script d'un film. Il va sans dire que ces choix redisposent chaque fois de façon singulière la temporalité du texte: la pièce de théâtre et le film se déroulent en un temps plus ou moins fixe, mais le temps de la lecture demeure singulier et mobile. Il semblerait que Duras ne puisse se résoudre à arrêter son choix sur un genre précis, comme si choisir *un* genre trahissait quelque chose. Déterminer une seule appartenance générique pour *La Maladie de la mort*, ce serait en fait imposer une forme achevée à un objet textuel qui doit au contraire rester essentiellement ouvert sur ses propres possibilités, tout comme le mode du conditionnel le suppose. L'usage d'une temporalité qui fonctionne selon le schéma traditionnel du passé, du présent et du futur oblitère toute possibilité d'indétermination et

---

<sup>5</sup>James S. Williams, *op. cit.*, p. 18 («*Andréa is crucial to any discussion of Duras's later work because, as "Y. A., homosexuel" (Vie. mat., 79), he is the central focus of its investigation into male homosexuality*»).

<sup>6</sup>Francis Marmande, «Dans le souci extrême de leur réputation...», *La Nouvelle Revue française*, «Marguerite Duras», p. 33.

relègue le texte dans le domaine restreint du possible. Cette idée n'est pas sans rapport avec la critique qu'émet Georges Bataille à propos de la recherche proustienne d'un temps pur. En effet, selon Bataille, le désir de reconnaître ce qu'est «un peu de temps à l'état pur» est dicté par «un besoin de posséder»:

Le triomphe des réminiscences a moins de sens qu'on l'imagine. C'est, liée à l'inconnu, au non-savoir, l'extase se dégageant d'une grande angoisse. À la faveur d'une concession faite au besoin de posséder, de connaître (abusé, si l'on veut, par la reconnaissance), un équilibre s'établit. Souvent, l'inconnu nous donne de l'angoisse, mais il est la condition de l'extase. L'angoisse est peur de perdre, expression du désir de posséder<sup>7</sup>.

Contrairement à Proust, on pourrait dire que Duras ne recherche pas la maîtrise du temps. Plutôt, comme le préconise Bataille, elle incorpore à ses écrits une conception atemporelle du temps (et dont le leitmotiv est sans aucun doute «il est déjà trop tard<sup>8</sup>»), d'un temps toujours déjà fracturé, où le passé n'est qu'un paradigme du présent (nous le verrons plus précisément au moment de l'analyse de *L'Amant*), et où le futur a été remplacé par un «présent étendu<sup>9</sup>», qualité temporelle qui caractérise toute la seconde partie du vingtième siècle selon Helga Nowotny. En d'autres termes, le présent, dans les écrits de Duras, est le temps de base qui irradie les deux autres tout en les court-circuitant. Cette prédominance du présent n'est pas sans rappeler la conception intuitive du temps chez saint Augustin. En effet, dans le Livre onzième de ses *Confessions*, saint Augustin cherche à définir le temps et pour commencer, il affirme que si «le temps est, c'est qu'il tend à n'être plus<sup>10</sup>». Il arrive à une première conclusion: «ni l'avenir, ni le passé n'existent<sup>11</sup>», mais ils sont pensés par une âme. Seul existe le présent, le véritable temps que l'âme vit et saint Augustin poursuit en affirmant que «le présent du passé, c'est la mémoire; le présent du

<sup>7</sup>Georges Bataille, *op. cit.*, p. 169.

<sup>8</sup>Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 63. Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 9.

<sup>9</sup>Citée par Ursula K. Heise, *op. cit.*, p. 29 («*Helga Nowotny, for example, claims that the concept of "future" has been replaced in the second half of the twentieth century by that of an "extended present"*»).

<sup>10</sup>Saint Augustin, Livre onzième, ch. XIV, dans *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «GF», 1964, p. 264.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 269.



présent, c'est l'intuition directe; le présent de l'avenir, c'est l'attente<sup>12</sup>». L'individu est l'unité de mesure du temps, il est toujours *présent* à lui-même *dans le présent* et c'est son âme qui se distend pour penser le souvenir et l'avenir.

Mais la comparaison de ces deux conceptions du temps s'arrêtent à l'importance du présent, puisque Duras oblitère l'idée d'un passé et d'un futur, comme ces affirmations de l'écrivaine le laissent supposer: «... comment voyez-vous l'avenir? Je ne vois rien<sup>13</sup>» ou encore:

La mémoire, c'est toujours pareil: une sorte de tentative d'échapper à l'horreur de l'oubli. C'est très banal ce que je dis. La mémoire, de toute façon, est un échec. Vous savez, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça<sup>14</sup>.

Limiter la mémoire à un échec revient bien à dire l'importance du présent. Mais cet enterrement du passé laisse aussi entendre un refus du souvenir: la mise en échec de la mémoire, mais aussi de l'avenir, crée une conception du temps symptomatique d'une résistance au passage même du temps. Est-ce à dire que le récit des réminiscences est impossible? Qu'il est toujours déjà une fiction? Jean-Bertrand Pontalis propose par ailleurs une analyse intéressante de la mémoire qui rejoint cette définition de Duras. En effet, pour le psychanalyste, il existe deux mémoires, l'une calculatrice et possessive, et une autre, oublieuse qui «opère des rapprochements inattendus<sup>15</sup>». La première, «hypermnésique», est une mémoire «qui ne veut rien perdre, ou plutôt ne rien laisser passer, et qui, ne tenant rien pour anodin, enregistre tout<sup>16</sup>»; il s'agit d'un véritable rempart qu'on érige par peur d'oublier. La deuxième mémoire, qui se rapproche surtout de celle évoquée par Duras, «loin d'être la dépositaire du disparu, est pour moi, continue Pontalis, le lieu inépuisable des apparitions, d'un nouveau qui n'a pas d'âge<sup>17</sup>»; elle «s'apparente à la fiction [...] qui

<sup>12</sup>*Ibid.*

<sup>13</sup>Danielle Bajomée, *Duras ou La douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989, p. 112.

<sup>14</sup>*Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Montréal, Éditions Spirale, 1981, p. 41.

<sup>15</sup>Jean-Bertrand Pontalis, *L'Enfant des limbes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 74.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 76.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 87.

est proche du rêve<sup>18</sup>». La mémoire oublieuse serait donc le lieu d'une résistance à l'écoulement du temps, mais surtout un espace propice à la création.

Illustrations de ces réflexions, les protagonistes durassiens, depuis Lol V. Stein, «se définissent par le non-savoir, par l'incompréhension des causes, l'ignorance des raisons. Leur oubli est analogue à la folie qui lézarde l'identité de quelques-uns d'entre eux: il les spécifie comme des êtres qui ne dominent plus leur intériorité<sup>19</sup>». Il existe pourtant un véritable paradoxe du temps dans les récits de Duras puisque, malgré tout, le temps passe quand même, comme le souligne Claire Cerasi, car le temps «semble à la fois s'écouler, cause d'arrachement, de privation – et rester stagnant comme les marécages de Savannah Bay<sup>20</sup>». Jean-Marc Talpin a formulé en des termes encore plus justes ce qui se joue dans cette temporalité à deux vitesses:

Dans le registre de la temporalité, l'écriture durassienne tend à écraser le temps du récit sur celui du fantasme par deux procédés [...], l'un étant la totalisation extrême, l'autre la spécification extrême; dans le premier cas, l'écoulement temporel (signifiant la mort) doit être condensé en un instant d'éternité, dans le second, un point temporel particulier semble ramener à lui par attraction le passé et le futur afin de faire ressortir son absolue unicité: l'événement semble advenir pour la première fois et la dernière tout ensemble<sup>21</sup>.

Il se produit donc, dans les récits de Duras (et l'analyse qui suit en enregistrera la trace) un véritable *frottement* entre un «temps immobile<sup>22</sup>» et un temps qui passe, autrement dit entre un présent indépendant du passé et du futur (une sorte d'instantanéité), et un présent tendu entre le souvenir et l'attente, friction qui crée une sorte de «vertige fixé<sup>23</sup>» qui émane des récits durassiens et plus singulièrement de *La Maladie de la mort*.

---

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 75.

<sup>19</sup>Danielle Bajomée, *op. cit.*, p. 120.

<sup>20</sup>Claire Cerasi, *Du rythme au sens: une lecture de l'Amour de Marguerite Duras*, Paris, Minard, coll. «Archives des Lettres Modernes», 1991, p. 61.

<sup>21</sup>Jean-Marc Talpin, «La fonction psychique du lecteur dans la poétique durassienne», dans *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, sous la direction d'Alain Vircondelet, Paris, Éditions Écriture, 1994, p. 117.

<sup>22</sup>Claire Cerasi, *op. cit.*, p. 61.

<sup>23</sup>Gérard Genette, «Vertige fixé», dans *Figures*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1966, p. 69-90.

*La maladie de la répétition*

Avant de montrer en quoi ce récit est une autographie déplacée sur la mise à mort de l'autre (en l'occurrence Yann Andréa), il faut d'abord examiner comment la structure temporelle court-circuite l'action et, de la sorte, inscrit une défaillance létale dans le texte. En effet, *La Maladie de la mort* décrit un évanouissement profond: la maladie et la fatigue immense des personnages, les répétitions lancinantes, la rareté des endroits où reprendre souffle au cours de la lecture sont autant d'éléments qui intensifient cette faiblesse textuelle. Les différentes bordures génériques (théâtre, film, récit) et la «trame événementielle réduite à quelques séquences séparées par des blancs<sup>24</sup>» inscrivent également le récit dans un lieu flou. Malgré son caractère «ouvert» (l'indétermination est ici essentielle), le récit est à l'image de ces pierres rondes et lisses dont parle Marguerite Duras dans *La Vie matérielle*, de ces pierres polies et glissantes dont on ne sait trop à quoi elles servent ni surtout comment les manier<sup>25</sup>; ou s'apparente encore à la description de la jeune femme du récit qui offre au regard une «forme imberbe sans accidents musculaires ni de force» (*MM*, 8), sans prise ni aspérités. La difficulté de lecture qu'impose le texte a par ailleurs été bien saisie par Maurice Blanchot: «À la vérité, le texte n'est mystérieux que parce qu'il est irréductible. C'est de là que vient sa densité, plus encore que de sa brièveté<sup>26</sup>.»

Le caractère irréductible tient également à la structure du texte qui détermine par ailleurs la temporalité du récit. En effet, les séquences séparées par des blancs se déroulent sur une colonne assez large au centre de la page. Ces blocs de texte produisent un effet singulier car, comme on le sait, «l'art du récit [...] repose sur le jeu des métonymies, la description et la narration suivant l'ordre des contiguités spatiales et temporelles<sup>27</sup>». Et de la même façon, la lecture aussi repose sur des schèmes préétablis, comme le note Michel Picard: «la lecture se déborde continuellement elle-même, empiétant sur son avenir et

---

<sup>24</sup>Marcelle Marini, «La mort d'une érotique», art. cité, p. 37-38.

<sup>25</sup>Marguerite Duras, «Les pierres rondes», *La Vie matérielle*, p. 150-151.

<sup>26</sup>Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 62.

<sup>27</sup>Gérard Genette, *op. cit.*, p. 85.

l'attirant dans son présent, puisque l'établissement du sens repose en grande partie [...] sur celui d'hypothèses que la suite confirmera ou infirmera, sur la mise à l'épreuve d'un "horizon d'attente"<sup>28</sup>. Or le texte de Duras met en échec cette attente interne à l'acte de lecture. L'attente légitime d'un temps qui passe se trouve déçue par une temporalité intermittente: on avance bien dans la lecture du texte, mais le temps progresse «faiblement», à petits coups, parce qu'on relit la même matière toujours quelque peu différente, selon la variation et le changement presque imperceptible de timbre. Chaque séquence oblige donc la lecture à subir une sorte de «surplace». Voici les deux premières séquences: il s'agit d'un extrait assez long, mais il permet de prendre la juste mesure de ce qui est à l'œuvre ici:

Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent.

Vous pourriez l'avoir payée.

Vous auriez dit: Il faudrait venir chaque nuit pendant plusieurs jours.

Elle vous aurait regardé longtemps, et puis elle vous aurait dit que dans ce cas c'était cher.

Et puis elle vous demande: Vous voulez quoi?

Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants que représente ce corps, à cette forme imberbe sans accidents musculaires ni de force, à ce visage, à cette peau nue, à cette coïncidence entre cette peau et la vie qu'elle recouvre.

Vous lui dites que vous voulez essayer, essayer plusieurs jours peut-être.

Peut-être plusieurs semaines.

Peut-être même pendant toute votre vie.

Elle demande: Essayer quoi?

Vous dites: D'aimer. (*MM*, 7-8)

La première séquence pose les conditions du récit: l'instance narrative (ou la voix de l'acteur) dicte à l'homme ce qu'il doit faire. La répétition lancinante du complément de lieu indétermine plus qu'il ne localise l'endroit véritable de la «trouvaille» et plonge donc le tout de l'histoire dans un demi-lieu inexistant ou simplement imaginaire, «dans le domaine du

---

<sup>28</sup>Michel Picard, *Lire le temps*, p. 26.

virtuel<sup>29</sup>». La structure interne de la séquence fonctionne sur la déclinaison d'un terme: déclinaison du lieu («dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film»), mais aussi déclinaison du pronom personnel: «en vous-même, en vous, en toi». En ce sens, l'écriture infléchit un paradigme sur l'axe des syntagmes, comme le souligne avec pertinence Dominique Noguez, au sujet de *Hiroshima mon amour*:

[...] on est ici du côté de la poésie la plus orale, presque de la chanson: on est dans cet ordre de langage fort bien caractérisé par Roman Jakobson comme celui où les règles de similitude (assonances, dérivations, etc.) qui régissent l'axe invisible des paradigmes régissent l'axe des syntagmes<sup>30</sup>.

Autrement dit, alors que la lecture est censée éprouver le paradigme tout au long du texte, ici, le paradigme est condensé en un syntagme. C'est d'ailleurs ce qu'a mis au jour Gérard Genette pour les romans d'Alain Robbe-Grillet. En effet, Genette observe que

[c]haque roman de Robbe-Grillet possède [...] une structure *thématique*, c'est-à-dire qu'il s'organise comme une suite de variations autour d'un nombre limité d'éléments qui jouent le rôle du thème fondamental, ou, comme disent les linguistes, du *paradigme*. Roman Jakobson a montré que l'imagination littéraire, comme toute parole, fait appel à deux fonctions essentielles et complémentaires: la *sélection* d'unités similaires, et la *combinaison* d'unités contiguës. La première opération se situe à ce pôle du langage que la rhétorique appelle métaphore (transfert de sens par analogie), la seconde au pôle de la métonymie (transfert de sens par contiguïté)<sup>31</sup>.

Sachant que les scènes sont répétées dans les romans de Robbe-Grillet, il est impossible de reconstituer la temporalité de ses textes. Dans *La Maladie de la mort*, le processus n'emprisonne pas complètement le temps car la structure thématique se situe à l'intérieur de chacune des séquences. Ainsi le lecteur a l'impression d'avancer dans sa lecture puisqu'il passe d'une séquence à l'autre et que le blanc lui indique bien une traversée du sens, mais la structure interne ralentit la lecture et affaiblit donc le temps. Dans la deuxième séquence citée plus haut, le temps peut sembler avoir passé dans la mesure où on apprend qu'«elle» a maintenant été trouvée et qu'il s'agit de la payer. Mais l'inflexion du paradigme des verbes

<sup>29</sup>Yvonne Guers-Villate, «Les personnages durassiens et le temps», *Neophilologus*, n° LXVI, 1982, p. 360.

<sup>30</sup>Dominique Noguez, «La gloire des mots», *L'Arc*, «Marguerite Duras», n° 98, 1985, p. 28.

<sup>31</sup>Gérard Genette, *op. cit.*, p. 84. L'auteur souligne.

qui connotent l'indécision retarde la lecture (sélection d'unités similaires): «tenter, tenter connaître, vous habituer», puis c'est la répétition du complément d'objet indirect (combinaison d'unités contiguës): «à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants [...], à cette forme imberbe [...], à ce visage, à cette peau nue, à cette coïncidence [...]». Tout ce que cette voix offre au lecteur, ce sont les mêmes éléments transformés<sup>32</sup>. En outre, la répétition se donne aussi à lire dans la reprise du même groupe de mots:

Elle remue les lèvres, les yeux s'entrouvrent. Elle demande: Encore combien de nuits payées? Vous dites: Trois.  
 Elle demande: Vous n'avez jamais aimé une femme? Vous dites que non, jamais.  
 Elle demande: Vous n'avez jamais désiré une femme? Vous dites que non, jamais.  
 Elle demande: Pas une seule fois, pas un instant? Vous dites que non, jamais.  
 Elle dit: Jamais? Jamais?  
 Vous répétez: Jamais.  
 Elle sourit, elle dit: C'est curieux un mort.  
 Elle recommence: Et regarder une femme, vous n'avez jamais regardé une femme? Vous dites que non, jamais.  
 Elle demande: Vous regardez quoi? Vous dites: Tout le reste.  
 Elle s'étire, elle se tait. Elle sourit, elle se rendort. (MM, 34-35)

Si «jamais, peut-être, art ne fut aussi peu cathartique<sup>33</sup>», c'est sans doute parce que les redites malades obligent le texte à tourner à vide et la mixité des discours direct et indirect confèrent à cette prose une «maladresse<sup>34</sup>» manifeste. De plus, la mise en page du bloc textuel met en évidence la redondance des voix qui saccadent et sectionnent l'avancée du texte. La lecture se heurte ainsi à cette «différance» constante du récit accentuée par l'affirmation surprenante de la femme («C'est curieux un mort») dont elle diffère l'explication. Selon Duras, «chaque point du texte devrait témoigner de sa totalité<sup>35</sup>». C'est d'ailleurs le vœu de l'écrivaine que cette maladie laisse sa trace: «*La Maladie de la*

<sup>32</sup>Remarquons que la même chose s'applique aux *Yeux bleus cheveux noirs*, texte paru en 1986 aux éditions de Minuit et dans lequel la matière de *La Maladie de la mort* est reprise, à l'exception près que dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, l'anticipation de la fin achoppe à cause de la suspension du temps cristallisé sous la forme d'une image fixe qui rappelle le cliché photographique.

<sup>33</sup>Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 235.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 233.

<sup>35</sup>Marguerite Duras, *Marguerite Duras à Montréal*, p. 45.

*mort* correspondrait à ce qui resterait en vous une fois que vous auriez lu un livre de ce titre-là — qui n'existe pas — un livre très ancien qui raconterait longuement l'histoire. La trace que ce livre déposerait en vous seul, et à jamais serait ce livre-ci<sup>36</sup>.» La trace serait donc l'absence même du livre dont on ne se souviendrait que du titre: «De toute l'histoire vous ne reprenez que certains mots qu'elle a dits dans le sommeil, ces mots qui disent ce dont vous êtes atteint: *Maladie de la mort*» (*MM*, 56). Ainsi, de manière métonymique, le tissu textuel doit être un micro-récit du tout du livre cristallisé dans son titre. Répétitions morcelées de la maladie, micro-récits qui irradient chaque particule textuelle, ces bégaiements inscrivent dès lors une économie mortifère dans le texte. Ce rapport de la partie au tout est aussi à lire dans la description du corps de la femme:

[...] toujours l'esprit affleure à la surface du corps, il le parcourt tout entier, et de telle sorte que chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme le sexe, les jambes comme le bras, la respiration, le cœur, les tempes, les tempes comme le temps (*MM*, 27).

Williams signale en effet un lien intime entre la textualité et le corps de la femme car, selon lui,

le sexe enfoui de la femme, qui «engouffre» et «retient sans apparence de le faire», fonctionne moins comme un objet en soi que comme une métaphore du processus textuel, comme l'avalement et la retenue de *La Maladie* à travers ses filtres intertextuels, réfléchis dans le «vert filtré» des yeux de «elle»<sup>37</sup>.

De la sorte, le processus textuel imite aussi l'économie du morcellement, tout comme le temps, au nombre des morceaux qui témoignent de la totalité de la femme. Ainsi, démembré et répétitif (le temps est ici convoqué pour son assonance au mot «tempes» et pour la redondance du son), le temps s'articule donc aussi autour de petites épiphanies qui tournent à vide, qui décrivent bien cet avalement et cette retenue de la maladie dans une

---

<sup>36</sup>Entretien de Marguerite Duras avec Yann Andréa, *Libération*, 4 janvier 1983, cité par Francis Marmande, «Dans le souci extrême de leur réputation...», *La Nouvelle Revue française*, p. 31.

<sup>37</sup>James S. Williams, *op. cit.*, p. 86 («[...] elle's "buried sex", which "swallows up" and "holds" without appearing to do so (p. 29), functions less as an object in itself than as a metaphor for the textual process, i.e. the swallowing up and holding down by *Maladie of its intertextual filter*, reflected in the "filtered green" of "elle's" eyes»). Dans ce chapitre intitulé «Les récits des grands hommes de minuit» («*Midnight Tales of Great Men*»), Williams montre l'influence de Musil et de Kierkegaard sur les textes de Duras, d'où la mention, dans cette citation, du «filtre intertextuel».



économie temporelle de la réserve. La correspondance entre les descriptions du corps de la femme et le processus textuel est d'autant plus sensible que tout se passe comme si le livre que le lecteur avait entre les mains était un corps, un livre-corps que le lecteur ouvrirait, retournerait, puis abandonnerait, comme si la maladie de la mort était aussi une maladie du texte, le redoublement de ce qui est à l'œuvre dans le récit:

Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez,  
vous le retournez encore, vous le regardez, vous le regardez encore.  
Vous abandonnez.  
Vous abandonnez. Vous cessez de toucher le corps.(MM, 22)

À la fois secrétée dans le corps-livre («[...] c'est cette forme devant vous déployée qui décrète la maladie de la mort» [MM, 38]) et dans le livre-corps («Vous devriez [...] l'avoir trouvée [...] dans un livre» [MM, 7]), la maladie de la mort est une maladie textuelle évoquée plus haut sous la forme des reprises. La maladie imprimée donc à l'«horizon d'attente» de la lecture une dépression, un affaissement qui est redoublé par le va-et-vient épiphanique temporel. On saisit mieux désormais comment la létalité de l'écriture de Duras crée une temporalité presque immobile, inscrite dans un présent qui s'endigue dans la répétition et fait avancer par «syncope<sup>38</sup>» le cours de la durée. Ce récit, où le temps résiste au passage même du temps, révèle aussi une autographie singulière dans laquelle l'écriture de soi s'effectue par le biais de la rature de l'autre.

#### *Les conditions du récit de soi*

Duras a tout de même avoué plus tard que *La Maladie de la mort* entretenait un lien étroit avec l'impossible amour qu'elle avait vécu avec Yann Andréa<sup>39</sup>. *La Maladie de la mort* semble surtout faire état de la défection d'Andréa face à la parole amoureuse de Duras.

---

<sup>38</sup>Pierre Pachet, «Impatience», *La Nouvelle Revue de Psychanalyse*, «L'épreuve du temps», n° 41, printemps 1990, p. 119.

<sup>39</sup>Dominique Noguez écrit à cet effet [lors d'une conversation téléphonique avec Marguerite Duras]: «Elle termine, m'annonce-t-elle, un texte sur l'homosexualité: *La Maladie de la mort*. Bigre, quel titre! Sans doute un règlement de compte avec Y., mais où, apparemment, tout le monde trinque. J'imagine que cela va faire des vagues» («Notes sur Marguerite Duras», *La Nouvelle Revue française*, «Marguerite Duras», p. 52).



C'est peut-être la raison pour laquelle le personnage masculin est porteur de la mort sans le savoir, porteur d'une parole d'amour restée lettre morte. D'ailleurs, Williams a vu dans le texte d'Andréa, *M. D.*, publié quelques mois après *La Maladie...*, l'écho d'une revanche du jeune homme déclenchée par le portrait peu flatteur que donnait de lui *La Maladie de la mort*<sup>40</sup>. Dans *La Vie matérielle*, Duras explique à propos des textes qui constituent *L'Été 80* et qui relatent des événements de l'actualité sur un mode romancé (la dernière entrée raconte l'arrivée de Yann Andréa dans sa vie):

C'est ce qui m'est arrivé et que je n'ai pas vécu, c'est ce que j'ai mis dans un livre parce que ça ne m'aurait pas été possible de le vivre. Toujours ce passage du temps dans toute ma vie. Dans toute l'étendue de ma vie.

Et plus loin:

Je n'ai pas d'histoire. De la même façon que je n'ai pas de vie. Mon histoire est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie, et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi: sa vie. Seule la pensée de la mort me rassemble ou l'amour de cet homme et de mon enfant. J'ai toujours vécu comme si je n'avais aucune possibilité de m'approcher d'un modèle quelconque de l'existence. Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie<sup>41</sup>.

Ainsi, seule une pensée tendue vers la mort permet à l'écrivaine de se constituer en sujet pensant son autobiographie, dans une résistance au souvenir. Cette réserve face à la mémoire et à l'écoulement du temps oblige l'écriture autothanatographique (dans *La Maladie de la mort*, la mort de l'amour) à se saisir d'une temporalité dans laquelle le temps ne passerait plus, formant par là même un sujet pétrifié dans un présent sans avenir. En ce sens, la correction et le rectification de l'impossibilité de la vie se font par le truchement d'un temps fictif créé par le va-et-vient et la redondance temporels. Voilà aussi ce que signale Jacques Derrida, de manière différente à propos de Freud:

[s]elon un motif qui ne cessera de gouverner la pensée de Freud, ce mouvement [«Toutes ces différences dans la production de la trace»] est décrit comme l'effort de la vie se protégeant elle-même en *différant* l'investissement dangereux, c'est-à-dire en constituant une réserve (*Vorrat*). La dépense ou la

---

<sup>40</sup>James S. Williams, *op. cit.*, p. 152. Le tout récent livre de Yann Andréa, *Cet amour-là* (Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1999) relève bien aussi de la revanche, et même du règlement de comptes, d'autant que Duras n'est plus là pour répondre.

<sup>41</sup>Marguerite Duras, «L'odeur chimique», p. 13 et «Le livre», p. 99, *La Vie matérielle*.

présence menaçantes sont différées à l'aide du frayage ou de la répétition. [...] N'est-ce-pas déjà la mort au principe d'une vie qui ne peut se défendre contre la mort que par l'économie de la mort, la différance, la répétition, la réserve<sup>42</sup>?

La «différance» de la mort par l'économie létale décrit bien ce qui est à l'œuvre dans le texte de Duras. Le caractère mortifère du temps pulsé, considéré comme tel par l'écrivaine, créée par anticipation un temps certes «introuvable<sup>43</sup>» mais tout aussi mortel. Si pour Duras il ne s'agit pas de se défendre ouvertement contre la mort, mais contre la douleur, *La Maladie de la mort* met au jour une économie de la différance de l'écoulement du temps qui permet de se protéger contre les blessures du réel. Le mode du conditionnel permettrait dès lors d'édifier une temporalité inoffensive dans laquelle il serait enfin possible de raconter sa vie.

### *La rature de l'autre*

Ainsi, les conditions du «raconter sa vie», du rapiècement, du remembrement des alluvions «pulvérisés», s'autorisent, d'une part, de l'emploi d'un temps indéterminé qui n'a pas de prise sur le présent, qui permet aussi de mettre à mort le temps (puisqu'il est impossible de saisir le présent dans toute son étendue); et, d'autre part, d'un dispositif de transfert établi par le truchement de la retranscription par l'autre d'une parole sur soi. En lisant côte à côte le *M. D.* d'Andréa et *La Maladie de la mort*<sup>44</sup>, le lecteur ne peut s'empêcher de spéculer, comme si *La Maladie...* était l'attache fictive du biographique *M. D.* qui relate les trois dernières semaines de l'écriture de *La Maladie de la mort*, et la «maladie» de Duras due à l'alcool. Dans *La Maladie...*, on peut se demander quel rôle se donne Duras: est-elle la jeune femme fatiguée ou la voix qui impose son discours à l'homme? Ou les deux à la fois? Ou encore, comme le suggère Françoise Defromont,

<sup>42</sup>Jacques Derrida, «Freud et la scène de l'écriture», dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1967, p. 300-301. L'auteur souligne.

<sup>43</sup>Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 237.

<sup>44</sup>Williams fait l'exercice de croiser la lecture des deux textes et les fait même «se répondre» (*op. cit.*, p. 151. Williams retranscrit la traduction anglaise des deux textes, nous en citons les versions originales):

*Maladie*: Vous continuez à parler, seul au monde comme vous le désirez (p. 49).

*M. D.*: Je suis seul au monde (p. 36).

*Maladie*: [...] ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent (p. 7).

*M. D.*: [...] les larmes me viennent. Je ne veux pas pleurer (p. 24).

l'écrivaine se cache-t-elle sous le masque d'un homme<sup>45</sup>? L'instance narrative se fait entendre dans le récit à deux reprises:

Peut-être prenez-vous à elle un plaisir jusque-là inconnu de vous, je ne sais pas. Je ne sais pas non plus si vous percevez le grondement sourd et lointain de sa jouissance à travers sa respiration, à travers ce râle très doux qui va et vient depuis sa bouche jusqu'à l'air du dehors. Je ne le crois pas.(*MM*, 15)

Et plus loin:

Et puis vous le faites. Je ne saurais pas dire pourquoi vous le faites. Je vous vois le faire sans savoir. Vous pourriez sortir de la chambre, partir du corps, de la forme endormie.(*MM*, 42)

Selon Defromont, le premier extrait signale que le «Je est complice avec "elle" et s'immisce dans la scène sexuelle/textuelle, laissant transparaître la jouissance de M. Duras derrière l'engagement du sujet d'énonciation, au moment de faire l'amour, par protagonistes interposées<sup>46</sup>», et ce parce que «je» semble reconnaître le désir de «elle». L'ingérence de l'instance narrative dans le récit a aussi pour effet, comme l'a remarqué avec justesse Marcelle Marini, de «jou[er] de l'équivoque des relations entre récit et discours<sup>47</sup>» ou encore de provoquer une discordance entre un énoncé de réalité fictif et un énoncé de réalité feint<sup>48</sup>. Dès lors, le récit de soi ne peut s'écrire dans le discours direct de l'autobiographie à cause de la réalité même à décrire: la mise à mort fictive d'Andréa. L'identité de Duras émerge ainsi de biais, à travers ce «je» imposant qui, malgré un non-savoir certain sur les agissements de l'homme («Je ne sais pas», «Je ne saurais pas dire pourquoi») se destine à la position du personnage féminin, d'une connaissance de la jouissance d'«elle». D'ailleurs, dans *M. D.*, dès le début du récit, le lecteur apprend qu'un livre est en cours d'écriture:

Vous me dictez une page. [...] J'attends le mot, j'entends votre voix et puis ça s'inscrit sur la feuille. Je ne comprends pas, j'entends seulement le son de la voix. Je suis dans la peur de vous arrêter, la peur de vous faire répéter, de

<sup>45</sup>Françoise Defromont, «Faire la femme: différence sexuelle et énonciation», *Fabula*, n° 5, 1985, p. 102.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 107.

<sup>47</sup>Marcelle Marini, «La mort d'une érotique», art. cité, p. 53.

<sup>48</sup>Voir à ce sujet Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, «Autobiographie et poésie», *L'Autobiographie*, p. 35.

perdre le mot. L'effroi de prendre un mot pour un autre survient et aussi celui de ne pas vous suivre. Vous oubliez aussitôt ce que vous venez de dicter, vous êtes toujours dans ce qui suit. (*MD*, 8)

[...]

Vous ne voulez plus quitter les Roches Noires. Je veux rentrer à Paris, je veux arrêter les précipitations vers la mort. Impossible de vous décider à partir, vous dites: Avant tout, je dois terminer ce texte.

La peur.

Le texte atteint dix pages. Vous trouvez un titre: Une odeur d'héliotrope et de cédrat.

C'est le 3 septembre, on boit du champagne, le mot héliotrope nous enchante (*MD*, 10)

[...]

Vous reprenez le texte, le mot aimer est écrit. Vous dites: Je ne peux pas entrer dans une clinique avant d'avoir achevé ça, c'est trop important. Vingt pages sont tapées et corrigées. Vous dites le titre du texte: *La maladie de la mort*.

Vous dites: Je suis décidée, appelez J. D., pour la clinique, c'est oui, (*MD*, 17).

Contraste intéressant, le refus de l'avenir s'estompe ici puisque l'écriture se fait dans une tension vers «ce qui suit», préfigure la suite dans l'oubli du présent. Mais «ce qui suit» n'est pas anodin car il s'agit de l'arrêt de l'écriture pour résorber la précipitation vers la mort. Plus important que la guérison, le livre dont le premier titre recelait un accent proustien s'est donc aussi écrit dans le temps de l'achèvement et de la mort, «puisque achever veut aussi dire tuer<sup>49</sup>». Ainsi fallait-il en finir avec le livre avant de pouvoir se tourner vers la mort, à la manière de l'héliotrope (dont l'étymologie signifie «qui se tourne vers le soleil»). La première scène d'écriture dans l'extrait de *M. D.* se rapproche en outre de la question de l'enregistrement/effacement soulevée dans la partie consacrée aux récits de Guibert. Alors que ce dernier ne pouvait réécrire certaines pages d'un manuscrit perdu qu'il connaissait pourtant «par cœur», Duras, pour sa part, toujours dans l'anticipation de la prochaine phrase à formuler, oublie ce qui vient d'être dicté. Les deux écrivains partagent ainsi une même conception de l'écriture qui oblitère la chose écrite. Dans cette perspective, l'acte d'écrire annule et rature l'écrit dès que déposé car en aucun cas l'écriture ne saurait être pour l'un ou l'autre l'enregistrement au sens de la conservation ou de l'«aide-mémoire»: l'écriture aide plutôt la mémoire à oublier, comme l'alcool toxique de Duras ou le protocole sous influence de Guibert.

---

<sup>49</sup>André Green, «Vie et mort dans l'inachèvement», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, «L'inachèvement», n° 50, automne 1994, p. 155.

Si l'on revient au passage cité, on remarque aussi que le rapprochement du titre trouvé et le «oui» de la clinique dans le montage effectué par Andréa pose d'emblée cette analogie entre la maladie due à la mort et l'alcool en tant que maladie de la mort, puisque le récit de l'écriture encadre littéralement le récit de la cure. Pour Duras, l'alcool aura bien été «une mort», puisque qu'elle avoue que «Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main<sup>50</sup>». Le titre singulier du récit peut donc être attribué à ces événements qui entourent son écriture. Andréa fait office ici, dans «la peur» et «l'effroi», de récepteur-transcripteur de la voix de Duras pour ce texte: le jeune homme retranscrit la parole de l'écrivaine, une parole tout entière tournée vers lui puisqu'il fait bien partie de *La Maladie...* En contrepartie, Andréa, dans *M. D.*, raconte les faits extérieurs à cette écriture de la maladie et de la sorte, «rature» *La Maladie de la mort*, en la réécrivant depuis son propre point de vue, et ainsi, par la truchement de ce dispositif, la maladie de la mort devient vite non plus «sa» maladie, mais bien celle de «l'écrivain célèbre» (quatrième de couverture de *M. D.*). Mais Duras aurait elle aussi raturé le récit d'Andréa puisqu'elle semble y avoir injecté son propre style<sup>51</sup>.

Ce qui émerge de la lecture croisée des deux textes est un dispositif d'écriture de soi qui se transfère sur l'autre pour rétablir une soi-disant vérité sur soi. Se donner le beau rôle dans *La Maladie de la mort*, raconter la déchéance de l'écrivaine dans *M. D.*, cela revient bien à raturer la biographie de l'autre pour y performer une greffe, pour y contresigner et y parapher sa propre griffe et faire du récit de l'autre un autorécit détourné.

Nous venons de voir que les conditions de l'autographie s'insèrent dans une logique temporelle répétitive, virtuelle, un moment paradoxal où «il n'arriverait rien que le passage du temps» (*MM*, 60). De la sorte, s'il «n'arrive rien», le passage du temps est laissé aux

---

<sup>50</sup>Marguerite Duras, «L'alcool», *La Vie matérielle*, p. 23.

<sup>51</sup>Christiane P. Makward a déjà suggéré que Duras aurait réécrit *M. D.* Voir «For a Stylistics of Marguerite Duras», *L'Esprit Créateur*, vol. 30, n° 1, printemps 1990, pp. 28-39, cité par Williams (*op. cit.*, p. 151, n. 28). Andréa a peut-être copié le style durassien, ce qui ne change rien car la copie du style est aussi une rature de son propre style.

éléments, au temps du monde, et c'est l'arrêt du temps intime, traduit par l'inaction et l'inertie. En parallèle, ceci permet au sujet de résister à l'épreuve du temps. De là émerge une asphyxie textuelle: on retient son souffle<sup>52</sup> à la lecture puisque le temps s'étouffe lui-même, comme nous l'avons vu plus haut, dans ce va-et-vient entre systole et diastole, entre la progression de la lecture et l'immobilité (pourtant mouvante) des répétitions. Retenir son souffle, ne pas se mouvoir, conserver une indétermination essentielle, revient à mettre à mort le temps, à vivre dans un «maintenant» qui se maintient «faiblement<sup>53</sup>», dans une faiblesse qui diffère sans cesse toute idée d'avenir. Mais puisque la mort «rassemble», selon le mot évoqué par Duras, alors c'est bien cette «différance» qui garde la trace d'une tension mortifère. En ce sens, la mise en récit d'un «ça peut toujours arriver à chaque instant<sup>54</sup>» crée une «anesthésie<sup>55</sup>» de l'action. Dès lors, le récit de soi, qu'il soit tronqué, écrit de biais ou feint, comme dans *La Maladie de la mort*, n'est possible que dans le ratage du temps et par le truchement de la rature de l'autre.

Ce récit est une autothanatographie dans la mesure où il participe d'une conception du temps et du récit de soi intimement liés à la mort, mais surtout à la mise à mort de l'autre par sa biffure textuelle. Considérée comme une présence qui structure l'écriture, l'expérience létale n'est pas ici anticipée dans une tension vers l'avenir, comme c'est à l'évidence le cas dans les textes de Guibert ou dans l'œuvre de Proust, mais plutôt comme un devenir dans l'écriture qui trouve son relais temporel dans le mode du conditionnel. En ce sens, la mémoire de l'oubli permet toutes les fictions, toutes les inventions, même celle du temps, et agit comme un expédient à l'écriture de soi, comme nous allons le voir avec *L'Amant*.

---

<sup>52</sup>Xavière Gauthier l'avait déjà remarqué à propos d'autres textes de Duras: «Je ne sais pas si c'est blanc. Pour moi, ce serait un peu comme on retient son souffle. Il y a un rythme et il y a des moments où on ne peut plus respirer, c'est bloqué» (*op. cit.*, p. 12).

<sup>53</sup>Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, 1996, p. 33.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 113.

<sup>55</sup>Xavière Gauthier et Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 12.

## 2. Le passé de la mort

C'était à Long-Hai, c'était une petite plage de la mer de Chine, où nous allions en vacances avec ma mère et mes frères. J'avais onze ans et demi [...]. C'est sans doute à cette époque-là que j'ai approché le plus la folie. Je crois que pendant un mois, j'étais réveillée, toujours par les mêmes rêves, des rêves meurtriers, je voulais tuer ceux que j'aimais le plus au monde, c'est-à-dire mes frères et ma mère. Je voulais tuer tout.

Marguerite Duras, dans *Marguerite Duras à Montréal*.

### *L'invention du souvenir*

À la sortie de *L'Amant*<sup>1</sup>, couronné du prix Goncourt à la fin de l'année 1984, personne ne s'attendait à l'engouement dont Duras allait être l'objet. On a assisté à la consécration populaire d'une écrivaine dite «pour initiés seulement», dont le livre, dans lequel le public a cru lire sa «vraie vie<sup>2</sup>», a été propulsé au rang des titres les plus vendus des Éditions de Minuit. Laure Adler explique à cet effet que «Le tirage initial, de 25 000 exemplaires — une première pour cette maison d'édition qui n'a jamais tiré un livre à plus de 10 000 exemplaires —, est épuisé le lendemain<sup>3</sup>.» Il est vrai que livre paraît au début d'une décennie qui a été fortement marquée par la publication de nombreuses autobiographies d'écrivains, genre qui commence seulement, au début des années quatre-vingt, à faire l'objet d'études théoriques. *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, en 1975, marquera la première avancée dans ce champ d'études qui prendra l'ampleur qu'on connaît aujourd'hui.

À partir de ces années-là, écrivent Madeleine Borgomano et Élisabeth Ravoux Rallo, les fictions hybrides ne manquent pas: citons Patrick Modiano et *Livret de famille* (1977), *De si braves garçons* en 1982, la «biographie» d'Yves Navarre, ou comment on écrit un roman, [...] *Pseudo*, d'Émile Ajar en 1976,

---

<sup>1</sup>Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984. Le sigle A renverra désormais à cette édition.

<sup>2</sup>En octobre 1991, une photographie de Duras jeune fait la couverture du magazine *Lire* qui titre: «La vraie vie de Duras», n° 193.

<sup>3</sup>Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. «Biographies», 1998, p. 520.



[...] *Un amour de soi* de S. Doubrovsky, en 1982, [...] enfin *Femmes* de Philippe Sollers en 1982<sup>4</sup>.

Ajoutons deux titres qui ont fait l'objet de nombreuses analyses et qui ont souvent été cités aux côtés de *L'Amant: Le Miroir qui revient* (1984) d'Alain Robbe-Grillet et *Enfance* de Nathalie Sarraute en 1985. C'est donc dans un paysage d'ores et déjà hanté par le retour du sujet écrivain que *L'Amant* est publié. Mais une certaine ironie subsiste dans toute cette affaire, puisque le livre a vu le jour de manière bien pragmatique et différente de ce que le public voulait y lire. Régine Robin relate l'origine du projet:

Pour se faire un peu d'argent, le fils de Marguerite Duras avait réuni de vieilles photos qu'il avait trouvées au grenier, des photos datant de l'adolescence de sa mère en Indochine. Il va les proposer à un éditeur d'art. Ce dernier lui dit que les livres de photos ne se vendent pas bien. Il suggère que Marguerite Duras écrive un petit texte autour, de façon à en faciliter la publication. L'écrivain regarde l'ensemble des clichés et invente ce qu'elle appelle la photo manquante. [...] Elle écrit soixante pages accompagnant les photos. L'éditeur refuse.

Régine Robin poursuit en citant Robbe-Grillet:

Jérôme Lindon, aux Éditions de Minuit, pense alors: «C'est génial ce livre, la seule chose c'est que les photos sont vraiment sans intérêt.» Alors il publie tout le livre tel qu'il est écrit, avec les commentaires sur la photo manquante, sans les photos<sup>5</sup>.

Le livre deviendra donc cette fausse autobiographie, un «malentendu définitif<sup>6</sup>» que Duras a elle-même entretenu, notamment sur le plateau d'*Apostrophes*<sup>7</sup>.

<sup>4</sup>Madeleine Borgomano et Élisabeth Ravoux Rallo, *La Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. «Cursus», 1995, p. 143.

<sup>5</sup>Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1997, p. 27.

<sup>6</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 514.

<sup>7</sup>Émission diffusée le 28 septembre 1984 ; Duras est l'unique invitée. Laure Adler écrit à ce sujet: «Pendant une heure et dix minutes, Marguerite Duras, tout à tour facétieuse, grave, enjouée et profonde, parle en toute sincérité de l'alcool, de l'écriture, du PC, de Jean-Paul Sartre et de son adolescence en Indochine. Elle ménage des silences, envoie des regards appuyés et donne l'impression qu'elle parle vraiment, du fond d'elle-même, sans représentation ni désir de plaire ou de vendre. "Du grand art", s'exclame François Périer qui s'y connaît en la matière et qui l'appelle le lendemain pour la féliciter de la qualité de sa prestation» (*ibid.*, p. 521). Plus de dix ans plus tard, une nouvelle vague d'articles déferle dans les journaux à la suite de la publication de la biographie de Laure Adler sur l'écrivaine. Cette fois, les journaux sont unanimes et convaincus que Adler a révélé un passé entaché de fautes politiques et morales. Il ne s'agit plus pour les médias de se demander s'il s'agit de la «vraie vie» de Duras, mais plutôt d'affirmer que Adler a enfin découvert la vérité! *Le Nouvel Observateur* titre en effet: «Les révélations d'une biographie. Duras, la vérité» (*Le Nouvel Observateur*, n° 1763, 20-26 août 1998, couverture). Sur le fond de la couverture,



À la lumière de ces constatations, il est plutôt difficile de définir l'appartenance générique du livre *L'Amant*. S'agit-il d'un roman autobiographique, d'une autobiographie romancée, d'une fiction tout simplement<sup>8</sup>? La plupart des critiques s'accordent pour ranger le livre sous l'appellation «autofiction». C'est d'ailleurs ce que s'empresse de faire Serge Doubrovsky lorsqu'il écrit: «Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant des phrases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type très différent de l'histoire, qui est l'intensité romanesque. Une fois lancé, je pourrais alléguer *L'Amant* de Duras [...]»<sup>9</sup>. Comme il en a été question dans l'introduction, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone dressent un tableau des différentes définitions de l'autofiction dans lequel ils ont établi les cases «Récit vrai», «Définition stricte (Doubrovsky)», «Définition large», «Roman». La définition de Doubrovsky renvoie à son livre *Fils*, paru en 1977, soit, rappelons-le, «un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman<sup>10</sup>». Or dans le cas de *L'Amant*, le prénom ou le nom de l'écrivaine ne sont jamais mentionnés dans le récit. Il semblerait donc que Doubrovsky se trompe en classant *L'Amant* dans l'autofiction, ce que d'ailleurs les Lecarme ne font pas. Plutôt, ce «livre étrange<sup>11</sup>» demeure dans une zone grise, clivé entre deux genres car «Marguerite Duras ne propose aucun contrat de lecture explicite, laissant au lecteur la liberté de lire son livre comme une autobiographie ou comme un roman<sup>12</sup>».

---

on peut apercevoir une des désormais célèbres photos de jeunesse de Duras. Une fois de plus, Duras défraie la chronique, et ce, pour avoir écrit un livre pro-colonialisme dans sa jeunesse, pour avoir fait battre Delval, un des personnages du récit de *La Douleur* qui aurait dénoncé Robert Antelme pendant la Seconde Guerre mondiale. «Mais il y a mieux. Dionys Mascolo est tombé amoureux, lui, de Mme Delval, à qui il fait un enfant... Cette fois, c'est Feydeau dans l'Épuration» (Jean-François Josselin, «Duras, la vérité», *Le Nouvel Observateur*, n° 1763, 20-26 août 1998, p. 6).

<sup>8</sup>Le paratexte de *L'Amant* est muet à ce sujet. Par contre, les rééditions du livre arboreront une photographie de Marguerite Duras jeune fille.

<sup>9</sup>Serge Doubrovsky, *L'Après vivre*, Paris, Grasset, 1994, p. 302.

<sup>10</sup>Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 268.

<sup>11</sup>Jean Arrouye, «D'écrire, dit-elle. La photographie dans "L'Amant" de Marguerite Duras», *L'École des Lettres. Second cycle*, 1<sup>er</sup> octobre 1985, n° 2, p. 10.

<sup>12</sup>Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 113.

En effet, si c'est au lecteur que revient la tâche de définir le chemin de sa lecture, ce n'est pas la première fois que l'écrivaine use d'un tel dispositif. Adler remarque avec pertinence que Duras ici est «fidèle à sa méthode de placer le lecteur en position d'acteur, d'assembleur, de décodeur, elle offre à celui-ci de nombreuses possibilités de lecture<sup>13</sup>». La pratique lectorale convoquée ici rappelle aussi ce que Paul de Man observe à propos de l'autobiographie. En effet, «le moment autobiographique existe dans la coïncidence de deux sujets inscrits dans le processus de lecture dans lequel ils se déterminent par une substitution spéculaire mutuelle<sup>14</sup>». Mais le succès de ce livre relève peut-être de la mise en scène de fantasmes d'un «exotisme érotique<sup>15</sup>», ouvertement plus universels. Ainsi la narratrice de *L'Amant* s'adresse-t-elle librement au lecteur, comme ces exemples en témoignent:

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.  
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.  
L'image dure pendant toute la traversée.(A, 11)

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore [de longs cheveux]. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée.(A, 24)

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette brume de chaleur.(A, 36)

Que je vous dise aussi ce que c'était, comment c'était. Voilà: il vole les boys pour aller fumer l'opium.(A, 94)

La lecture que nous nous proposons de faire de *L'Amant* entretiendra le clivage entre récit fictif et récit autobiographique, un peu à la manière prescrite par Gérard Genette pour la lecture de *À la recherche du temps perdu*: «[c]hez Proust, il va de soi que chaque exemple peut soulever [...] un débat infini entre une lecture de la *Recherche* comme fiction et une

<sup>13</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 113.

<sup>14</sup>Paul de Man, «Autobiography as De-Facement», *Modern Language Notes*, vol. 94, n° 5, déc. 1979, p. 921 («*The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution*»).

<sup>15</sup>Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 238.

lecture de la *Recherche* comme autobiographie. Peut-être d'ailleurs faut-il rester *dans* ce tourniquet<sup>16</sup>». Nous emprunterons donc ce tourniquet...

*Déterrer la matière: une mère-scène*

La mémoire, dans *L'Amant*, semble former un trajet à deux impulsions qui se nourrissent l'une l'autre, mais qu'il faut pourtant disloquer ici afin de mieux comprendre le mécanisme du souvenir. Le rythme mémoriel commence avec la *découverte* du souvenir, du moment «ressouvenu», de l'individu, de l'objet, du lieu. S'opère ainsi une mise au jour, un déterrement de la matière qui a été vécue avant le présent. Le second moment du trajet se fait dans la réécriture du souvenir: après avoir été trouvée, puis grattée, la matière souvenir peut être transformée par l'écriture. Et c'est précisément dans le choix des souvenirs et leur réinscription dans le temps du présent que la préfiguration de la mort se fait sentir. En effet, la publication de *L'Amant* décrit la tentative de maîtriser le récit de soi en le racontant *soi-même* pour rétablir l'histoire de l'alcoolisme relatée par Andréa, geste de possession qui montre le travail souterrain d'une objectivation de soi et qui semble témoigner de l'importance de se saisir des biographèmes les plus troublants de l'enfance avant la fin. Mais de la même façon, on verra que cette thanatographie ne peut s'écrire sans une résistance inéluctable. En outre, la «découverte» de deux scènes matricielles d'emblée mortifères (qui vont retenir notre attention ici) et façonnées par l'oubli, déclenchera la réécriture. Cette réinscription d'un passé thanatophore dans le présent de l'écriture crée des sursauts temporels significatifs et porte la marque d'une mise au tombeau des souvenirs. «Écrire le mortel dans la vie» (et de surcroît dans l'enfance qui est relatée au présent) devient donc ici une exigence pressante, une contrainte exacerbée par le présent qui révèle l'importance de raconter «les périodes cachées». Dans *La Vie matérielle*, Duras souligne elle-même cette idée de découverte:

En écrivant *L'Amant* j'avais le sentiment de *découvrir*: c'était là avant moi, avant tout, ça restait là où c'était après que moi j'ai cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi. C'était presque ça, ça

---

<sup>16</sup>Gérard Genette, *Figures III*, p. 50, n. 1. L'auteur souligne.

passait à l'écriture avec une facilité qui rappelait la parole de l'ivresse alcoolique dont il vous semble qu'elle est toujours intelligible, simple<sup>17</sup>.

La résistance au souvenir décrite dans la partie précédente est ici levée tout en étant conservée puisque l'oubli a enfoui le passé découvert. La mise au jour s'est effectuée, mais pas de n'importe quelle façon, dans une liquidité du style toute proche de l'oubli de soi dû à l'alcool. Le tissu textuel de *L'Amant* traduit cette idée de dévoilement:

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. [...] L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse, je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements.  
(A, 14)

On devine bien que l'ouverture de ce caveau où étaient enfouis les souvenirs reliés de près à l'expérience de la mort dépend intimement du présent de l'écriture. Si la mort des membres de la famille (A, 14) a été un élément déclencheur de l'écriture, tout porte à croire pourtant que ce récit d'un double amour (de la mère et de l'amant) marque un tournant tout particulier dans l'ébauche du récit de soi chez Duras. En effet, les périodes cachées trouvent à s'écrire dans une langue contrastée, oxymorique, dans une écriture qui emprunte son ton à la dureté de la pierre, dans une résistance au passage des souvenirs à l'écrit, mais aussi paradoxalement, dans la liquidité évoquée plus haut. Dans les termes de l'écrivaine: «On se trouve comme dans une armure, rien ne passe plus de soi à soi, de soi à l'autre. Comment parler de ça que je connaissais et qui était dans un refus quasi tragique de passage à l'écrit, comme si c'était impossible<sup>18</sup>.» L'intermittence du style marquée par la dilution et la résistance suggère qu'un affect relié à la mort se fraie un passage à l'écriture. Alors que le style durassien porte toujours déjà la trace d'un devenir à la mort, cette ouverture à l'expérience limite ne concerne plus seulement son esthétique, mais bien la narration même du récit de soi, comme le sous-entend encore cette affirmation de Duras, toujours au sujet

<sup>17</sup>Marguerite Duras, «Le bloc noir», *La Vie matérielle*, p. 34. L'auteur souligne.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 34-35.

de *L'Amant*: «Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu<sup>19</sup>.» Dès lors, le refoulement, qui avait enseveli la létalité des souvenirs, a trouvé enfin à être levé et ce qui avait été enterré est advenu en partie à l'écriture. Cependant, l'écriture demeure elle aussi refoulement et c'est pourquoi le récit garde tout de même la trace de cette longue résistance aux périodes troublées de l'enfance, mais surtout à l'amour haine et à la honte que la mère inspire («Ma mère mon amour» [A, 31]; «elle me fait honte dans la rue devant le lycée [...] elle à battre, à tuer» [A, 32]). Mais si se dissimuler à la mort, «c'est d'une certaine manière se dissimuler en elle<sup>20</sup>», l'accueil de la mort, fût-ce par la résistance même, ne révèle-t-il pas aussi une préfiguration de l'expérience de la déliaison? Avant d'aller plus loin, il nous faut prendre la mesure de la métaphore qui émerge ici de la vision de l'écriture selon Duras, trop importante pour qu'on ne la relie pas à l'expérience décrite par le narrateur proustien dans *Le Temps retrouvé*:

Ainsi, j'étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir<sup>21</sup>.

Alors que les mots employés chez les deux écrivains sont identiques («caché», «découvrir»), il faut remarquer ce qui distingue ces deux conceptions de l'écriture. Pour Proust, l'œuvre d'art est cachée alors que pour Duras, c'est la matière de l'œuvre qui est à découvrir. La découverte de la matière permet l'émergence de l'œuvre d'art. En d'autres termes, alors que pour Proust, le travail de l'écrivain en est un de *traduction*, pour Duras, il en est un d'*inscription*<sup>22</sup>. En ce sens, la notion d'inscription qui convient surtout au second

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>20</sup>Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1955, p. 117.

<sup>21</sup>Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps retrouvé*, t. IV, la Pléiade, 1989, p. 459.

<sup>22</sup>Duras dira d'ailleurs à ce sujet: «Ce n'est pas une traduction. Il ne s'agit pas d'un passage d'un état à un autre. Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là [...]» («Le bloc noir», dans *La vie matérielle*, p. 33). Mais comme il faut s'y attendre avec Duras, ailleurs elle parlera pourtant de traduction: «Entre Dieu et l'infini, la différence est formelle. S'il n'y avait ce malheur originel, organique de l'homme, à savoir qu'il n'y a aucun moyen de concevoir cet infini dans lequel il baigne, l'homme ne serait pas fondé. [...] Écrire, c'est

moment de la mémoire (dont nous parlerons dans un instant), renvoie à l'idée de surface: il faut découvrir la surface pour l'apprêter à l'écriture. Alors que *L'Amant* fait le récit de ce qui a été enfoui, le réseau textuel entourant la famille et la mère relève bien de cette insistance du fossile, du sédiment, de l'objet pierreux. Déterrer la matière mémoire revient à dire la famille sur le mode de la pierre, mais aussi à faire saillir le caractère inanimé et mortel du foyer:

[...] je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère [...], dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de ma famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. (A, 34)

C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. (A, 69)

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai. (A, 93)

Le souvenir émerge sur le registre de la surface encore dépolie, «en pierre», «pétrifiée», encore inaccessible, mais qui va se modeler au fil du récit. La «ruine» témoigne des vestiges de cette famille. L'emploi du présent de l'indicatif dans les deux derniers extraits rappelle l'étrangeté de la découverte d'un objet fossilisé propulsé au présent. Ces deux moments heurtés provoquent une temporalité télescopée également présente dans les textes de Guibert. On s'en souvient, la maladie qui a «vieilli» le corps du jeune homme le pousse à imaginer que le temps a fait un bond. Dans un effort de résignation, Guibert écrit en 1990: «Par l'état de mon corps, décharné et affaibli comme celui d'un vieillard, je me suis projeté, sans que le monde bouge si vite autour de moi, en l'an 2050» (PC, 111). Un pont mental temporel est mis en place par la découverte incongrue de l'objet ou de l'image. Une même figure ouvre d'ailleurs le récit de *L'Amant*. La narratrice prend soudain la pleine mesure de la destruction de son visage:

---

traduire ça, le mortel dans la vie. C'est une tentative déraisonnable» (cité par Michèle Manceaux, *op. cit.*, p. 113).

À dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt d'une lecture. [...] Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit.(A, 10)

L'accélération du temps qualifiée de brutale permet peut-être de saisir le creuset de cette résistance même au temps. L'histoire de la vie de Duras n'existe pas car les changements sont considérés dans l'absence même de toute durée, dans un télescopage qui ne donne pas au temps le temps de faire son œuvre. Et si l'irruption temporelle crée un visage de plus en plus définitif, ce temps abrupt détermine aussi les traits que prendra la forme de l'auroricit durassien qui opère un ajustement plus circonscrit dans chaque récit. Les premières pages de *L'Amant* seront vouées à retrouver le début de ce vieillissement et l'incident qui a provoqué «cette poussée du temps». La scène du bac, à laquelle nous viendrons, déclenchera la propulsion des lignes du visage. Il faut remarquer la brutalité avec laquelle le temps fait son œuvre: il «frappe», le vieillissement est «brutal», les «cassures» sont «profondes», la matière en est «détruite», le visage est «détruit». Là aussi, le réseau sémantique est celui de la matière, une matière dure et tranchante. Tout comme le visage, la famille en pierre, morte aujourd'hui, renaît pétrifiée, mais pétrifie aussi la lecture à cause du temps du présent. Dans le dernier passage des trois extraits cités plus haut, la famille semble être terrée dans une caverne: c'est là que la jeune femme habite, «profondément», «au plus profond», dans un lieu où l'enfouissement familial devient synonyme de crypte et où la ruine atteste d'un deuil à faire. Une autre scène illustre de façon exacerbée cette pétrification de la famille et son effet sur la jeune fille: il s'agit d'une séquence plutôt étrange, effrayante même, dans laquelle la narratrice ne reconnaît plus sa mère. L'extrait qui suit est un peu long, mais il est essentiel pour laisser sentir la lente montée de l'épouvante:



C'était à quelques mois de notre séparation définitive, c'était à Saigon, tard le soir, nous étions sur la grande terrasse de la maison de la rue Tessard. Il y avait Dô. J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère [...]. L'épouvante ne tenait pas à ce que je dis d'elle, de ses traits, de son air de bonheur, de sa beauté, elle venait de ce qu'elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la substitution s'était produite, que je savais que personne d'autre n'était là qu'elle-même, mais que justement cette identité qui n'était remplaçable par aucune autre avait disparu et que j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle commence à revenir. Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison. Le temps de crier. J'ai crié. Un cri faible, un appel à l'aide pour que craque cette glace dans laquelle se figeait mortellement toute la scène. Ma mère s'est retournée. (A, 105-106)

Fait remarquable, le changement ici aussi est brutal et la pétrification fait place à la glaciation. Ce passage, parmi d'autres dans *L'Amant*, pourrait être une sorte de texte original (le terme anglais *blueprint* conviendrait bien dans ce cas) de l'immobilité et de la transfiguration essentielles des personnages de Duras. Le lecteur pourrait penser lire ici à rebours une des scènes-origines qui aurait donné son thème, cette absence à soi-même, à l'écriture de nombreuses héroïnes durassiennes. La substitution se fait donc par le vide car rien ne remplace l'identité de la mère, et le vide, le blanc maternel, dans cette perspective, crée la folie chez la fille. L'absence d'image est d'ailleurs propice à l'écriture: le vide identitaire de la mère devient un embrayeur de fiction. Dès lors, la mère est sans doute aussi une scène, c'est une *mère-scène*, une mère qui tout d'abord ne cesse de faire des scènes (A, 75) et qui, de la même manière, devient le lieu vide qui permet la mise en récit, l'écran d'une projection narrative et fictive pour la narratrice, écran induit par ce temps de la folie maternelle. Jeune fille, la narratrice raconte en effet à son amant que «dans [s]on enfance le malheur de [s]a mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était [s]a mère et jamais les arbres de Noël [...]» (A, 58). Michèle Manceaux, dans son livre *L'Amie*, reprend justement la narration d'un rêve évoqué par Duras et qui met en scène la figure maternelle:

Je note [...] son rêve: elle entend quelqu'un qui joue la valse d'*Eden-Cinéma*. La musique vient d'un endroit derrière un pilier. Elle demande: «C'est toi Carlos? (Carlos d'Alessio, le compositeur de la musique d'*India*



*Song*), mais sa mère apparaît avec une tête de mort. Elle lui dit: «Mais je croyais que tu étais morte», et sa mère répond: «Non, je faisais semblant pour te permettre d'écrire tout ça<sup>23</sup>.»

L'absence de la mère – une «*mère sans image*<sup>24</sup>» dira avec pertinence Julia Kristeva – est bien ce qui permet l'écriture, ce qui engendre l'inscription et donne lieu à cette liquidité du style, et dont le passage «à l'écriture [s'effectue] avec une facilité qui rappel[le] la parole de l'ivresse<sup>25</sup>». La parole du boire est sans aucun doute fluide et se rapproche sans peine de l'écriture courante, telle que nommée par Duras. Williams rapporte à cet égard que, selon l'écrivaine, «seules les femmes qui sont intimement liées à l'Histoire par le silence, accèdent à l'écriture courante, laquelle est fondée sur la contingence et la métonymie et enregistre tout ce qui est personnel, social ou politique au moment de la "passe" par l'écriture<sup>26</sup>». Dans *L'Amant*, l'écriture courante est plus singulièrement encore liée à la mère: «C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.» (A, 38) Ainsi l'écriture de la mère, parce qu'elle résiste au souvenir, devient non plus inscription comme une matière à styliser, mais matière à passe, à passage, et donc à invention par l'écriture du présent. Résistance liquide, l'écriture oxymorique garde ainsi la trace refoulée du passé tout en se créant par le biais de l'écoulement stylistique dû au présent. Inventer revient dès lors à réparer les douleurs causées par la brutalité du temps induite par la folie maternelle, mais revient aussi à tuer la mère en l'oubliant, cette mère aimée qui faisait honte, oxymoron s'il en est. La mère devient alors une sorte d'écrivoire blanc, d'ardoise propice à effacer l'écriture. La mise à nu de la matière à écrire, le repérage des souvenirs est donc relayé par un second moment qui prend place lorsque la mémoire fait défaut ou lorsque la mémoire de

---

<sup>23</sup>Michèle Manceaux, *op. cit.*, p. 94.

<sup>24</sup>Julia Kristeva, art. cité, p. 7. L'auteur souligne.

<sup>25</sup>Marguerite Duras, «Le bloc noir», *La Vie matérielle*, p. 34.

<sup>26</sup>James S. Williams, *op. cit.*, p. 6 («*For Duras, only women who are intimately connected through history to silence can accede to écriture courante, which is founded on contingency and metonymy and records anything personal, social, or political that "passes" during the moment of writing*»). C'est Michel David qui utilise le terme «passe» et qui semble tout à fait convenir ici pour traduire l'idée de passage puisque l'écriture pour Duras est aussi une forme de prostitution. Voir à ce sujet Michel David, *Marguerite Duras: une écriture de la Jouissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 289-385.

l'oubli est convoquée. La «vérification<sup>27</sup>» devient alors le régime textuel impossible à suivre, dans lequel toute vérification reste impossible, où la seule vérité possible demeure celle propre à la scène de la fiction. Duras note en effet qu'

Écrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps: entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est [...]. L'image du bloc noir au milieu du monde n'est pas hasardeuse. [...] On a devant soi une masse entre vie et mort qui est dans votre dépendance. J'ai eu souvent ce sentiment de confrontation entre ce qui était déjà là et ce qui allait être à la place de ça. Moi au milieu j'arrache, je transporte la masse qui était là. Je casse, c'est presque une question musculaire. D'adresse<sup>28</sup>.

On comprend dès lors qu'il ne s'est jamais agi pour Duras de construire une autobiographie linéaire dont le rapport au temps serait somme toute assez clair, mais bien de détruire la trame temporelle, «dans une confusion des temps», avant que la mort elle-même ne détruise tout. Tout porte à croire que l'écriture durassienne s'applique ainsi à répéter ce temps durci de l'enfance et à mimer à l'avance la destruction ultime, à la fois de la durée et de la vie, pour s'assurer une certaine maîtrise de la fin avant la clôture ultime. De la sorte, la masse noire qui est à l'extérieur de soi, doit être «transportée», «arrachée», «cassée», sans quoi la matière file sans avoir été «temporalisée». En ce sens, la «temporalisation» (même dans l'oubli) des secrets de la jeunesse démontre une exigence toute particulière, celle de romancer les faits cachés et de les ajouter à la somme des livres déjà écrits. Si la matière de *L'Amant* existait déjà (c'est bien la même histoire que celle d'*Un barrage contre le Pacifique*, même si Laure Alder remarque que *L'Amant* est plus proche de Lol V. Stein que du *Barrage*...<sup>29</sup>), la venue de Yann Andréa dans la vie de Duras a déplacé le foyer de la mémoire; les alluvions du souvenir ont été classés selon d'autres paradigmes pour créer une nouvelle couche de sédiments. À cet effet, Laure Adler signale avec intérêt qu'«[i]nterrogée

---

<sup>27</sup>Michel David, *op. cit.*, p. 241.

<sup>28</sup>Marguerite Duras, «Le bloc noir», *La Vie matérielle*, p. 34. Si les critiques ont déjà remarqué l'importance de la pierre dans les romans de Duras (d'abord dans son pseudonyme *Duras* et chez tous les personnages qui portent le nom de Stein, etc.), il y aurait un travail fort intéressant à faire sur la matière pierreuse et le champ sémantique qui l'entoure dans les textes critiques de l'écrivaine («pulvériser», «casser» etc., verbes qu'emploie Duras à maintes reprises).

<sup>29</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 518.

sur les raisons profondes pour lesquelles elle a écrit *L'Amant*, [Duras] répond qu'elle avait envie d'un livre à elle et que la publication du livre de Yann Andréa, *M. D.* fut déterminante dans son déclenchement<sup>30</sup>. Dans la partie précédente, nous avons mis au jour le dispositif singulier qui était à l'œuvre entre Duras et Andréa au sujet justement de l'écriture de *M. D.* Il a été suggéré, avec Williams, que *M. D.* avait été écrit par Andréa pour se venger d'un portrait peu flatteur brossé dans *La Maladie de la mort*. *L'Amant* pourrait donc être aussi le récit fantasmé de la vengeance, la tentative de se réapproprier sa propre histoire et de raturer «la matière de soi», soi-même. Il est sans doute possible d'y voir aussi une «écriture réparatrice<sup>31</sup>» selon le terme de Simon Harel, une réparation qui aurait deux fins: réparer le passé en l'inventant, mais aussi corriger «l'histoire orageuse du désir impossible avec Yann<sup>32</sup>», en (re)créant le personnage de l'amant chinois. L'exigence de cette thanatographie de l'enfance découle donc d'une réparation à la fois du présent et du passé, contrainte qui crée un objet textuel singulier dont la narration est surtout conduite au présent, contrairement au temps convenu du passé pour narrer l'enfance. Dès lors, l'entrecroisement du présent qui déteint sur le souvenir produit une temporalité particulière, proche de celle de la photographie: un temps révoqué et pourtant présent.

#### *Le travail de l'après coup et le livre-tombeau*

La liquidité de l'écriture courante qui convient surtout à décrire la mère et la surface plane, oublieuse, sur laquelle la narratrice projette son histoire, concerne aussi le fleuve sur lequel l'autre scène matricielle du roman a lieu: la scène du bac, — appelons-la une scène-mère —, qui prend le relais de la mère-scène qui nous a occupée plus haut. Tout comme la mère-scène émerge d'une absence de la mère, où «rien ne se propos[e] plus pour habiter l'image» (A, 105), la scène-mère du bac, comme le souligne avec pertinence Éric Dupont, est régie par une «double absence. C'est-à-dire que ni le lecteur ni la narratrice n'[...] ont

---

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 519.

<sup>31</sup>Simon Harel, *L'Écriture réparatrice. Le défaut autobiographique* (Leiris, Crevel, Artaud), Montréal, XYZ éditeur, 1994.

<sup>32</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 516.

accès [à la photographie]<sup>33</sup>». Le célèbre passage du bac fait état de cette absence de la photographie en question:

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée de la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur (A, 16-17)<sup>34</sup>.

Ce transfert à un autre art déplace la scène de l'écriture sur celle tout aussi oubliée de la photographie. Le mode du conditionnel dans cet extrait tranche avec le reste des temps verbaux employés dans le récit. Son emploi restaure les lacunes du passé et permet d'actualiser une anticipation qui avait échappé à la narratrice. Le mode du conditionnel offre (sans doute mieux que le présent) la possibilité d'inventer le temps puisqu'il autorise toutes les fictions. Alors que la scène de la folie maternelle était conduite au présent et semblait faire état d'un événement qui avait véritablement eu lieu, celle du bac marque un contraste et porte la trace d'une nostalgie absente du reste du récit. Le temps du présent serait donc affecté aux réparations douloureuses du passé tandis que le conditionnel permettrait de restaurer les regrets. Ces deux modes provoquent ainsi un clivage temporel qui porte au jour les différentes «morts» racontées: mort érotique avec l'amant, mort identitaire avec la mère. Cependant, la suite du passage rappelle bien que le présent de l'écriture fait son œuvre et qu'il structure le texte: «Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là,

---

<sup>33</sup>Éric Dupont, «L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire. L'exemple de Marguerite Duras et de Christoph Hein», *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, hiver 1996, p. 57. Dupont note judicieusement que «le lecteur pourrait connaître ces photographies même si elles n'accompagnent pas le texte de *L'Amant*. Certaines d'entre elles ont été publiées notamment dans *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977) et dans plusieurs articles et biographies consacrées à l'auteure» (p. 56, n. 1).

<sup>34</sup>Rappelons qu'une interprétation de cette image existe dans le film de Jean-Jacques Annaud, tirée du film *L'Amant*.

alors je les porte» (A, 19). La phrase «je ne vois rien d'autre» appartient bien au temps de l'écriture et l'emploi singulier du présent permet de saisir ici cette reconfiguration du souvenir (notons que c'est l'habitude qui narrativise le souvenir ici, contrairement à ce qui est à l'œuvre dans *À la Recherche du temps perdu* où c'est surtout la *rupture* de l'habitude qui crée le récit). La réécriture à l'œuvre rappelle l'effet d'après coup freudien dont nous avons suggéré l'importance au chapitre précédent consacré aux textes de Guibert. La narratrice, en découvrant *aujourd'hui* l'importance de ce moment, fictionnalise le passage du bac, applique un vernis fictif à cet événement en lui assignant une importance *après coup* qu'il n'avait pas eue au moment d'être vécu. Ainsi tout porte à croire que l'effet de ce retour en est un de fiction dans le texte littéraire, effet comparable à celui que Freud appelle «remaniement» dans la cure<sup>35</sup>.

Cette réélaboration du passé au présent a été en outre configurée par la libre association des idées. En effet, *L'Amant* s'est écrit à la faveur d'analogies comme l'explique l'écrivaine: «En dix minutes à partir du rapprochement de deux mots du texte arrivait<sup>36</sup>.» On le sait, l'association est «faite de sauts et d'après coups<sup>37</sup>» qui permettent de jeter un éclairage neuf et involontaire sur le passé. En surimprimant et en comprimant les temps, l'association fait état de l'atemporalité qui caractérise l'inconscient. Les «apparitions» (pour reprendre l'expression si juste de Pontalis), qui se produisent grâce à la libre association des idées, s'apparentent à ce que Harel suggère à propos du posthume. En effet, selon Harel, la parole en analyse, parce qu'elle crée des liens inhabituels et des analogies insolites «est un acte vivant dont l'énonciateur subit les affres pour avoir dit ce qu'il ne savait pas<sup>38</sup>». Harel rapproche cet effet du registre du posthume pour mieux comprendre cette parole inconnue du sujet, parole qui se donne pourtant à entendre. Dans

<sup>35</sup>Voir à ce sujet la lettre de Freud n° 52 à Fliess, le 6 déc. 1896, dans *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956, p. 153-160.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>37</sup>Christie McDonald et Ginette Michaud, «L'association: un style de pensée», *Études françaises*, «Ça me fait penser», vol. 22, n° 1, printemps 1986, p. 5.

<sup>38</sup>Simon Harel, *Le Récit de soi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et Littérature», 1997, p. 67.

cette perspective, puisque du «texte arrive» lors de l'écriture de *L'Amant*, on pourrait penser que ce texte insu de l'écrivaine s'inscrirait lui aussi dans une telle relation au posthume. Le livre deviendrait alors le lieu de la réélaboration des possibilités «mortes» dans le passé, comme le note encore judicieusement Pontalis, «[...] ce n'est pas la nostalgie ou la douleur du retour impossible; c'est l'aspiration vers un lieu ne figurant sur aucune carte: l'avenir du passé<sup>39</sup>». Pourtant, l'aspiration vers ce lieu dans la scène du bac semble bien s'accompagner d'une certaine pointe de nostalgie.

En outre, l'image du bac provoque aussi une préfiguration d'un autre ordre, celle de la mort de la narratrice dans le passé: «Je descends toujours du car quand on arrive sur le bac, la nuit aussi, parce que toujours j'ai peur, j'ai peur que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer. Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville.» (A, 18) La syntaxe curieuse, qui progresse à petits coups, par à-coups heurtés, témoigne bien de cette crainte que les câbles cèdent, mais laisse aussi sous-entendre que la digue, jusque-là formée dans les autres récits de l'enfance (ces périodes claires évoquées par l'écrivaine) pour refouler les souvenirs mortifères, pourrait bien à tout instant lâcher, que les affects enfouis, qui réussissent à se faire jour dans ce récit, sont encore plus déchaînés et pourraient «emporter tout», à tout moment. Le «courant terrible», cette écriture courante en lien avec la mère (et qui est conduite ici au présent tout comme dans la scène de la folie maternelle) devient le miroir dans lequel l'écrivaine aperçoit sa propre fin, comme si l'écriture des souvenirs mortifères que constitue *L'Amant* lui renvoyaient de manière spéculaire une image d'elle-même «à tuer», celle reliée aux débordements de la folie maternelle et à la découverte ambiguë de l'érotisme avec l'amant. L'avenir du passé ici remanié dévoile l'insistance d'un deuil toujours à faire, le deuil d'une époque troublante et létale en train de se faire peut-être *hic et nunc*. Une autre version de la scène du bac suggère

---

<sup>39</sup>Jean-Bertrand Pontalis, art. cité, p. 65-66.

bien la perte qui se produit alors quant à la représentation de soi ainsi que le caractère posthume du souvenir évoqué plus haut:

Cette photographie absolue c'est peut-être celle qui ne se prend pas, qui ne consacre rien de visible. Elle n'existe pas mais elle aurait pu exister. Elle a été omise, elle a été oubliée d'être prise, d'être détachée, enlevée à la source. C'est à son manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu de représenter l'absolu, d'en être justement l'auteur. Elle dure. C'est une photo qui bouge. Et puis sans doute arrive-t-elle au bout de son mouvement du moment qu'elle se ferme. Elle s'arrête en effet. Elle est finie. Elle se clôt dans un tombeau. Dans le tombeau. J'ai quinze ans et demi<sup>40</sup>.

L'image «se clôt dans le tombeau» parce qu'elle est la source devenue infigurable dans l'après coup, le début invisible de l'apprentissage d'une mort érotique avec l'amant. Mais le cliché idéal se ferme aussi avec le livre qui atteste le caractère posthume de cette époque et dont témoigne cette autre affirmation de l'écrivaine: «si j'étais morte hier je serais morte à dix-huit ans. Si je meurs dans dix ans je serais morte à dix-huit ans<sup>41</sup>». On comprend mieux pourquoi la scène du bac, qui touche de près l'amant, porte aussi la trace de la mère (ne serait-ce que dans les signifiants «mère» et «mer» et à l'extrême, par les câbles qui suggèrent le cordon ombilical) incarné au plus près une autothanatographie. Le tombeau de l'image est figuré ici par le livre même, un caveau dans lequel les souvenirs, une fois déterrés, trouvent leur dernier refuge par le biais de l'écriture. *L'Amant* est alors le photogramme par lequel la narratrice offre une sépulture à cette mort de soi répétée (nous verrons de quelle manière l'écriture de *À la recherche du temps perdu* déploie la même stratégie), comme ce passage l'évoque aussi: «Non seulement aucune fête n'est célébrée dans notre famille, pas d'arbre de Noël, aucun mouchoir brodé, aucune fleur jamais. Mais aucun mort non plus aucune sépulture, aucune mémoire» (A, 72). La mort constitue dès lors un paradigme scripturaire d'où les souvenirs thanatophores émergent, que ce soit auprès de la mère qui transmet un savoir sur la mort (A, 42); avec le petit frère, dont la mort instaure le règne de la douleur et du «scandale» (A, 127), du «vouloir mourir de sa mort» (A, 129); avec le grand frère, dont «la mort était en avance sur la fin de son histoire» (A,

<sup>40</sup>Cité par Laure Adler, *Marguerite Duras*, p. 514. Ce passage est tiré des archives de Duras conservées à l'IMEC.

<sup>41</sup>Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 39.



99); avec l'amant enfin: «Je lui avais demandé de le faire encore et encore. [...] Il l'avait fait dans l'onctuosité du sang. Et cela avait été à mourir. Et cela a été à en mourir» (A, 55). En ce sens, seule une écriture thanatographique saurait rendre compte des profondes blessures létales subies dans l'enfance, comme s'il fallait repasser par les affects de cette époque pour résister à ses ravages. L'écriture en posture de mort serait donc l'acte par lequel la mort essentielle de l'enfance pourrait être remémorée, sublimée, fictionnalisée pour être enfin ré-enterrée et oubliée. D'ailleurs, l'ouverture à la vie des livres est inséparable pour Duras de l'envie de mourir:

Je crois que je sais déjà me le dire, j'ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie. Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, de même je m'aperçois que je ne suis plus seule depuis que j'ai quitté l'enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie.(A, 126)

Mais si cette coïncidence scripturaire entre le présent de l'écriture et le passé trouve une représentation toute particulière dans la scène du bac, c'est sans doute aussi parce qu'elle est une photographie imaginaire. On remarquera que c'est l'absence de la photographie chez Duras comme chez Guibert qui permet l'association d'idées. Dans *L'Image fantôme*, Hervé Guibert exprime l'importance de «l'acte photographique» au sujet d'une «image parfaite». Voici à nouveau ce passage:

Si je l'avais photographiée immédiatement, et si la photo s'était révélée «bonne» (c'est-à-dire assez fidèle au souvenir de l'émotion), elle m'appartiendrait, mais l'acte photographique aurait oblitéré, justement, tout souvenir de l'émotion, car la photographie est une pratique englobeuse et oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique, et la vision m'aurait été «retournée» sous forme de photographie, comme un objet égaré qui pourrait porter mon nom, que je pourrais m'attribuer mais qui resterait à jamais étranger (comme l'objet, autrefois intime, d'un amnésique)<sup>42</sup>?

Loin d'être une illustration du souvenir, la photographie anéantit le passé. «[L]a photo aide à l'oubli», dira encore Duras, [...] ce n'est toujours qu'une image pour un million d'images dont on dispose dans la tête. [...] Ça confirme la mort<sup>43</sup>». La qualité photographique de

<sup>42</sup>Hervé Guibert, «L'image parfaite», *L'Image fantôme*, p. 24.

<sup>43</sup>Marguerite Duras, «Les photographies», *La Vie matérielle*, p. 113.



*L'Amant* se fait tout particulièrement sentir dans la séquence évoquée plus haut où la mère, pétrifiée dans une absence liée à la folie, se retourne à la manière de ce renvoi d'image évoqué par Guibert. Volte-face inquiétante qui confirme un peu aussi la mort, cette scénographie, parce qu'elle demeure écriture, autorise cependant le deuil par l'image écrite car le scripturaire fait justement travailler la fixité du temps imposée par le mécanisme photographique. Ainsi l'écriture photographique, tout comme l'absence de représentation, participent à la sublimation de la perte, à l'intégration de la mort et à l'invention d'une temporalité, laquelle actualise les possibilités non advenues du passé. Le temps devient alors une force créatrice: tout comme dans les récits de Guibert où l'écoulement de la durée se modulait selon l'avancée de la maladie (tout porte à croire en effet que la temporalité est à la fois ce qui décrit l'anticipation de la mort mais aussi en résorbe l'échéance inéluctable), les remaniements du temps dans *L'Amant*, en inscrivant des temps morts dans l'avancée de la narration, traduisent ce temps particulier et létal lié au télescopage du passé et du présent. Ce court-circuit affecte le récit d'un temps discontinu qui suspend en la réparant la douleur de l'enfance.

### *Temps morts*

La scène du bac, par son caractère originel dans l'économie du texte (mais aussi parce qu'elle était à l'origine du premier titre de *L'Amant: L'Image absolue*<sup>44</sup>) infiltre le reste du récit de sa temporalité discontinue. Malgré l'emploi du mode du conditionnel retenu dans le récit pour raconter la séquence, mode essentiellement ouvert qui marque toutes les possibilités, la temporalité de *L'Amant* semble plutôt emprunter sa qualité discontinue à la version préliminaire du bac. Fermée et enterrée, l'image idéale (qui permet pourtant à l'écriture de «couler») relève de la photographie qui est un «art de la découpe et du prélèvement, de l'arrêt et de la fixation, du saisissement et de l'extraction, qui présuppose une logique temporelle de la discontinuité et une philosophie de la

---

<sup>44</sup>Marcelle Marini, «Une femme sans aveu», art. cité, p. 14. Maryse Fauvel signale que le titre devait plutôt être *La Photographie absolue* (art. cité, p. 196).

contingence<sup>45</sup>». La temporalité du récit fonctionne un peu à la manière de la figure rhétorique de l'hypallage, cette figure «qui accole l'abstrait au concret<sup>46</sup>» et rend ici compte du temps photographique létal où se compriment le passé et le présent. Dominique Noguez a remarqué avec à-propos que Duras utilise souvent ce procédé et le critique donne plusieurs exemples de cette pratique dans l'œuvre durassienne. Or il semblerait que dans *L'Amant*, l'hypallage ait imprégné aussi la structure du texte, comme ces passages en témoignent:

De temps en temps ma mère décrète: demain on va chez le photographe. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais des photos de famille. Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit. On voit les autres membres de la famille un par un ou rassemblés. On se revoit quand on était très petit sur les anciennes photos et on se regarde sur les photos récentes. La séparation a encore grandi entre nous. [...] Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule, elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre et ses deux bijoux [...]. Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. [...] Ils avaient tous le même air que je reconnaîtrais encore entre tous. Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé.

Ils n'en parlent plus jamais. C'est une chose entendue qu'il ne tentera plus rien auprès de son père pour l'épouser. Que le père n'aura aucune pitié pour son fils. Il n'en a pour personne. [...] L'homme de Cholen sait que la décision de son père et celle de l'enfant sont les mêmes et qu'elles sont sans appel. (A, 115–119)

Ces deux paragraphes se présentent bien comme une hypallage que l'on pourrait décrire de la façon suivante. Le premier paragraphe signale un événement qui a eu lieu plusieurs fois: l'expression «de temps en temps» témoigne d'un acte qui se répète. Cet extrait aurait alors le statut d'un récit itératif: on raconte une fois ce qui s'est passé *n* fois<sup>47</sup>. Le second paragraphe est plutôt de type singulatif et le pronom «je» y est remplacé par «l'enfant». La temporalité de la scène-mère du bac se propage donc jusque dans les ramifications de l'image dont l'isotopie (l'histoire avec l'amant) relève du deuxième extrait. De la sorte, un événement qui appartient à une narration somme toute assez classique, concrète pourrait-on

<sup>45</sup>Jacques Dubois, cité par Maryse Fauvel, art. cité, p. 194.

<sup>46</sup>Dominique Noguez, art. cité, p. 34.

<sup>47</sup>Gérard Genette, *Figures III*, p. 147.

dire (premier paragraphe) jouxte un énoncé dont la rupture de ton, due à l'emploi du présent et de la troisième personne du singulier, s'impose comme une abstraction, contrastant avec le passage précédent. En ce sens, le flux vectoriel du premier paragraphe s'immobilise dans le second extrait et l'hypallage est donc créée ici par le voisinage de deux récits antithétiques qui substitue à un temps qui passe un «temps suspendu<sup>48</sup>». Cet effet de contraste temporel désigne bien la temporalité de la photographie où le temps révoqué est juxtaposé au présent du sujet qui regarde l'image. À la manière des indigènes qui vont «au photographe» quand la mort approche pour immortaliser leur regard, la temporalité du récit garde la trace de cette anticipation de la fin dans le passé, ce temps qui cristallise à l'avance la mort.

Un autre type d'association immobilise le temps du récit: il s'agit de l'insertion, dans la trame narrative, d'un passage lyrique ou poétique qui interrompt le déroulement de l'action, comme c'est le cas dans cet extrait:

Je me souviens mal des jours. L'éclairement solaire ternissait les couleurs, écrasait. Des nuits, je me souviens. [...] Quelquefois, c'était à Vinhlong, quand ma mère était triste, elle faisait atteler le tilbury et on allait dans la campagne voir la nuit de la saison sèche. [...] Chaque nuit était particulière, chacune pouvait être appelée le temps de sa durée. Le son des nuits était celui des chiens de la campagne. Ils hurlaient au mystère. Ils répondaient de village en village jusqu'à la consommation totale de l'espace et du temps de la nuit.

Dans les allées de la cour les ombres des pommiers canneliers sont d'encre noire. Le jardin est tout entier figé dans une immobilité de marbre. La maison de même, monumentale, funèbre. Et mon petit frère qui marchait auprès de moi et qui maintenant regarde avec insistance vers le portail ouvert sur l'avenue déserte.

Une fois il n'est pas là devant le lycée. Le chauffeur est seul dans l'auto noire. Il me dit que le père est malade, que le jeune maître est reparti pour Sadec.(A, 100–101)

Les trois niveaux de temporalité qui se jouxtent s'entrelacent par le biais de la lecture et court-circuitent l'écoulement du temps. L'étayage est constitué tout d'abord d'une narration à l'imparfait, récit itératif dont témoigne aussi le déictique «quelquefois». Le

---

<sup>48</sup>Gérard Lavergne, art. cité, p. 191.

second fragment biffe la temporalité linéaire du premier extrait, pour proposer une sorte de traduction poétique du récit à l'imparfait, une métaphore de ce qui a peut-être eu lieu une nuit. L'extrait brouille bien la linéarité puisque, du point de vue de la diégèse, la dernière phrase du second passage surgit de nulle part, et pourrait-on dire, n'est motivée par le fil d'aucun récit; de surcroît, elle fait référence à une action qui n'est pas explicite pour le lecteur, puisque l'emploi de l'imparfait suggère une action qui était en train de se réaliser et qui pourtant n'a pas été racontée<sup>49</sup>. De plus, le troisième fragment brouille davantage encore le sens déjà vacillant puisque la première phrase «Une fois il n'est pas là devant le lycée» rompt tout à fait le fil de la lecture. En effet, «le lecteur attend, légitimement, selon l'ordre classique du récit, une autre scène contiguë dans le temps ou dans l'espace<sup>50</sup>». Or le dernier paragraphe prête à confusion et laisse croire un moment qu'il est encore question du petit frère, ce qui n'est pas le cas. Un récit singulatif en enchâsse un autre, toujours au présent, lequel fait référence à un tout autre événement. Si «chacune des nuits pouvait être appelée le temps de sa durée», de la même façon, chaque passage contient aussi sa propre durée, trois temps de la mort (le premier relié à la mère, le second au petit frère et le dernier à l'amant, trois personnages constitutifs d'un savoir tout particulier sur la mort) qui décrivent chacun à leur façon une «consommation totale de l'espace et du temps». Cette dernière expression traduit une véritable saturation, une surdétermination et même un excès de l'espace/temps, caractéristiques qui font basculer le récit dans un achèvement «total» de la durée.

La juxtaposition de différents niveaux de référentialité (rupture d'isotopies), de style (tantôt poétique tantôt narratif), d'emplois immotivés de temps verbaux sont autant de stratégies textuelles qui fixent la temporalité, immobilisent le récit malgré l'avancée du

---

<sup>49</sup>Par ailleurs, les assonances identifiables dans les syntagmes suivants provoquent aussi un ralentissement du rythme, induisant une certaine battue rythmique du temps: «ombres», «pommiers canneliers», «encre noire», «entier», «immobilité de marbre», «maison», «même», «monumentale», «funèbre», «mon», «marchait», «moi», «maintenant», «avenue».

<sup>50</sup>Gérard Genette, «Vertige fixé», *op. cit.*, p. 85.

discours et inscrivent dans le corps du texte des temps morts. Si Danielle Bajomée voit dans le style de Duras le travail du «langage comme croisement d'espaces hétérogènes où deux termes semblables se trouvent associés aux fins de jouer antithétiquement, dans une union transformante<sup>51</sup>», il est également possible d'étendre cette hypothèse à la structure temporelle de *L'Amant*. Puisque l'écriture se veut associative et prend sa source dans une image absente, discontinue et achevée (celle du bac), le temps est régi par cette même impulsion que décrit la juxtaposition de différents passages non suivis, d'énoncés antithétiques. L'association du concret et de l'abstrait crée donc une temporalité alinéaire et syncopée. Tout se passe comme si le récit de l'enfance devait donc garder la trace d'un temps brutal et heurté pour s'approcher au plus près de la qualité temporelle de ce passé.

Cependant, la tentation poétique révèle bien aussi le travail structurant de l'écriture au présent, une stratégie que Claude Burgelin rapproche avec pertinence d'une écriture-digue puisque selon lui, «Peut-être certaines des affluences et confluences qui permettent la parole poétique ont-elles retrouvé en ces domaines de l'écriture de soi comme un contenant ou comme une digue<sup>52</sup>». Dès lors, la mise en récit poétique offrirait, grâce aux jeux temporels qu'elle autorise, la réinvention des souvenirs d'enfance dans un temps endigué et salutaire où l'anticipation de la mort serait réactualisée en contenant la douleur.

Digue ou contenant, l'abstraction poétique de *L'Amant* et l'invention d'un temps singulier pourraient être justement à l'origine du succès du livre. En effet, Laure Adler signale que, dans le récit,

[I]es pistes sont multiples, les ouvertures innombrables. *L'amant* est un chantier d'expérimentation destiné à provoquer l'imaginaire du lecteur. C'est peut-être aussi pour cette raison qu'il a obtenu un tel succès: le lecteur y est le

---

<sup>51</sup>Danielle Bajomée, «La nuit battue à mort», *Revue des sciences humaines*, «Duras», vol. 2, n° 202, 1986, p. 23.

<sup>52</sup>Claude Burgelin, «Écriture de soi, écriture de l'Histoire: esquisses autour d'un conflit», dans *Écriture de soi, écriture de l'Histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Press Éditions, 1997, p. 105.

personnage principal et, en lisant, il réécrit lui-même l'histoire. *L'amant* n'est pas une autobiographie<sup>53</sup>.

Il relève d'un «*work in progress*», d'une «*experiment*» (A, 16), d'une œuvre inachevée-achevée qui impose une lecture sans guide, sans tracé définitif. Il s'agit d'un texte «qu'il faut parcourir dans tous les sens, comme le requièrent peintures et photos d'art du vingtième siècle qui cherchent à multiplier les points de vue<sup>54</sup>». Pour une certaine part, *L'Amant* est un récit nostalgique de l'insu: il met en scène le remaniement d'événements qui sont passés inaperçus et qui ont été «temporalisés» par l'écriture du présent. En contrepoint, il est aussi la résurrection de l'anticipation de la mort dans le passé, la mise au jour de l'empreinte de la mort au cœur des relations avec les personnages-clés de cette époque. De la sorte, le photogramme poétique révèle une stratégie textuelle qui offre la possibilité d'une parole sur soi malgré le terreau létal exhumé sur lequel s'est érigé le souvenir. En ce sens, le blanc photographique, le déplacement du souvenir sur la scène de l'après coup autorisent l'invention d'un tiers-temps, d'un temps-hypallage qui, tout en portant la trace de la mort, traduit l'impulsion de la création et de la libre association des idées.

Dans cette perspective, le souvenir, dans ce «roman de soi<sup>55</sup>», est une matière brute souvent mortifère qu'il faut exhumer pour lui donner une seconde vie, celle de l'écriture et de la biffure du présent. Le livre devient alors une véritable construction-destruction (souvenons-nous de l'idée «d'adresse musculaire» évoquée plus haut), un livre-tombeau ou un livre-crypte dans lequel la narratrice a pu déposer la douleur de l'enfance. Dans la partie qui va suivre, consacrée à *La Douleur* dont la parution a suivi de près celle de *L'Amant*, nous montrerons comment le geste autothanatographique poursuit sa trajectoire inéluctable et de quelle manière le déterrement de l'expérience létale continue de reconfigurer le récit de soi.

---

<sup>53</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 518.

<sup>54</sup>Maryse Fauvel, art. cité, p. 200.

<sup>55</sup>Michel Neyraut, «De l'autobiographie», *L'Autobiographie, VI<sup>es</sup> Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, p. 7.

### 3. Le temps archivé des armoires bleues

Le petit frère. Mort. D'abord c'est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emportée, je ne reconnaissais rien, je n'ai plus existé sauf la douleur [...].

Marguerite Duras, *L'Amant*.

je pense à toi aussi  
impardonnable douleur  
confettis de cendre

je pense à mon père  
dans son matin de survie  
qui ne savait pas parler

je pense à ton visage  
au bout d'une branche pourrie  
douleur suppliciée  
[...]

Jacques Brault, «Infiniment», reproduit dans *Études françaises*, «L'infini, l'inachevé», vol. 30, n<sup>o</sup> 1, été 1994.

#### *Le désastre de l'autre comme récit de soi*

Après l'exotisme séducteur de *L'Amant*, Duras publie en 1985 un récit dont le temps de la narration se situe pendant la Seconde Guerre mondiale. *La Douleur* est un recueil de textes divisé en deux parties: la première, qui donne son titre au livre et est rédigée en partie sous la forme d'un journal intime, nous intéressera au premier chef. En effet il s'agit du récit de «Marguerite» (nommée ainsi dans le récit) qui attend le retour de Robert L. d'un camp de concentration<sup>1</sup>. L'attente interminable donne lieu à l'anticipation inéluctable de la mort de Robert L. qui pourtant reviendra vivant du camp. La seconde

---

<sup>1</sup>Duras a conservé le L de Leroy, le nom de résistance de Robert Antelme.

partie comporte cinq courts récits dont l'un a récemment fait l'objet d'un scandale<sup>2</sup>. L'analyse qui va suivre s'intéressera surtout à la première partie de *La Douleur*, laquelle porte justement ce titre éponyme<sup>3</sup>.

Mais avant de nous engager dans cette lecture, le sujet de *La Douleur* nous oblige à emprunter un détour et à prendre acte des enjeux particuliers qui sont engagés dans le récit de la Shoah. On entre en effet ici dans le frayage de la littérature de l'infigurable, de ce qui fut appelé la littérature de l'innommable, comme en témoigne le titre de cet article: «La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible — Lire l'incompréhensible<sup>4</sup>». L'emploi toujours délicat de ces termes pour décrire une réalité impensable fera justement dire à Alexis Nouss:

[j]e n'utilise pas le signifiant «indicible» comme on le fait d'autres tels que «indescriptible» ou «innommable», pour désigner cette catégorie oscillant entre la description formelle et l'analyse thématique. Je tente de façonner conceptuellement la notion d'indicible à partir de ce que Wittgenstein peut nous en donner à penser et de ce qu'il développe sous l'appellation d'«inexprimable<sup>5</sup>».

On a souvent répété que le langage demeurerait un outil en deçà de l'expérience vécue, non parce qu'il était trop rudimentaire pour narrer ce qui s'était passé dans les camps, mais parce que le cœur même du langage avait été atteint. Julia Kristeva note à cet égard que

Nous autres civilisations, nous savons maintenant que non seulement nous sommes mortelles, comme le proclamait Valéry après 1914, mais que nous pouvons donner la mort. Auschwitz et Hiroshima ont révélé que la «maladie de la mort», comme dirait Marguerite Duras, constitue notre intimité la plus dissimulée. [...] Certains courants religieux ont eu le sentiment qu'à tant

<sup>2</sup>Voir l'affaire Delval dans la partie sur *L'Amant*.

<sup>3</sup>Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985. Le sigle *D* renverra désormais à la première partie du recueil et on se référera à ce dernier sous l'appellation *La Douleur*. La première version de «La douleur» parue en 1976 dans la revue *Sorcières* s'intitulait «Pas mort en déportation» et n'était pas signé. Elle est reproduite dans *Outside*, Paris, P.O.L., 1984 [1981], pp. 288-292.

<sup>4</sup>Alain Goldschläger, «La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible — Lire l'incompréhensible», *Texte*, n<sup>os</sup> 19-20, 1996, pp. 259-273.

<sup>5</sup>Alexis Nouss, «Les récits de l'indicible», dans *Récit et connaissance*, textes publiés par François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin et Alexis Nouss, Lyon, PUL, 1998, p. 202.



d'horreur seul le silence convient, et que la mort doit se retrancher de la parole vivante pour ne s'évoquer qu'en oblique dans les failles et les non-dits d'un souci côtoyant la contrition. Une fascination pour le judaïsme, pour ne pas parler de flirt, s'imposa dans cette voie, révélant la culpabilité de cette génération d'intellectuels face à l'antisémitisme et à la collaboration des premières années de guerre<sup>6</sup>.

Toutefois, si le silence fut un des premiers symptômes d'une expérience sans équivalent dans l'Histoire, force est de constater que le devoir de raconter fut plus fort que l'obligation de se taire. Par ailleurs, certains critiques ont voulu rapprocher ce paradigme de l'infigurable du deuil à l'œuvre dans les récits du sida. Nous l'avons observé, Hervé Guibert compare lui-même sans ambages son corps à celui d'un rescapé des camps de concentration. Chantal Saint-Jarre utilise aussi cette métaphore pour décrire l'un de ces patients: «À plusieurs reprises, je suis allée lui rendre visite à l'hôpital. Peu avant sa mort, son corps décharné, tels ceux des survivants des camps de concentration, était difficile à approcher<sup>7</sup>.» De manière encore plus intéressante pour notre propos, elle convoque également le récit de Duras, *La Douleur*, pour illustrer la souffrance d'un «deuil impossible»:

La douleur, second pôle du concept de «douleur de l'enfant-mort», plonge ses racines dans le frayage freudien et dans le bouleversant récit de Marguerite Duras intitulé *La Douleur*. [...] La douleur associée à l'expérience concentrationnaire n'est certainement pas réductible à ce que j'ai caractérisé du nom de douleur de l'enfant-mort. Car la réalité des camps est une horreur sans nom, et des écrits comme ceux de M. Duras ou R. Antelme sont des lumières qui brillent et s'éteignent sur fond de nuit<sup>8</sup>.

Le récit du sida et le témoignage de camp participent donc ouvertement du même paradigme de l'écriture de l'indicible, le premier se servant du second comme d'un modèle pour décrire, entre autres, le rapport singulier qu'entretient le sujet malade avec son corps.

<sup>6</sup>Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 229, 231.

<sup>7</sup>Chantal Saint-Jarre, *Du sida*, p. 101. Remarquons au passage que Sander Gilman critique l'utilisation d'une iconographie particulière pour représenter le sida: «The association of the image of the AIDS sufferer with the traditional iconography of melancholy or depression is an extraordinarily powerful one, reappearing as the first illustration in a major update on AIDS in the popular scientific journal *Discover*» (*Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 258). Or l'illustration de la couverture du livre de Saint-Jarre relève précisément d'une telle iconographie puisqu'on y voit une jeune femme nue, la tête posée sur ses bras croisés. Il s'agit de la reproduction d'un dessin de Vincent Van Gogh qui s'intitule *Chagrin*.

<sup>8</sup>Saint-Jarre, *op. cit.*, p. 180 et 182-183.

Martine Delvaux n'a pas hésité à réunir ces deux expériences pour en tirer une analyse comparatiste dans un article intitulé «Apprendre à vivre avec les spectres: témoignages des camps nazis et du sida<sup>9</sup>». Cependant, à la différence de la critique européenne, la critique anglo-saxonne a pour sa part dénoncé l'emploi de tels rapprochements, arguant qu'un discours métaphorisé du sida empêchait une pleine saisie des enjeux convoqués par cette expérience thanatophore. C'est à Susan Sontag qu'on doit la première critique élaborée dans un essai sur la langue de la maladie et plus précisément sur l'emploi généralisé de la métaphore. Selon elle, «[L]es métaphores militaires contribuent à la stigmatisation de certaines maladies et, par extension, des malades. [...] J'étais convaincue que les métaphores et les mythes tuaient<sup>10</sup>». À la suite de Sontag, la plupart des critiques anglo-saxons a dénoncé l'usage de métaphores le plus souvent guerrières dans le discours théorique sur le sida. Dans l'ouvrage collectif intitulé *Writing AIDS*, au moins deux auteurs s'attachent à montrer comment le champ sémantique entourant le nazisme a été récupéré par un certain discours sur le sida. À cet égard, Michael S. Sherry observe que

La guerre en général et plus singulièrement la Seconde Guerre mondiale et son foyer tragique que fut l'Holocauste nazi ont été utilisés de manière insistante comme métaphores ou analogies du sida, comme modèles pour comprendre son caractère dévastateur ou pour s'engager dans une lutte contre le sida<sup>11</sup>.

Bien des nuances s'imposeraient quant à cette question, mais ce discours prête lui-même le flanc à la critique puisqu'il postule que la langue de la douleur doit rester exempte de toute figuration. Or tout porte à croire que la métaphore, même si elle fait intervenir

---

<sup>9</sup>Martine Delvaux, art. cité, p. 51-61.

<sup>10</sup>Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, New York, Doubleday, 1978 et 1989, p. 99 et p. 102. («*Military metaphors contribute to the stigmatizing of certain illnesses and, by extension, of those who are ill. [...] The metaphors and myths, I was convinced, killed*»).

<sup>11</sup>Michael S. Sherry, «The Language of War in AIDS Discourse», *Writing AIDS*, p. 39 («*War in general, World War II in particular, and the Nazi Holocaust as that war's central tragedy have been persistently used as a metaphor for or analogue to AIDS, as models for understanding its devastation or for taking action against it*»). Voir aussi Sander L. Gilman, «Plague in Germany, 1939/1989: Cultural Images of Race, Space, and Disease», dans le même ouvrage, p. 54-82.

l'Holocauste<sup>12</sup>, parce qu'elle crée des clauses fictives dans l'énonciation, invente un creuset, une digue (pour reprendre le terme de Burgelin) dans lesquels la fin trouve tout de même une scène où s'inscrire et se penser.

Si l'emploi d'une langue métaphorique a été la cible de plusieurs débats, la précarité du statut littéraire du témoignage fut aussi l'occasion de nombreuses interrogations. Alain Goldschläger souligne à ce sujet que «[l]a littérature de témoignage assume une position particulière dans l'éventail des textes offert à la lecture. Elle se trouve marginalisée dans la mesure où sa réception est complexe et suit des règles inhabituelles<sup>13</sup>». Pour sa part, Jacques Derrida, dans *Demeure*, a contribué de manière exemplaire à la réflexion sur le partage générique qu'engage un témoignage visant à raconter certains épisodes de la Seconde Guerre mondiale<sup>14</sup>. Les règles inhabituelles évoquées par Goldschläger sont celles d'un système de réception qui s'interroge sans cesse sur le statut littéraire de ces témoignages (débat redevenu d'actualité avec le récit du sida), et dont la lancinante question est sans doute de savoir s'il faut publier un texte même s'il est dépourvu de «qualités littéraires», sous l'unique prétexte qu'il est le témoignage d'un événement traumatique. Il ne nous appartient pas ici de trancher, mais plutôt de décrire le contexte flou et encore incertain dans lequel nous lisons aujourd'hui tant les récits du sida que ceux de la Shoah.

### *Marges du genre*

Marguerite Duras ne fut pas davantage à l'abri de reproches à la parution de *La Douleur*, publication qui se solda d'ailleurs par une rupture définitive avec Robert

---

<sup>12</sup>Pour l'usage problématique de ce terme voir Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Bibliothèques Rivages, 1999, p. 31-38.

<sup>13</sup>Alain Goldschläger, art. cité, p. 259.

<sup>14</sup>Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1998. Nous reviendrons de manière plus détaillée à cet essai plus loin.

Antelme<sup>15</sup>. C'est en effet peu de dire que le statut générique trouble de *La Douleur* est à l'origine d'un doute quant à la véracité<sup>16</sup> des propos qu'on peut y lire. On notera d'ailleurs qu'il n'y a pas de consensus quant à l'appartenance générique de ce texte. Réédité dans la collection «Quarto» des éditions Gallimard en 1997, le texte est précédé de quelques lignes de l'éditeur où l'on peut lire: «Les deux cahiers retrouvés dans "les armoires bleues de Neauphle-le-Château" sont aujourd'hui conservés à l'IMEC. Dans un cahier d'écolier de 96 pages, on peut lire 30 pages d'un journal commencé le 22 avril [19]45 et que l'on retrouve presque textuellement dans le livre de 1984<sup>17</sup>.» L'expression «presque textuellement» de cette présentation doit être nuancée puisque Laure Adler souligne que:

[Ces carnets ] ruinent les hypothèses de certains qui, lors de la publication de *La douleur*, ont cru à une mise en scène de l'auteur. Pour autant, ce texte n'est pas la transcription de ces carnets de guerre. Une première version a bien été écrite en 1945. Une autre, retravaillée, fut rédigée en 1975. Une des premières versions fut «recouturée». Ajouts, reprises, surfilages abondent comme en couture. Paul Otchakovsky-Laurens confirme que Duras a travaillé et repris le texte jusqu'au moment de sa mise en fabrication. [...] C'est une recomposition littéraire [...]<sup>18</sup>.

Jacques Lecarme et Éliane Tabone-Lecarme pour leur part radicalisent encore plus cette question et ils n'hésitent pas à classer *La Douleur* dans le domaine de la fiction:

L'autofiction réside dans le montage et l'intervalle lacunaire de deux récits, l'un fictif, l'autre non fictif. Une hétérogénéité du même ordre se lit dans les textes réunis par Marguerite Duras sous le titre *La Douleur*. Des préfaces internes contradictoires entrent en résonance: l'une énonce qu'«il s'agit d'une histoire vraie jusque dans le détail», l'autre avertit que «c'est inventé: c'est de la littérature». Le journal de la narratrice, intitulé précisément «La Douleur» n'est certes pas un faux journal, mais tout de même un journal décalé par rapport à l'événement, et par conséquent reconstitué, sinon fictionnalisé<sup>19</sup>.

À la fois fiction, recomposition ou reconstitution littéraire, *La Douleur* n'appartient à aucun genre précis et le terme autofiction convient bien pour décrire les enjeux génériques

<sup>15</sup>Voir au sujet de la rupture Duras-Antelme et les réactions à la parution de *La Douleur*, le chapitre intitulé «Le parc des amants» (Laure Adler, *op. cit.*, p. 481-576).

<sup>16</sup>Mais sans doute faudrait-il distinguer ici entre vérité, véracité, véridicité et verdict, chaque terme instituant une relation différente au dire et à la transmission du témoignage.

<sup>17</sup>Marguerite Duras, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1997, p. 1416.

<sup>18</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 187.

<sup>19</sup>Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 278.

évoqués. Nous reproduisons ici l'intégralité de la première page de ce témoignage qui semble faire office d'avertissement ou d'avant-propos (nous conservons la mise en page du texte, l'italique est de Duras):

*J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.*

*Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.*

*Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelle heure du jour, dans quelle maison?*

*Je ne sais plus rien.*

*Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.*

*Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver.*

*La première fois que je m'en soucie, c'est à partir d'une demande que me fait la revue Sorcières d'un texte de jeunesse.*

*La Douleur est une des choses les importantes de ma vie. Le mot «écrit» ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant les pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte (D, 10).*

Cette première page — à laquelle nous reviendrons — fera dire à Pierre-Yves Bourdil: «Sa surprise devant ce texte égale sans doute la nôtre. [...] Nous savons tous que les écrivains ne se débarrassent pas de l'arrière-pensée de publier leur journal: ils *l'écrivent*. Ils ne l'oublient jamais<sup>20</sup>». D'une certaine façon, la critique n'a pas cru à l'authenticité du journal et on a accusé Duras d'avoir «écrit» *La Douleur* dans la foulée du succès de *L'Amant*, en 1985, et même d'avoir par ce subterfuge fictionnalisé (par l'écriture de l'après coup, par l'oubli, par l'insertion dans le journal d'un récit au passé) un événement tragique qui ne lui appartenait pas: parler de Robert L. revenait à parler au nom de tous les survivants ou de tous les morts de la Shoah. L'écrivaine le signale elle-même dans les quelques lignes qui précèdent la seconde parution d'une première version du texte, cette fois dans *Outside*, chez Albin Michel en 1981 (réédité par P.O.L en 1984). Elle écrit à propos du texte intitulé «Pas mort en déportation»:

---

<sup>20</sup>Pierre-Yves Bourdil, «"La Douleur" de Marguerite Duras», *L'École des Lettres II*, n° 11, p. 59. L'auteur souligne.

Je l'ai retrouvé dans un cahier, une sorte de Journal intemporel que je tenais pendant la fin de la guerre. Ce n'est pas un texte politique, c'est un texte. Sans qualification. Je crois que je l'ai écrit pour ne pas oublier. [...] Ce texte a paru dans la revue de femmes *Sorcières*, il y a quelques années, sans ma signature, anonyme. Parce qu'il m'avait paru incongru, presque indécent de me réclamer d'un survivant pour témoigner de l'horreur fondamentale de notre temps: les camps de concentration allemands<sup>21</sup>.

Ce court avertissement de Duras explique bien la provenance de ce fameux cahier, quand il a été écrit et pourquoi. Toutefois, ce qui émerge du rapprochement de ces deux versions explicatives (qu'une seule année sépare au moment de la réédition chez P.O.L), révèle aussi une incongruité puisque le journal, écrit pour contrer l'oubli, a été lui-même oublié. La critique de 1985 va précisément reprocher à Duras ce qu'elle avait déjà pressenti en 1976 : la signature de l'écrivaine, l'apposition de son nom propre sur le texte-corps de Robert L. (il s'agit d'un texte dont le sujet premier est l'alimentation de Robert L. à son retour du camp) et l'anticipation de la mort de l'autre n'appartenaient à personne sinon à l'Histoire et devait rester universelle. En outre, en 1985, la situation est différente à bien des égards car Duras a gagné le prix Goncourt et *L'Amant* devient un livre lu à très grande échelle. Le public reçoit donc cet objet troublant qu'est *La Douleur*, qui loge dans une zone grise entre le document historique, le témoignage, le journal intime et la fiction. Le pacte de lecture est en effet des plus malaisés: le lecteur se trouve dans un entre-deux instable créé par la superposition d'un pacte romanesque et d'un pacte autobiographique. Rappelons que le premier type de pacte, tel que défini par Lejeune, repose sur deux aspects fondateurs: «*pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité* (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture [...])<sup>22</sup>». Dans cette perspective, *La Douleur* n'est pas un récit fictif. Cependant, les choses sont loin d'être réglées; d'autres aspects du texte le fictionnalisent, comme nous le verrons. Dans une entrevue, Duras commente justement la réception du livre:

---

<sup>21</sup>Marguerite Duras, «Pas mort en déportation», *Outside*, p. 288.

<sup>22</sup>Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 27. L'auteur souligne.

Barbet Schroeder m'a dit à propos de la parution de «La Douleur»: "«La Douleur» après «L'Amant», si ce n'est pas concerté, c'est génial, si ça l'était ce serait trop".

Et plus loin, l'interviewer dit:

-Tu imagines ce que ça demande au lecteur de passer de «L'Amant» à «La Douleur»?

-«La Douleur» s'est appelé «la Guerre». C'était plus général<sup>23</sup>.

Ce serait en effet «trop» que Duras se soit servie de son succès pour ressortir de ses armoires bleues une «archive» de soi qui concerne surtout un autre, pour proposer en guise de récit de soi l'attente de la mort de l'autre. Pourtant, tel quel, *La Douleur* demeure marqué de ce clivage singulier entre un dire authentique et un récit écrit à rebours. On ne peut donc s'empêcher de penser — et c'est ainsi que nous lirons ce texte — que le «geste» plus ouvertement autobiographique<sup>24</sup> amorcé avec *L'Amant* suit son cours, suit le cours d'une histoire imaginée dans les rets de la réalité et s'arrête pour porter son attention sur les multiples «foyers de la douleur<sup>25</sup>».

#### *Mécanismes temporels*

Dans le cadre temporel (ou le temps de l'écriture selon la typologie de Lavergne<sup>26</sup>) du corpus que nous avons circonscrit pour ce travail, à savoir le «Cycle Yann Andréa» (et en autant qu'on s'accorde pour dire qu'il y a une part autobiographique dans chacun des textes), *La Douleur* fait suite à *L'Amant* dans le temps de la représentation: après les années d'adolescence, les années de jeune adulte font l'objet du récit qui nous occupe. En comparant la structure temporelle générale des récits étudiés de Duras avec celle de *À la Recherche du temps perdu*, on peut remarquer un même mouvement de rétrécissement du temps qui sépare l'énoncé de l'énonciation. On le sait, toute *la Recherche* est tendue vers ce moment où le temps narré et le temps de la narration sont plus ou moins en correspondance

<sup>23</sup>Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, p. 236, 239.

<sup>24</sup>Nous empruntons ce terme à Serge Doubrovsky: «Et si la théorie [...] était la forme la plus détournée, la mieux déguisée, mais la plus littérale, du geste autobiographique?» («Avant-propos», *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 8. L'auteur souligne).

<sup>25</sup>Marguerite Duras citée par Alain Vircondelet, *Marguerite à Duras*, Paris, Édition n° 1, 1998, p. 89.

<sup>26</sup>Gérard Lavergne, art. cité, p. 191.



dans *Le Temps retrouvé*, où l'identité narrative concorde avec l'identité narrée. De manière différente, dans *Le Paradis* de Guibert, cette caractéristique temporelle se fait jour dans la seconde partie du roman où la section plus romancée du début est abandonnée au profit de fragments au présent. La synchronie de l'identité participe d'une temporalité du présent et révèle une certaine idée du temps de la mort. C'est un peu ce que suggère Martine Delvaux quand elle affirme au sujet du survivant de la Shoah: «un travail de deuil s'opère par rapport à soi, à la personne d'avant l'expérience des camps, [...] comme s'il fallait s'identifier avec soi-même afin de pouvoir accomplir le travail du deuil et survivre<sup>27</sup>».

Dans *La Douleur*, comme nous l'avons signalé, l'intervalle sans cesse changeant entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation est problématique. Même si Béatrice Didier note que l'emploi du temps dans le journal est plus compliqué qu'il y paraît, elle rappelle tout de même à bon escient que par définition, «le passé est le temps de l'autobiographie et le présent, celui du journal, au jour le jour<sup>28</sup>». En d'autres termes, le journal, est le lieu le plus sûr (mais ce n'est pas une obligation) d'un mince «écart d'identité entre je narré et je narrant<sup>29</sup>». Jusqu'à la page 60, à la première lecture, le lecteur est tenté de penser que le journal a bel et bien été écrit pendant l'attente de Robert L. En effet, le mois et parfois le jour apparaissent au début des fragments qui composent le journal. La première entrée se présente de la façon suivante:

*Avril.*

Face à la cheminée, le téléphone, il est à côté de moi. À droite, la porte du salon et le couloir. Au fond du couloir, la porte d'entrée. Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d'entrée: «Qui est là. — C'est moi.» [...] J'ai fini par vivre jusqu'à la fin de la guerre. Il faut que je fasse attention: ça ne serait pas extraordinaire s'il revenait. Ce serait normal. Il faut prendre bien garde de ne pas en faire un événement qui relève de l'extraordinaire. L'extraordinaire est inattendu. Il faut que je sois raisonnable: j'attends Robert L. qui doit revenir. (fin du fragment, *D*, 12-13)

<sup>27</sup>Martine Delvaux, «Apprendre à vivre avec les spectres...», art. cité, p. 56.

<sup>28</sup>Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 159.

<sup>29</sup>Jean-François Chiantaretto, *op. cit.*, p. 241.



Si on se fie à l'avant-propos qui a été cité plus haut, et plus précisément à la phrase «Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.», tout porte à croire en effet qu'une telle maîtrise de l'événement (et une maîtrise aussi évidente de l'écriture: «des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme», *avant-propos*), une telle chute («j'attends Robert L. qui doit revenir»), un tel suspense révèlent une part de réécriture. Ainsi, les entrées se suivent et la narratrice raconte son attente dans son appartement, rue Saint-Benoît, avec D. qui lui tient compagnie. Marguerite travaille aussi pour un journal dans lequel elle publie les listes des noms des déportés qui reviennent en France. Pour dresser la liste, elle se poste tous les jours à la Gare d'Orsay et attend les convois. La fissure du temps, l'écart entre énoncé et énonciation se fait alors sentir à la page 61 et ce, jusqu'à la fin du texte. En effet, certaines phrases mettent à mal toute lecture naïve puisque la narratrice écrit par exemple: «Je ne sais plus quel jour c'était, si c'était un jour de mai, un matin à onze heures le téléphone a sonné. Ça venait d'Allemagne, c'était François Morland» (*D*, 61). Énoncé et énonciation, ouvertement, ne concordent plus. La première phrase signe une rupture de ton au sein de la diégèse, mais marque aussi le début du retour de Robert L., et le journal s'interrompt ici: les fragments plus longs ne sont plus datés et les temps employés pour raconter la fin de l'attente sont au passé: «Je ne sais plus exactement. Il a dû me regarder et me reconnaître et sourire. J'ai hurlé que non, que je ne voulais pas le voir. Je suis repartie, j'ai remonté l'escalier. Je hurlais, de cela je me souviens. La guerre sortait dans des hurlements. Six années sans hurler» (*D*, 64). Par la suite, certains passages vont témoigner d'une actualité datée ou datable, comme ceux-ci: «Sur le bord de la route, un matin, ce titre énorme dans un journal: Hiroshima» (*D*, 76); «Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne: *L'Espèce humaine*<sup>30</sup>» (*D*, 77).

Ces extraits illustrent de façon éloquente l'écart temporel qui se creuse à mesure que le texte avance, entre ce qui est raconté et le moment où les événements ont été racontés.

---

<sup>30</sup>Robert Antelme a publié ce livre aux éditions Gallimard en 1957.

C'est sans doute cet écart que la critique, sans pouvoir le nommer, a ressenti comme une trahison de la part de Duras. Le mensonge du temps scripturaire, le caractère fictif de la temporalité de l'inscription de l'événement résonne comme quelque chose d'odieux, de «trop» (selon le mot Schroeder), de calculé. Mais s'arrêter à cette distinction, ne retenir que la «trahison» de Duras revient à oblitérer une autre histoire, celle de la douleur et de la «demeure<sup>31</sup>» de cet affect qui est à lire dans les replis de ce texte. En effet, nous allons voir que «La Douleur» est aussi un récit de soi oblique qui témoigne d'une réflexion sur le nom du père et sur la question de la judaïté telle qu'envisagée par l'écrivaine. Mais il nous faut auparavant signaler encore une autre faille qui trouble la lecture et complique la question du genre auquel appartient ce texte, à savoir l'insertion de quelques lignes d'un autre micro-récit dans le récit.

Selon Béatrice Didier, dans le journal, «on pourrait parler [...] de discours introspectif<sup>32</sup>». De la même façon, Hélène Jaccomard remarque que l'autoportrait s'élabore sur fond de discours, contrairement à l'autobiographie qui a partie liée avec le récit<sup>33</sup>. Dans la première partie, la plupart des fragments appartiennent bien à cette catégorie. Mais la seconde moitié du texte, soit à partir de la page 60, se compare plutôt au monde raconté qu'au monde commenté<sup>34</sup>. Ces vingt dernières pages correspondent au retour de Robert L. et à son combat contre la mort. Alors que la narratrice concentre le foyer de son récit sur le corps du rescapé, quelques lignes entre parenthèses et en italique d'un récit métadiégétique sont insérées à deux endroits du texte:

Il devait peser entre trente-sept et trente-huit kilos: l'os, la peau, le foie, les intestins, la cervelle, le poumon, tout compris: trente huit kilos répartis sur un corps d'un mètre soixante-dix-huit. On le posait sur le seau hygiénique sur le bord duquel on disposait un petit coussin: là où les articulations

---

<sup>31</sup>Jacques Derrida, *Demeure*.

<sup>32</sup>Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 163.

<sup>33</sup>Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française*, Genève, Droz, 1993, p. 27.

<sup>34</sup>Selon la distinction de Harald Weinrich, *op. cit.* Pour des questions d'économie, nous ne pouvons ici traiter de tous les éléments hétérogènes du texte, mais notons tout de même que la page 38 est un récit à la troisième personne qui ne concerne pas directement l'histoire racontée.

jouaient à nu sous la peau, la peau était à vif. (*La petite juive de dix-sept ans du faubourg du Temple a les coudes qui ont troué la peau de ses bras, sans doute à cause de sa jeunesse et de la fragilité de la peau, son articulation est au-dehors au lieu d'être dedans, elle sort nue, propre, elle ne souffre pas ni de ses articulations ni de son ventre duquel on a enlevé un à un, à intervalles réguliers, tous ses organes génitaux.*) Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré. (D, 68)

Et un peu plus loin:

Pendant dix-sept jours, l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. [...] C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaîtrions jamais. (*Je m'appuyais aux persiennes, la rue sous mes yeux passait, et comme ils ne savaient pas ce qui arrivait dans la chambre, j'avais envie de leur dire que dans cette chambre, au-dessus d'eux, un homme était revenu vivant des camps allemands, vivant.*) (D, 69-70)

Dans le premier passage, on peut caractériser l'enchâssement du récit au second degré de thématique<sup>35</sup>, puisqu'on le voit, c'est la minceur de la peau qui déclenche l'association à la jeune fille juive<sup>36</sup>. Ce détour par l'italique et la rupture de l'isotopie fragmentent le temps de l'énoncé puisque la lecture fait un bond d'un récit à l'imparfait et au passé simple à une enclave au présent d'ailleurs soulignée par les parenthèses. Ce clivage n'est pas sans rappeler l'analyse conduite par Claude Burgelin sur *W ou le souvenir d'enfance*, un texte autobiographique de Georges Perec (dont le sujet est proche de celui de «La Douleur»):

Dans cet effort pour construire un temps narratif sur le brouillage ou la rupture de la symbolique du temps et pour inscrire un exil dans ce lieu de rassemblement qu'est la page, la démarche de Perec paraît exemplaire. [...] Briser les continuités revient à créer comme un effet de distanciation. Grâce aux coups de ciseaux donnés dans les liaisons narratives, un espace s'ouvre au doute, au questionnement, à l'embarras — rendant à l'histoire (à l'Histoire?) sa part d'illisibilité, ses bredouillements confus, ses brouillages visibles à défaut d'être lisibles<sup>37</sup>.

L'îlot créé par les parenthèses opère bien comme une cassure dans la continuité narrative (malgré une contiguïté des thèmes) puisque la narration se fait au présent dans les parenthèses. Aux coups de ciseaux de Perec, on pourrait substituer ici l'ornementation de

<sup>35</sup>Selon le vocabulaire de Gérard Genette, *Figures III*, p. 242.

<sup>36</sup>Cette dernière apparaît peut-être bien un peu plus tôt dans le journal, sous les traits de Jeanine Kats, une amie de la narratrice déportée au camp de Ravensbrück et dont la mère est venue habiter chez Marguerite en attendant son retour.

<sup>37</sup> Claude Burgelin, art. cité, p. 101, 102.

l'italique et de la parenthèse, ornementation qui «troue», qui perce la continuité de la lecture puisque la parenthèse a l'effet d'un aparté inintelligible. Cette disposition typographique place l'histoire de Robert L. en attente de complétude, décrivant de la sorte l'attente du départ de la mort (personnifiée plus tôt: «La lutte a commencé très vite avec la mort. Il fallait y aller doux avec elle, avec délicatesse, tact, doigté» [D, 67]). Mais alors qu'un exil de l'histoire de Robert L. est bien décrit par cette mise entre parenthèses de son sort (contrairement à cette distanciation momentanée de la mort aussi présente sous une autre forme dans les textes de Guibert qui sert de soulagement à la lecture), l'horreur de l'histoire, ici, est redoublée. Ceci rend bien à l'Histoire, comme le souligne Burgelin, sa part d'illisibilité et de bredouillement. Ce redoublement se trouve dans le second passage cité plus haut puisque la narratrice inscrit l'histoire individuelle et même très intime de son mari sur le canevas de l'Histoire et de la vie publique.

On le voit, les hésitations internes de «La Douleur» se juxtaposent aux bredouillements externes (les multiples avant-propos, le paratexte incertain), ce qui a pour effet de déstabiliser la lecture et d'insérer des plages fictives dans le corps du texte. La matière fictive émerge donc de la «parataxe<sup>38</sup>» textuelle (soit l'adjonction d'un texte et de sa mise entre parenthèses ou encore d'un énoncé et d'une énonciation qui ne semblent pas concorder) et provoque un décalage de la temporalité et un malaise de la lecture.

Cependant, comme le souligne Jacques Derrida, «[c']est là que le faux témoignage et la fiction littéraire peuvent encore témoigner en vérité, au moins à titre de symptôme, dès lors que *la possibilité de la fiction aura structuré, mais d'une fracture, ce qu'on appelle l'expérience réelle*<sup>39</sup>». En effet, il s'agit bien ici de raconter la fracture du temps induite par une douleur immémorielle.

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 101.

<sup>39</sup>Jacques Derrida, *Demeure*, p. 123-124. Nous soulignons. Nous indiquerons dorénavant les références à ce texte par le sigle *Dem.* suivi de la page.

*La demeure de la douleur*

Nous venons de citer un extrait de *Demeure*, un essai de Jacques Derrida dans lequel le philosophe analyse un récit de Maurice Blanchot intitulé *L'Instant de ma mort*. Derrida propose une lecture cursive de cet écrit, dont il ne sait — comme c'est le cas pour nous avec «La Douleur» — «s'il appartient ou non, de façon pure, et propre et stricte et rigoureuse, à l'espace de la littérature, si c'est une fiction ou un témoignage et surtout jusqu'à quel point il remet en cause ou fait trembler tous ces partages» (*Dem*, 25). *L'Instant de ma mort* est l'histoire «d'un jeune homme — un homme encore jeune — empêché de mourir par la mort même — et peut-être l'erreur de l'injustice<sup>40</sup>». Ce récit, d'abord conduit à la première personne du singulier qui raconte l'histoire d'un autre, dont le temps de l'énoncé se situe pendant la Seconde Guerre mondiale, est doublé d'une lettre de Blanchot, reçue par Derrida, dans laquelle «l'anniversaire d'une mort qui eut lieu sans avoir lieu» (*Dem*, 64) est remémoré. Outre les ressemblances évidentes entre «La Douleur» et *L'Instant de ma mort* (est-il besoin de redire que la pensée de Duras et celle de Blanchot s'interpellent l'une l'autre, que ces deux récits «accusent» un long retard avant d'être publiés, qu'ils témoignent tous deux de l'imminence de la mort liée à la Seconde Guerre mondiale), l'analyse de Derrida nous éclaire sur ce qui est à l'œuvre dans «La Douleur». En effet, le philosophe analyse avec minutie la temporalité singulière dans laquelle le lecteur est plongé au moment où le narrateur de *L'Instant de ma mort* témoigne d'une «expérience inédite» (*Dem*, 57), puisqu'il est «empêché de mourir par la mort même» (*Dem*, 67). Citant alors *L'Écriture du désastre* de Blanchot, Derrida remarque que mourir, pour l'écrivain,

«c'est, absolument parlant, l'imminence incessante par laquelle cependant la vie dure en désirant. Imminence de ce qui s'est toujours déjà passé». «L'imminence de ce qui s'est toujours déjà passé», voilà un temps *incroyable*. Il semble déporter vers le venir d'un à-venir ce qui a, depuis toujours, déjà eu lieu» (*Dem*, 59-60)<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup>Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, p. 7.

<sup>41</sup>L'auteur souligne.

Il y aurait donc eu, chez Blanchot, depuis cette expérience de la mort inédite, une «demeurance» (*Dem*, 102), une «démourance» (*Dem*, 102) de la mort dans la vie, depuis cet instant de l'empêchement du mourir par la mort même. Tout porte à croire, après l'analyse de *L'Amant*, que l'origine d'une semblable «démourance» se trouve au cœur des relations mortifères entretenues par Duras avec sa mère (et avec son amant sur un autre plan). Dans *Le Monde extérieur*, elle affirmera d'ailleurs: «Aujourd'hui, ma mère, je ne l'aime plus. Quand je parle d'elle, comme en ce moment, je suis émue. Mais c'est peut-être de moi devant elle, de mon image, que je m'émeus<sup>42</sup>.» Dès lors, le choix de publier *La Douleur* tout de suite après *L'Amant* est en parfaite continuité avec l'ouverture du tombeau familial et la propagation de la douleur qui étaient à l'œuvre dans *L'Amant*<sup>43</sup>. «La Douleur», par-delà le témoignage sur Robert L., constitue le temps d'une «demeurance» de la douleur qui a été réactivée dans *L'Amant* et déversée dans «La Douleur». Autrement dit, la publication de ce texte et sa réécriture ne concernent plus vraiment Robert L., mais bien Marguerite Duras dans les années quatre-vingt et semble actualiser «ce qui a, depuis toujours, déjà eu lieu».

#### *La mémoire du corps, un temps hors-temps*

*L'Amant* ne devait pas être le livre qu'il est. Les premières versions du texte révèlent que l'histoire devait avoir lieu pendant les années d'avant-guerre et faire état d'une amitié entre Betty Fernandez (la femme de Ramon Fernandez qui aida l'écrivaine au début de sa carrière) et Duras. Laure Adler explique à cet égard qu'«[a]u départ de *L'amant* [...], il y eut Betty. [...] *L'amant*, dans sa toute première version, commence par elle: "Betty Fernandez. Aussitôt le mot prononcé, la voici, elle marche dans les rues de Paris, elle est myope<sup>44</sup>». Mais cet extrait apparaît bien dans la version finale de *L'Amant*, sous la forme d'un passage incongru inséré entre deux scènes érotiques de la garçonnière, ce qui fera dire

<sup>42</sup>Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L., 1993, p. 204.

<sup>43</sup>C'est aussi ce que remarque Laure Adler: «Il y avait une certaine logique, après la publication de *L'Amant*, à continuer d'exposer sa vie pour la rejoindre» (*op. cit.*, p. 529).

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 145. Adler signale que Duras fera revivre Betty Fernandez dans *Hiroshima mon amour* (*op. cit.*, p. 232).

à Adler que «Le secret du livre est sans doute là, dans ce mouvement que crée l'auteur entre un élément en trop — Ramon et Betty Fernandez — et un élément manquant — le Chinois<sup>45</sup>». D'une certaine façon, la matière historique originelle de *L'Amant*, et le désir d'écrire sur cette époque (1942) ont été transposés dans «La Douleur».

Mais le transfert de la matière réside aussi dans la douleur même qui occupe une place importante dans *L'Amant*. Nous l'avons vu plus haut, ce récit donne forme à une pétrification, une peur et un malheur essentiels. Le terme «douleur» semble être néanmoins destiné à décrire le scandale de la mort du petit frère et de l'enfant dont le père était Robert Antelme:

Le petit frère mort. Mort. D'abord c'est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emportée, je ne reconnaissais rien, je n'ai plus existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c'était celle d'avoir perdu un enfant quelques mois plus tôt qui revenait ou si c'était une nouvelle douleur. Maintenant je crois que c'était une nouvelle douleur, mon enfant mort à la naissance je ne l'avais jamais connu et je n'avais pas voulu me tuer comme là je le voulais.(A, 126-127)

Dans «La Douleur», le petit frère et l'enfant sont à nouveau évoqués:

Suzy a du courage pour son petit garçon. Moi, l'enfant que nous avons eu avec Robert L., il est mort à la naissance — de la guerre lui aussi — les docteurs se déplaçaient rarement la nuit pendant la guerre, ils n'avaient pas assez d'essence.(D, 30-31)

Et plus loin :

Quand j'ai perdu mon petit frère et mon petit enfant, j'avais perdu aussi la douleur, elle était pour ainsi dire sans objet, elle se bâtissait sur le passé. Ici l'espoir est entier, la douleur est implantée dans l'espoir. Parfois je m'étonne de ne pas mourir: une lame glacée enfoncée profond dans la chair vivante, de nuit, de jour et on survit.(D, 74-75)

Inscrite dans la répétition, la douleur reste à demeure, comme le note Duras elle-même: «C'est un texte difficile. C'est dur d'être dans une redite, cette litanie de la douleur presque toujours paroxystique, intenable [...]. Là, la réalité est tellement terrible qu'elle en est irréaliste. Une profondeur est atteinte d'elle-même par la redite des jours, l'uniformité de la

---

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 518.

douleur, la pauvreté du langage qui la décrit<sup>46</sup>». Voilà aussi ce qu'affirme Julia Kristeva au sujet de cette femme-douleur et surtout de la blancheur de son écriture. Son analyse de *Hiroshima mon amour* conviendrait aussi au récit qui nous occupe. La narratrice, Marguerite, est également une «crypte habitée par un cadavre vivant<sup>47</sup>», dépouille dont le prénom est «tristesse» (A, 57) et sans aucun doute «douleur». Kristeva poursuit en indiquant que

ce *no man's land* d'affects endoloris [...] a son langage: la *réduplication*. [...] La réduplication est une répétition bloquée. Alors que le répété s'égrène dans le temps, la réduplication est hors temps. C'est une réverbération dans l'espace, un jeu de miroirs sans perspective, sans durée<sup>48</sup>.

La réduplication est bien à l'œuvre ici, dans le réveil d'une crypte, d'un habitacle ou d'une demeure<sup>49</sup> de la douleur qui a son siège dans le corps de la narratrice. L'écriture de *L'Amant* a réveillé la douleur de l'adolescence et le geste de publication de «La Douleur» participe d'une réduplication de ce «*no man's land* d'affects endoloris», d'une redite de l'ouverture du corps-crypte, plaçant les deux textes dans un hors-temps de la douleur. En nous autorisant de Catherine Mavrikakis, nous avons vu que le sida aurait réactualisé une crypte enfouie chez Hervé Guibert. Inscrite dans un récit répétitif, la mise au jour de la crypte semblait témoigner d'une tentative de se servir de ce biographème relié à un épisode blessant de l'enfance afin de maîtriser le deuil de soi à venir. L'insistance du récit de la douleur porte à croire que raconter «l'imminence de ce qui s'est toujours déjà passé» relève d'une même exigence que dans les textes de Guibert, celle de déterrer les anticipations

---

<sup>46</sup>Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, p. 236-237, 238.

<sup>47</sup>Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 241.

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 252-253. L'auteure souligne.

<sup>49</sup>L'idée de demeure de la douleur est aussi à lire dans l'autre signification de mot «demeure», dans le sens de «maison» (n'est-ce pas enfouis dans les placards de sa maison qu'elle dit avoir retrouvé les cahiers de *La Douleur*?). En effet, dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, cette dernière affirme: «Oui, le fait que la femme soit, en elle-même une demeure, la demeure de l'enfant, qu'elle ait ce sens-là de la protection, par son corps, de cet entourage de l'enfant par son propre corps, ce fait-là ne doit pas être étranger à la façon qu'elle a d'être elle-même dans l'habitat, dans la demeure. C'est sûr. [...] [L'accouchement], c'est un assassinat. L'enfant est comme un bienheureux. Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. Vous savez, quand l'air arrive dans les alvéoles pulmonaires de l'enfant, c'est une souffrance indicible, et la première manifestation de la vie, c'est la douleur» (Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 23).



passées de la mort (induites par la souffrance) pour accéder à un savoir sur la disparition de soi.

Dans «La Douleur», le corps occupe une place importante puisque la moitié du texte est consacrée à la description de celui de Robert L. Un certain mimétisme, une sorte de doublure s'opère alors entre Robert L. et la narratrice; celle-ci narre sa propre mort, raconte un mourir transposé sur soi, dont l'«identité s'est déplacée» (*D*, 74) et qui semble être la seule solution pour combler l'attente. La réduplication, dans les textes durassiens, s'effectue aussi à travers le double, comme le remarque avec justesse Kristeva: «Un double peut fixer pour un temps l'instabilité du même, lui donner une identité provisoire, mais il creuse surtout le même en abîme<sup>50</sup>.» Une situation analogue était présente dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* alors que Hervé Guibert racontait la mort de son double Muzil comme une préfiguration de sa propre mort et du sort qui l'attendait. Marguerite Duras va donc raconter sa propre mort en guise de prémonition de la mort de Robert L. En ce sens, l'attente est vécue comme un temps mort, comme un temps de la mort qu'il faut habiter pour survivre, et l'imagination de la narratrice fait cheminer sa propre mort auprès de celui qui est attendu ou conçu comme déjà mort, comme ces passages en témoignent éloquentement: «Sa mort est en moi» (*D*, 13); «En mourant je ne le rejoins pas, je cesse de l'attendre. [...] Habilement, je mourrai vivante pour lui» (*D*, 15); «[...] tout ce que je pourrais faire c'est ouvrir puis mourir» (*D*, 36); «je suis morte» (*D*, 36); «Dès son retour je mourrai» (*D*, 37). La doublure des deux corps s'opère aussi dans la nourriture puisque la narratrice ne se nourrit pas pendant l'attente, persuadée que Robert L. meurt de faim: «On s'assied pour manger. Aussitôt l'envie de vomir revient. Le pain est celui qu'il n'a pas mangé, celui dont le manque l'a fait mourir. [...] Je m'endors près de lui tous les soirs, dans le fossé noir, près de lui mort» (*D*, 17). Puis, quand son mari revient, et qu'il se remet à manger, par mimétisme, elle aussi recommence: «Moi aussi, je recommence à manger, je recommence à dormir. Je reprends du poids. Nous allons vivre» (*D*, 74).

---

<sup>50</sup>Julia Kristeva, *Soleil noir*, p. 253.

La description de la réduplication des corps vise à montrer ici que le récit de «La Douleur» concerne aussi un récit de soi déplacé dont la temporalité participerait de ce temps singulier décrit plus tôt par l'expérience «inéprouvée» du narrateur blanchotien: «déporter vers le venir d'un à-venir ce qui a, depuis toujours, déjà eu lieu» (*Dem*, 60). La temporalité de la douleur partage aussi certains traits du temps du désastre blanchotien: «Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir: il est plutôt toujours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous la menace<sup>51</sup>.» Ainsi, le temps de la douleur en est un toujours déjà passé et pourtant menaçant, encore agissant. Il s'agit là, si l'on tente de reprendre la question en des termes psychanalytiques, d'une des «révoltes» temporelles mises au jour par Freud et dont nous avons souligné l'originalité dans l'introduction. On se rappellera que «cette avancée freudienne vers le hors-temps, [...] inscrit l'œuvre (le travail) de la mort comme une temporalité hétérogène au temps linéaire (*Zeit-los*)<sup>52</sup>». La trace mnésique s'intègre à cette conception du temps car il existerait

une mémoire prépsychique dont la permanence, le non-écoulement et, en ce sens, l'extratemporalité dévoilent *en même temps* (!) et un excès d'excitation et une dette insymbolisable du sujet vis-à-vis de ses créanciers (imagos parentales et conscience). Cette dette psychique ne peut s'annuler que par le «don» du corps (somatisation jusqu'à la mort)<sup>53</sup>.

Le corps posséderait donc une mémoire inaltérable, hors-temps, laquelle traverserait le temps linéaire tout en étant toujours déjà au bord d'advenir. Dans «La Douleur», la réduplication de la souffrance, l'inscription d'un mourir confiée à la douleur de l'autre, pour la narratrice, participe de cette mémoire extratemporelle du corps, d'un mode d'être au monde depuis l'enfance, réactivé par le récit de la perte du petit frère et de l'enfant, d'une demeure de la douleur dont le corps serait la demeure. La description de la douleur et l'écriture dans *L'Amant* auraient réactivé une mémoire du corps qui serait à l'origine du désir de publier «La Douleur» après *L'Amant*. En ce sens, alors que «La Douleur» en 1945 et même en 1976 concernait surtout Robert L., en 1985, c'est bien d'un récit de soi qu'il

---

<sup>51</sup>Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 7-8

<sup>52</sup>Julia Kristeva, *La Révolte de l'intime*, p. 57.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 63. L'auteure souligne.

s'agit. Le choix de publier cette mise en récit de l'anticipation de la fin de Robert Antelme porte au jour cette exigence évoquée dans le chapitre précédent: déterrer les moments mortifères qui ont préfiguré la fin de l'autre et par analogie la fin de soi avant la clôture ultime de l'œuvre, avant qu'il ne soit trop tard. Duras dira justement: «Ça a été tout de suite trop tard. Il y avait quelque chose comme ça dans le fait de reprendre les textes, la crainte que ça pouvait être trop tard, très vite, que je ne sois plus soucieuse ou que je meure avant de les avoir revus<sup>54</sup>.» C'est pourquoi on peut lire en filigrane une douleur reliée au nom du père, souffrance qui évoque l'importance de mettre en récit sans plus tarder l'abandon de la figure paternelle.

### *La douleur du nom*

«La Douleur» est aussi une histoire de noms, où le nom joue un rôle vital ou mortifère, notamment dans la liste des soldats libérés. La vie ou la mort de l'autre ne tient qu'à une lettre: il faut «bien orthographier les noms» (*D*, 19); l'une ou l'autre ne tiennent qu'à la lecture d'un nom dans une colonne de journal, présence ou absence d'un nom qui s'appelle alors «avis de décès» (*D*, 13). Le texte de «La Douleur» est également scellé, de manière paradoxale, par l'absence du nom: Duras préférera en effet l'anonymat pour son texte «Pas mort en déportation» qui «paraît sans [s]a signature<sup>55</sup>». L'écrivaine a peut-être ainsi répété le geste de Marguerite qui, dans le texte, déteste entendre son nom: «"Merci ma petite Marguerite". Je crie que non. Mon nom me fait horreur» (*D*, 39). On pourrait dire que le nom ici peut seulement faire horreur parce qu'il n'appartient pas directement à la souffrance de la guerre: il ne se trouvera pas sur une liste, il n'est pas non plus celui d'une martyre ou encore celui d'une jeune fille juive. On connaît l'intérêt de Duras pour la cause juive. La plupart de ses personnages portent d'ailleurs un nom juif: qu'on pense à Aurélia Steiner, Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Yann Andréa Steiner. L'écrivaine affirmera à l'égard de la question juive dans ses textes: «historiquement, quand je serai morte et qu'on

---

<sup>54</sup>Adler cite une entrevue de Duras parue dans *Libération* le 17 avril 1985 (*op. cit.*, p. 529).

<sup>55</sup>Marguerite Duras, «Pas mort en déportation», *Outside*, p. 288.

fera l'histoire de mes écrits, on verra que j'ai recommencé à écrire avec Aurélia. Comme si quelque chose était assouvi, une douleur très grande que je n'avais jamais exprimée. [...] L'histoire des juifs, c'est mon histoire<sup>56</sup>». Et aussi, toujours en parlant d'Aurélia Steiner, elle dira: «Je parle du deuil entier des juifs porté par elle comme son propre nom<sup>57</sup>». Nous allons maintenant tenter de démêler l'écheveau du nom du père qui est enfoui au creux du texte de «La Douleur» afin de montrer que ce récit est aussi celui de la douleur de l'abandon du père<sup>58</sup>, gardant ouvert par là même, le tombeau familial inauguré avec *L'Amant*.

*Donnadieu, Théodora, Dorothea: la filière du nom du père*

Danielle Bajomée, dans un article intitulé «La nuit battue à mort. Description fragmentaire de l'écriture du désastre chez Marguerite Duras», avance qu'une poétique durassienne pourrait être tracée à partir du topos de la disparition. Elle observe à cet égard:

Ce cheminement initial autour des sites marqués par la disparition permet cependant de situer la pensée de Duras dans le sillage du néoplatonisme, de Lévinas et Blanchot, dans un de ces courants de la mystique juive analysés par Scholem et dont Maurice Blanchot, encore, rend compte au travers de la réflexion d'Isaac Luria, un mystique du XVI<sup>e</sup> siècle, qui «a reconnu dans la création un acte d'abandon de Dieu. [...] Dieu, en créant le monde, ne pose pas quelque chose de plus, mais crée d'abord quelque chose de moins [...]»<sup>59</sup>.

<sup>56</sup>Marguerite Duras à Montréal, p. 73.

<sup>57</sup>Marguerite Duras, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980, p. 67.

<sup>58</sup>Claude Burgelin, lors du *Colloque international Duras* qui eut lieu à Lyon les 13, 14 et 15 novembre 1997, a proposé une communication intitulée «Le père: une si longue absence», dans laquelle il expose la même hypothèse en franchissant quelques pas de plus. Burgelin a tenté de mettre au jour toutes les traces du père dans l'œuvre de Duras, signalant que la première femme du père de Duras s'appelait Alice Rivière et que l'écrivaine aurait repris le signifiant de ce nom pour former l'identité nominale d'Anne-Marie Stretter (le «A» initial et le son «er» de Rivière). De plus, toujours selon Burgelin, Robert Antelme serait un «revenant qui réveille fantasmatiquement le retour du père». Dans «La Douleur», à l'entrée datée *Avril*, juste avant celle datée du 22 avril 1945, Duras «s'affole»: elle pense que Antelme est mort. Burgelin voit là un transfert puisque le père de Duras serait mort en 1921 et que l'entrée non datée devrait correspondre au 21 avril. Yann Andréa (dont le vrai nom est Lemée, «Andréa» ayant été inventé par Duras, nom dans lequel on entend le retour de l'initiale A) est le troisième terme de cette mythologie du père selon Burgelin puisqu'il est, lui aussi, à jamais inaccessible, interdit, car il aime les hommes. Pour une étude biographique centrée sur le père de Duras, voir Alain Vircondelet, *Marguerite à Duras*, Paris, Édition n° 1, 1998.

<sup>59</sup>Danielle Bajomée, art. cité, p. 14. Bajomée cite Blanchot (*L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 160-161), ouvrage dans lequel se trouve aussi un texte sur Robert

Dans «La Douleur», la disparition d'abord du mari attendu fébrilement et l'extermination des Juifs s'accompagnent d'une pensée de l'abandon. La narratrice elle-même suggérera que les camps de concentration ont existé dans le scandale de Dieu: «Le monde entier regarde la montagne, la masse de mort donnée par la créature de Dieu à son prochain» (*D*, 60); «Les quatre cent mille squelettes de communistes allemands qui sont morts à Dora de 1933 à 1938 sont aussi dans la fosse commune européenne, avec les millions de juifs et la pensée de Dieu, avec à chaque juif, la pensée de Dieu, chaque juif» (*D*, 57). La répétition qui scande ce dernier segment de phrase laisse entendre une insistance sur le caractère individuel de cette expérience dans laquelle chacun meurt *malgré* la pensée de Dieu, pensée sans effets qui se ressent vite comme un abandon. L'abjection qu'inspire son nom à la narratrice pourrait bien venir de la honte de porter justement le nom de Dieu: le véritable patronyme de Duras est, on le sait, «Donnadieu», double nom du Père, nom de son propre père, mais aussi nom de Dieu le Père qui sonne comme un (aban)don de Dieu ou comme le don d'un adieu, d'un abandon éternel. Dans *Les Parleuses*, l'écrivaine soulignait déjà la détestation du nom du père:

Xavière Gauthier — C'est vrai, on le sait, malgré tout, là où est son vrai nom, c'est Lol. [*sic*] V. Stein, non?

Marguerite Duras — Son vrai nom, c'est elle qui se le donne. Après sa maladie, elle se nomme elle-même... et pour toujours.

X. G. — Les femmes n'ont pas de nom, au départ.

M. D. — Non... D'où vient l'horreur de nos noms, on peut parler de ça.

[...]

X. G. — Est-ce qu'on peut écrire en gardant le nom de son père?

M. D. — C'est une chose qui ne m'a jamais paru..., apparu possible une seconde. Mais je n'ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer. Je n'ai pas eu de père.

X. G. — Vous n'avez pas eu de père? Mais...

M. D. — Enfin je l'ai eu très peu... suffisamment longtemps.

X. G. — Il devait peser quand même de son absence, non?

M. D. — Bien sûr<sup>60</sup>.

À l'instar de Lol V. Stein, Duras se nommera elle-même, mais gardera tout de même la trace du père car elle choisira le nom de pays où son père possédait une maison, à

---

Antelme, intitulé «L'espèce humaine», p. 191-200). Lors du *Colloque international Duras*, Chantal Michel a proposé une communication intitulée: «Duras lue par Blanchot».

<sup>60</sup>Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, p. 23-24.

Pardaillan par Duras<sup>61</sup>. Dans le recueil de *La Douleur*, à la toute fin, Duras insère un texte intitulé «Aurélia Paris» et écrit dans l'avant-propos qui date de 1985: «C'est inventé. C'est de l'amour fou pour la petite fille juive abandonnée» (*D*, 198). *L'Aurélia Steiner* de 1979 aura, elle aussi, perdu son père: «(Aurélia à son père mort): "Vous êtes ce qui n'aura pas lieu et qui, comme tel, se vit"<sup>62</sup>». La petite juive abandonnée (qui joue avec un chat à la toute fin du récit «Aurélia Paris», *Katze* en langue allemande) pourrait bien être la même dont il a été question plus haut, celle qui a été «mise entre parenthèses» dans le texte de «La Douleur», laquelle semblait faire référence à Jeanine Kats, l'amie déportée, dont la mère prépare le retour avec soin: «Mme Katz [*sic*] dit mot pour mot: "Tout son linge est lavé, raccommodé, repassé. J'ai fait doubler son manteau noir, j'ai fait remettre des poches [...]". Mme Kats défie Dieu» (*D*, 54-55). Quelques années après la parution de *La Douleur*, Jeanine Kats réapparaît sous les traits de Théodora Kats dans le dernier «roman» (sur la couverture) de Duras, qui s'intitule *Yann Andréa Steiner*<sup>63</sup>. Dans ce roman, Duras rapporte les événements entourant sa rencontre avec Yann Andréa. Andréa serait venu voir Duras «Pour parler de Théodora Kats» (*YAS*, 16), à quoi Duras répondit: «J'ai dit que j'avais abandonné ce livre sur Théodora Kats que j'avais cru possible depuis des années. Que je l'avais caché pour l'éternité de ma mort dans un lieu juif, une tombe pour moi sacrée, celle, immense, sans fond, interdite aux traîtres, ces morts-vivants de la trahison fondamentale» (*YAS*, 16). Et à la toute fin du récit:

---

<sup>61</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 40. La légende voudrait que Duras ait trouvé ce pseudonyme dans *À la Recherche du temps perdu*. Mme Verdurin deviendra en effet Duchesse de Duras et son nouveau nom lui permettra d'accéder à un rang social plus élevé. Cependant, comme on le sait, elle n'aura de noble que le nom car, comme l'écrit le narrateur de *la Recherche*: «En effet, Mme Verdurin, peu après la mort de son mari, avait épousé le vieux duc de Duras, ruiné, qui l'avait faite cousine du prince de Guermantes [...]. [...] la fille de Mme Goupil et la belle fille de Mme Sazerat, toutes ces dernières années [...] avaient dit en ricanant "La duchesse de Duras", comme si c'eût été un rôle que Mme Verdurin eût tenu au théâtre» (IV, 533).

<sup>62</sup>Cité par Danielle Bajomée, art. cité, p. 30. Par ailleurs, James S. Williams affirme qu'il y aurait une résonance proustienne dans le nom choisi par Duras pour Andréa (Albertine), dont le caractère sexuel est ambigu (Andréa en langue allemande, fait-il remarquer, est un prénom féminin) (*op. cit.*, p. 154).

<sup>63</sup>Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, Paris, Minuit, 1992. Le sigle *YAS* renverra désormais à cette édition suivi de la page.

C'était trop pour un livre, Théodora. TROP. Trop peu peut-être. C'était peut-être pas un livre, Théodora. C'était trop peut-être, ce blanc, cette patience, cette attente obscure, inexplicable, c'était trop, cette indifférence. L'écriture s'était fermée avec son nom. Son nom seulement c'était toute l'écriture de Théodora Kats. Tout était dit avec. Ce nom (YAS, 137-138).

Et que dit véritablement ce nom? Très certainement le nom de Donnadiou camouflé, inversé et judaïsé, Dora-theo, le don de dieu. Théodora est déjà connue des lecteurs puisqu'elle apparaît dans *Outside*, à la toute fin du recueil, sous le titre: «Théodora». Duras écrit dans l'avant-propos: «Je croyais avoir brûlé le roman, *Théodora*. Je l'ai retrouvé dans les armoires bleues, inachevé, inachevable<sup>64</sup>.» Juste avant ce texte, Duras a placé le texte-origine de «La Douleur»: « Pas mort en déportation». «Théodora» est donc à la même place que «Aurélia Paris», un an plus tard: les deux récits sont placés à la fin des recueils. Ce n'est sans doute pas étonnant que «La Douleur» et «Théodora» occupent le même ordre respectivement dans *Outside* et dans *La Douleur* car ces deux textes auraient été écrits en parallèle selon les remarques de Laure Adler: «Le premier carnet de *La douleur* est beige. C'est un cahier d'écolier entièrement écrit à la main, un peu raturé, mais souvent barré. Le second cahier, gris, mélange des fragments érotiques de *Théodora* avec le tout début de *la Douleur*<sup>65</sup>.» Ainsi, l'attente de Robert L. aura bien ravivé chez la narratrice de *La Douleur* la souffrance de la perte du père et de son identité d'origine, la poussant à s'inventer une double vie d'abandon dans le nom de Théodora Kats. Mais si *Théodora* a d'abord été un roman érotique, c'est peut-être parce qu'elle partage son prénom avec une autre héroïne sulfureuse: la Dorothea du *Bleu du ciel* de Georges Bataille, dont Susan Suleiman a dit que accolé à son diminutif, Dirty, son prénom faisait d'elle «un sale don de Dieu<sup>66</sup>». Or il est bien question de Dorothea et d'Edwarda (personnage de *L'Histoire de l'œil* de Bataille) dans *Outside*, tout au début du recueil, dans un texte tout d'abord paru dans *La Ciguë*:

Lorsque Edwarda apparaît sur la scène de l'un des plus grands textes de la littérature contemporaine elle tire la langue et elle est nue. Et lorsque son aînée, Dirty, se détache sur *Le Bleu du ciel* elle est ivre, elle étreint ses cuisses

<sup>64</sup>Marguerite Duras, *Outside*, p. 292.

<sup>65</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 187.

<sup>66</sup>Susan Suleiman, «La pornographie de Bataille: lecture textuelle, lecture thématique», *Poétique*, n° 64, fév. 1985, p. 490.



tout en mordant un rideau sale. Edwarda et Dirty sont Dieu. Bataille nous le dit<sup>67</sup>.

À cet égard, Elisabeth Bosch rapproche avec pertinence les pensées de Duras et de Bataille sur la mort et l'amour, et affirme que «*Hiroshima mon amour*, ce titre seul réunit en lui la catastrophe de milliers de morts et l'évocation d'un amour entre un homme et une femme [...]. [P]our Bataille et Duras l'érotisme et la mort ne peuvent être séparés<sup>68</sup>». Si l'amour chez Duras «a un goût de mort<sup>69</sup>», on pourrait dire aussi que la mort a un goût d'amour: attendre Antelme, c'est revivre l'amour premier perdu, l'amour du père.

D'ailleurs, dans un entretien accordé à Duras, Bataille dira: «Se mettre dans la situation de Dieu est une situation tellement pénible qu'être Dieu est l'équivalent du supplice<sup>70</sup>.» Or le mot «supplice» fait justement retour à plusieurs reprises sous la plume de la narratrice de «La Douleur» pour caractériser son attente: «Il ne faut pas faire trop de mouvements, c'est de l'énergie perdue, garder toutes ses forces pour le supplice» (*D*, 12); «J'ai envie que D. parte. J'ai encore besoin de la place vide pour le supplice» (*D*, 17). Supplice et douleur s'entremêlent donc ici, dans ce double mouvement de l'abandon de Dieu (ou du père) et l'attente de Robert L. Si le «mourir à soi» bataillien relève de l'érotisme, Duras pour sa part le «fait coïncider avec un au-delà ou un en-deça de la douleur<sup>71</sup>». Ainsi la mort de soi maintes fois répétée dans le récit (*D*, 15; *D*, 36-37), la haine du nom sublimée par sa judaïsation dans celui de Theodora reproduisent la souffrance de la disparition du père.

---

<sup>67</sup>Marguerite Duras, «À propos de Georges Bataille», *Outside*, p. 35. Si *Le Bleu du ciel* paraît en 1957, il a été écrit en 1935 et Bataille avait publié une première version de ce texte en 1945 sous le titre «Dirty» aux éditions de *La Revue Fontaine* (*Œuvres complètes de Georges Bataille*, III, Paris, Gallimard, 1971, p. 559).

<sup>68</sup>Elisabeth Bosch, «L'amour et la mort. Bataille-Duras. Quelques variations sur le nom de Stein», *Neophilologus*, LXVII, 1983, p. 379.

<sup>69</sup>Francine Belle-Isle, «Le plaisir impossible chez Duras», *Études littéraires*, «Les paradigmes du plaisir et ses avatars», vol. 28, n° 1, été 1995, p. 33.

<sup>70</sup>Marguerite Duras, «Bataille, Feydeau et Dieu», *Outside*, p. 30.

<sup>71</sup>Danielle Bajomée, art. cité, p. 18.



Comment dès lors, si on revient à la citation tirée du texte de *Yann Andréa Steiner*, ne pas lire dans ce «blanc» et dans cette «attente obscure», la perte du père, l'abandon de Dieu, qui refait surface dans les dernières œuvres de Duras? Duras avait cru pouvoir enterrer le nom du père déguisé dans une tombe «interdite aux traîtres», interdite à ceux qui abandonnent. Comme le remarque François Peraldi, dans l'imaginaire durassien, «ceux qui souffrent de la lèpre, qui souffrent de la maladie de la mort, souffrent du père<sup>72</sup>». L'identité déplacée de «La Douleur» est bien celle de la jeune fille juive à laquelle Duras s'identifie, abandonnée de Dieu, du père, dont la religion dit toujours déjà l'abandon à cause de la déterritorialisation et qui témoigne non pas tant de la douleur d'attendre Robert L., mais d'avoir perdu son père «pour l'éternité de sa mort». Duras n'a-t-elle pas voulu publier *La Douleur* avant le contretemps de la mort, comme s'il fallait mettre au jour et raconter la trahison du père sous l'abandon de Dieu avant la fin? Revoir ces textes qui portent d'emblée la marque indélébile de la mort de l'autre revient dès lors à corriger cette expérience limite, à la restituer par la réécriture pour permettre, grâce à cette saisie scripturaire, une préfiguration de la fin. Et c'est sans doute là une des grandes différences entre les œuvres de Guibert et de Duras. En effet, l'anticipation de la mort chez Guibert relève pour une large part d'un rapport d'abord à soi: ce qui modèle l'écriture de la fin est un regard infiniment tourné vers soi, le plus souvent sans médiation évidente (sauf pour le double incarné par Muzil). Le temps de cette mort est donc configuré selon les étapes de la maladie et les changements du corps de l'écrivain.

Dans les textes de Duras, le savoir sur la mort de soi s'acquiert surtout par la réécriture de la mort de l'autre et c'est l'écriture de l'après coup qui redéploie ce savoir sur soi. C'est dans cette révision à la fois scripturaire et temporelle de la mort de l'autre que se lit donc la préfiguration de la mort de soi. De manière encore différente, pour anticiper notre analyse de *la Recherche*, dans l'œuvre de Proust, la saisie de la fin s'effectue grâce à

---

<sup>72</sup>François Peraldi, «L'attente du père. Incidence d'une interprétation sur l'œuvre de Marguerite Duras», *Études freudiennes*, n° 23, 1984, p. 38.

l'écriture fictive de la mort des personnages, écriture dont le style (qui court-circuite l'écoulement du temps) porte la marque thanatophore et contradictoire de deux esthétiques, l'une reliée à la mère et l'autre appartenant à l'écrivain.

«La Douleur» apparaît dès lors la demeure du père, une mise au tombeau liée «au couple plaisir-souffrance<sup>73</sup>» (alors que *L'Amant* était bien celle de la mère comme nous l'avons vu), dont le fantôme rôde jusque dans le dernier roman de Duras, *Yann Andréa Steiner*, paru quelques années avant sa mort. En ce sens, comme nous le suggérons plus tôt, le geste de publication de «La Douleur», le transfert d'un roman à l'autre du matériau textuel lié à la guerre, la réapparition de Théodora aux côtés de Yann participent de la mise en écriture d'une sépulture familiale, sous la forme d'«une fiction d'allure si évidemment testimoniale et autobiographique (auto-thanatographique en vérité)» (*Dem*, 69).

De la sorte, s'ouvrir à «l'hospitalité de la mort» (*Dem*, 52), offrir l'hospitalité à la mort et à la perte originelle, voilà sans doute ce qui est à lire dans ce trajet effectué depuis *La Maladie de la mort* jusqu'à *Yann Andréa Steiner*, trajet qui prépare la dernière pierre, *C'est tout*, qui refermera et scellera l'œuvre.

---

<sup>73</sup>Jean-Marie Klinkenberg, «De corps et de cri», postface à *Hôpital silence* suivi de *L'Attente* de Nicole Malinconi, préface de Marguerite Duras, Bruxelles, Éditions Labor, coll. «Espace Nord», 1996, p. 207. Signalons que ce texte de Malinconi a pour sujet l'avortement et que Klinkenberg propose, en partie, une lecture bataillienne du texte, affirmant que «la transgression peut prendre mille visages, du plaisir à la révolte, et [...] peut surtout prendre des formes contradictoires» (p. 207). C'est cette forme contradictoire qui semble être à l'œuvre dans «La douleur». En terminant, remarquons au passage que le roman autobiographique d'une autre écrivaine porte un titre proche de ceux de Duras. Il s'agit de *Mortelle Maladie* d'Anne Cuneo paru en 1969, et dont le sujet est la perte d'un enfant mort-né. Pour une analyse détaillée de ce texte, voir Lucie Bourassa, «Entre dessaisie et ressaisie. Temps et sujet dans *Mortelle Maladie* d'Anne Cuneo», art. cité.

#### 4. Le tout du temps

Là, dans le monde simple du besoin et de la nécessité, les paroles sont vouées à l'essentiel, attirées uniquement par l'essentiel, et monotones, par conséquent, mais aussi trop attentives à ce qu'il faut en dire pour ne pas éviter les formulations brutales qui mettraient fin à tout.

Maurice Blanchot, à propos du *Square* de Marguerite Duras, dans *Le Livre à venir*.

De ma mort, je suis le seul à pouvoir témoigner –à la condition d'y survivre.

Jacques Derrida, *Demeure*.

C'est fini. Il n'y a rien. Il faut fermer la page. Viens maintenant. Il faut y aller.

Marguerite Duras, *C'est tout*.

#### *Lier/délier*

Le dernier texte de Marguerite Duras publié de son vivant, intitulé *C'est tout*<sup>1</sup>, décrit un geste scripturaire singulier, celui de volontairement refermer l'œuvre, d'apposer les scellés sur les titres publiés. Duras a ouvertement anticipé sa propre fin: elle a voulu achever son œuvre au moment même où elle sentait que la fin arrivait, comme elle le raconte dans cette dernière pierre de l'édifice biofictif durassien. En choisissant un titre laconique pour ce dernier écrit testamentaire, Duras circonscrit les limites finales de son œuvre et les frontières livresques de la «Durasie<sup>2</sup>». On l'aura compris, ce dernier geste est éminemment différent de ce que fut le destin littéraire des deux autres écrivains qui nous occupent dans ce travail. En effet, comme Nicole Deschamps le rappelle:

---

<sup>1</sup>Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L, 1995. Le sigle *CT* renverra désormais à cette édition suivi de la page.

<sup>2</sup>Marcelle Marini, «Une femme sans aveu», art. cité, p. 7. C'est à Claude Roy qu'on doit l'invention de ce terme (Claude Roy, «Duras tout entière à la langue attachée», *Le Nouvel Observateur*, 31 août 1984).

[t]out ce qui prend figure d'accomplissement, depuis la moindre tâche de la vie quotidienne au chef-d'œuvre, semble déjouer l'inachèvement auquel nous confronte la mort. Cet événement, le seul vraiment prévisible, surgit pourtant chaque fois comme un choc. Telle est la mort de Proust, surpris en pleine réorganisation de sa *Recherche* [...]³.

Contrairement à Duras, Proust n'a pas eu le temps nécessaire, ultime ironie maintes fois signalée, d'achever son œuvre. À la *Recherche du temps perdu* reste donc à lire depuis le constat de ce double inachèvement: mort de l'écrivain, éparpillement infini des paperolles. Quant à Hervé Guibert, il a été lui aussi pris de court par la mort puisque certains de ses romans ont été publiés de manière posthume et il ne put jamais organiser définitivement d'autres textes qu'il voulait publier avant sa mort.

Le texte de *C'est tout* se distingue donc, dans notre corpus, par son caractère ouvertement achevé, mais nous verrons que cette clôture textuelle sous le signe de la totalité s'accompagne aussi d'un important travail de déliaison. Nous avons cru important de l'inclure dans nos analyses justement à cause de cette distinction, bien qu'il n'appartienne pas ouvertement au domaine de la fiction comme ce fut le cas en partie des autres textes que nous avons étudiés. Paru à la fin de l'année 1995, le dernier écrit de Duras est un journal dialogué (qui redouble en quelque sorte la mise en scène de *La Maladie de la mort*) qui aurait été tenu du 20 novembre 1994 au 1<sup>er</sup> août 1995, mais dont le temps calendaire s'efface à mesure que le texte avance, puisque «les datations, comme l'observe Anne-Marie Picard, sont de moins en moins précises<sup>4</sup>». Les premières entrées prennent la forme d'un dialogue entre Yann Andréa et Marguerite Duras, dans lequel le jeune homme pose les questions: «Y. A. : "Que diriez-vous de vous-même?" M. D. : "Duras". Y. A. : "Que diriez-vous de moi?" M. D. : "Indéchiffrable"» (CT, 8), conversation qui s'estompe dès la quinzième page pour ne reprendre qu'à la toute fin du texte: «Y. A. : "Vous voulez ajouter quelque chose?" M. D. : "Je ne sais pas ajouter. Je sais seulement créer. Seulement ça"»

<sup>3</sup>Nicole Deschamps, «Des fins qui font rêver», *Études françaises*, «L'infini, l'inachevé», vol. 30, n<sup>o</sup> 1, été 1994, p. 9.

<sup>4</sup>Anne-Marie Picard, «*C'est tout*. M. D.: La transmission de la passion», *Biffures*, «Passion», n<sup>o</sup> 1, automne 1997, p. 171.

(CT, 52). Ainsi le récit s'ouvre-t-il dès son titre sur sa propre fin: à l'orée de la lecture, on nous apprend que c'est déjà terminé, que c'est fini, c'est tout.

Nous avons vu que, dans *La Maladie de la mort*, le temps du récit concordait avec le temps de l'énonciation, que *L'Amant* reflétait pour une part un récit rétrospectif d'adolescence, puis que *La Douleur* concernait surtout la jeune adulte que fut Duras pendant la Guerre. *C'est tout* redispose les paradigmes du temps selon une concordance entre l'énoncé et l'énonciation ou encore entre le temps de l'écriture et le temps décrit. En ce sens, «Le sujet de l'énoncé rejoindra ainsi son énonciation dans la disparition de celle-ci<sup>5</sup>». L'écrivaine l'annonce elle-même: «Je suis en contact avec moi-même dans une liberté qui coïncide avec moi» (CT, 24). Il n'aurait pu en être autrement avec une écrivaine comme Duras, pour qui «le présent participe de la fin, de la mort<sup>6</sup>». Le temps de la mort serait-il donc ce moment inouï d'une coïncidence sans différence du soi au soi? Serait-ce «[...] avoir rendez-vous à la fois "avec un soi-même qu'on est et qu'on ne reconnaît pas" [...]»<sup>7</sup>?

Cependant si le «"Tout" du titre<sup>8</sup>» renvoie à l'idée de totalité et de clôture, il faut néanmoins rappeler, avec André Green, l'existence d'une tension au sein même de l'achevé:

Achever c'est finir, avec une nuance libératrice, surtout lorsqu'on atteint un but. La tâche projetée s'est réalisée en accord avec ce qui était attendu pour son accomplissement, il n'y a plus rien à y ajouter, elle atteint le moment où son objectif existe par lui-même, le sentiment du «fini» qu'elle procure est source de félicité. Mais le langage a d'étranges courts-circuits, puisque achever veut dire aussi tuer. C'est le même mot qui signifie l'accès à l'existence pleine, mûre, autonome, et celui qui signe le temps du passage hors de ce monde. L'idée d'achèvement est donc entendue soit comme terminaison d'un processus de connaissance, soit comme arrêt définitif de l'existence.

---

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 174.

<sup>6</sup>Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, p. 235.

<sup>7</sup>René Major, *op. cit.*, p. 46. René Major cite ici Jacques Derrida, *Apories*, p. 118.

<sup>8</sup>Anne-Marie Picard, art. cité, p. 177.

[...] Il ne s'agit donc pas de simples connotations contextuelles, mais de résonances contradictoires intrinsèques<sup>9</sup>.

Ces résonances contradictoires se donnent à lire de manière aiguë dans *C'est tout*, car elles se font jour dans le contraste entretenu entre la possibilité d'écrire encore après ce texte et la préfiguration de l'imminence du mourir. Dès lors, la contradiction signale une tension entre la liaison, qui procure le «sentiment du "fini"», la création d'un objet clos et le travail de la déliaison à l'œuvre.

### *La forme de l'évanouissement*

Le temps, dans *C'est tout*, semble produire ce double effet: lier tout en déliant le texte, comme l'ouverture en témoigne d'emblée: «Pour Yann. On ne sait jamais, avant, ce qu'on écrit. Dépêche-toi de penser à moi. Pour Yann mon amant de la nuit. Signé: Marguerite, l'aimante de cet amant adoré, le 20 novembre 1994, Paris, rue Saint-Benoît» (*CT*, 7). Rassemblés en l'espace de quelques lignes, la dédicace et la signature ouvrent l'impossible tension entre l'avant (paradigme de la liaison) et l'après (paradigme de la déliaison) puisque s'opposent ici l'en-tête du livre et sa fin car la signature qui est aussi un sceau, marque la mort d'une œuvre, s'inscrit au bas d'une lettre une fois achevée. De la même manière, ne pas savoir «avant ce qu'on écrit» renvoie à l'ouverture du futur de l'écrit, aux possibilités infinies procurées par l'écriture.

La forme de *C'est tout* traduit avec force le travail contrasté du désistement à la vie et de la résistance à la mort. Découpé comme autant de morceaux d'écriture, de «notes<sup>10</sup>» éparées, de «petits papiers<sup>11</sup>» collés les uns aux autres ou encore de «billets<sup>12</sup>» disséminés sur le blanc de la page, le texte ainsi disposé met en scène les deux pulsions contraires et pourtant inséparables:

---

<sup>9</sup>André Green, «Vie et mort dans l'inachèvement», *Nouvelle Revue de psychanalyse*, «L'inachèvement», n° 50, automne 1994, p. 155-156.

<sup>10</sup>Anne-Marie Picard, art. cité, p. 173.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 171.

<sup>12</sup>*Ibid.*, 175.

*Silence, et puis.*

Yann, tu ne te sens pas un peu le pendentif de Duras?

*Vendredi saint.*

Prends-moi dans tes larmes, dans tes rires, dans tes pleurs.

*Samedi saint.*

Ce que je vais devenir.

J'ai peur.

Viens.

Venez avec moi.

Vite, venez.

*Plus tard, le même après-midi.*

Allons voir l'horreur, la mort.

*Plus tard encore.*

Caressez-moi.

Venez dans mon visage avec moi.

Vite, venez (CT, 33-34).

On voit bien que l'arrangement — le désarrangement, le désarroi plutôt — des notes, plus lapidaires les unes que les autres, que le découpage des phrases morcelées — tout en étant inscrites dans le corps du texte — traduisent une forme d'évanouissement. Le contraste évoqué plus haut marque ainsi profondément la textualité de *C'est tout*. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'espace noirci par l'écriture demeure restreint car, à la demande d'Andréa, Duras annonce le titre du prochain livre qui est sans doute celui en train de s'écrire: «Le livre à disparaître» (CT, 11). Le texte se révèle alors être, à travers ce titre, «tout» un programme et même une exigence impossible: mettre en mot l'impensable, écrire le livre qui scellera la disparition de l'écrivaine. Le titre proposé intensifie le clivage entre l'ouverture vers le futur que le projet scripturaire induit et la fermeture même du projet dans son effacement. On ne peut qu'être frappé d'ailleurs par la ressemblance du titre avec celui d'un texte de Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, pour qui, justement, l'essence de la littérature s'inscrit dans sa disparition même: «la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition<sup>13</sup>». Si le livre à venir est lié au projet mallarméen, à un livre qui ne viendra jamais, qui s'ajourne sans cesse, on peut affirmer parallèlement que le livre à

---

<sup>13</sup>Maurice Blanchot, «La disparition de la littérature», dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 265.

disparaître qui est advenu, demeure toujours déjà en passe de se taire, notamment à cause des notes parcellaires disséminées tout au long du texte. En effet, une sorte d'évanescence imprègne *C'est tout*, comme si le texte allait littéralement s'effacer d'une page à l'autre, comme le suggère d'ailleurs ce fragment: «Le tout s'évanouira quand s'effacera le texte de la lecture» (*CT*, 23). L'opposition signifiante se conjugue tout particulièrement à la forme du fragmentaire et aux lois qui la régissent. À cet égard, rappelons avec Ginette Michaud que l'économie du fragment relève du tremblement interne:

Nous pouvons peut-être tirer ici quelque profit de la description freudienne de l'économie libidinale (partagée en énergie libre et en énergie liée), quant à notre propre tentative de description de l'économie textuelle des fragments, ce texte paradoxalement lié par ses déliaisons. Rappelons d'abord les termes généraux du modèle freudien: le but de l'Éros, écrit Freud, est d'instituer des unités toujours plus grandes, et ainsi de maintenir les choses: c'est la liaison; le but de la pulsion de destruction (ou pulsion de mort) est au contraire de dissoudre les assemblages et ainsi de détruire les choses<sup>14</sup>.

La disparition du livre, la raréfaction des paroles jusqu'à l'aphasie («Je n'ai plus rien à dire» [*CT*, 37]; «Je n'ai plus de souffle. Il faut que je m'arrête de parler» [*CT*, 19]), les silences inscrits dans le corps du texte participent bien de cette économie de la déliaison, d'une «dissolution des assemblages», de la «destruction des choses», créant cette fois une véritable maladie de la parole. Puisque «Écrire c'est très près du rythme de la parole» (*CT*, 15), la prose de Duras est alors accentuée par sa voix étouffée et laisse entendre un timbre qui mime le dernier souffle. Mise en scène de la mort toute proche, *C'est tout* s'énonce donc dans un spasme vocal, dans une inspiration expiration décrivant jusque dans les clausules textuelles «la vie la mort». Cette dernière expression de René Major, «sans conjonction» ou sans trait d'union, exprime avec force la présence dans le même battement de la pulsion de vie et de mort. Pour Major, «ce n'est donc ni la vie *et* la mort, ni la vie *ou* la mort, ni la vie *sans* la mort, ni la vie *pour* la mort<sup>15</sup>». Par ailleurs, Francine Belle-Isle avait déjà observé la récurrence du motif de la dislocation dans les textes de Duras:

[d]ans le texte durassien, [...] les corps circulent par morceaux, démembrés, comme sous le coup de quelque collision si violente qu'ils cessent d'être des

---

<sup>14</sup>Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 45.

<sup>15</sup>René Major, *op. cit.*, p. 29. L'auteur souligne.



totalités cohérentes pour devenir des bouts de chair entrés les uns sur les autres, collés sans programme fonctionnel, en exil du lieu ou de l'espace qui les tient ensemble<sup>16</sup>.

On pourrait appliquer cette description au tissu textuel qui nous occupe ici: les «petits papiers» circulent de la même façon, par morceaux et semblent être collés sans autre visée que celle de témoigner de l'écrivaine qui «ne peu[t] plus du tout tenir» (*CT*, 50). De surcroît, la même désarticulation investit aussi la représentation du corps au terme du texte. Une règle semblable conduisait d'ailleurs l'écriture dans *Le Paradis* de Hervé Guibert, où le roman et l'identité du narrateur étaient régis par une force semblable de concaténation et de dissémination. Voici le dernier fragment de *C'est tout*:

*Le 1<sup>er</sup> août, l'après-midi.*

Je crois que c'est terminé. Que ma vie c'est fini.  
Je ne suis plus rien.  
Je suis devenue complètement effrayante.  
Je ne tiens plus ensemble.  
Viens vite.  
Je n'ai plus de bouche, plus de visage.(*CT*, 54-55)

L'effacement de la bouche et du visage ainsi que la dissolution contenue dans l'expression «Je ne tiens plus ensemble» témoignent avec force du démembrement dont fait état Francine Belle-Isle. Mais la défiguration du visage travaille aussi le texte puisque l'écriture est soutenue par une expression des plus blanches. Par ailleurs, l'épouvante de la figure fait écho au visage «effarant» de Guibert dans *L'Homme au chapeau rouge*. On se souvient que le narrateur avait fait des photos de passeport en vue d'un voyage et que le résultat avait été pareillement effrayant:

Les autres photos en noir et blanc qui en sortirent étaient véritablement effrayantes. J'hésitai à les détruire aussitôt, mais il n'y avait aucun moyen possible de les refaire, et qu'elles soient plus présentables. Jusqu'à nouvel ordre, et pour toujours sans doute, j'aurais cette tête de mort effarée.(*HCR*, 107)

Refaites, les photos ne seraient pas plus présentables car elles représentent toujours déjà la mise en figure, la mise en image saisissante d'une tête qui déjà au présent préfigure celle

---

<sup>16</sup>Francine Belle-Isle, art. cité, p. 34.

insoutenable à venir. L'hésitation à détruire les photos semble d'ailleurs suggérer qu'il vaut mieux conserver ces images sidérantes, anticipant l'incroyable plutôt que de se confronter à l'absence complète de figuration: une image, même effrayante, permet mieux que le blanc de faire le deuil de soi. La frayeur induite par la disparition des yeux et de la bouche, dans l'extrait de *C'est tout*, témoigne, paradoxalement, de l'apparition ou de la préfiguration du néant qui attend le corps. Si rien ne remplace l'effacement, c'est peut-être parce qu'il s'agit là du tout dernier fragment du livre qui se referme sur ce visage frappé par la mort, dernière note écrite qui fait figure de testament littéraire. Pierre Mertens a lui aussi pressenti l'importance du lien ultime entre écriture et figure: «"Venez dans mon visage" lance-t-elle. Et plus tard: "Viens dans ce papier blanc. Viens avec moi". Donc visage et littérature pourraient s'équivaloir<sup>17?</sup>»

Le visage est le lieu noirci ruiné, ravagé d'un écrit du temps sur soi, un des lieux de la saisie d'un récit de soi, comme le corps-livre peut l'être aussi. À la suite de Mariella Pandolfi, on peut se demander «Pourquoi le lieu de la mémoire personnelle et collective est-il devenu le lieu du corps même<sup>18?</sup>» C'est ce qu'exemplifient, chaque fois de façon différente, d'autres écrivains qui ont intégré leur corps à un récit autographique, comme Jacques Derrida qui voit dans son sang l'exposition singulière de son sujet<sup>19</sup>, comme Roland Barthes qui se raconte par le truchement d'une de ses côtes gardée dans un tiroir de bureau à la suite d'une opération<sup>20</sup> ou encore Hervé Guibert qui affiche la radiographie de son thorax dans une fenêtre, jetant tout autre autoportrait photographique<sup>21</sup>. Ce motif du membre et de la castration, du morceau tombé du corps peut aussi se lire comme une intégration de l'idée de soi en tant que spectre<sup>22</sup>; il décrit l'exigence au cœur des récits

---

<sup>17</sup>Pierre Mertens, «Durassisme», *Nouvelle Revue française*, «Marguerite Duras», n° 542, mars 1998, p. 55.

<sup>18</sup>Mariella Pandolfi, «Récit du corps», *Récit et connaissance*, p. 227.

<sup>19</sup>Jacques Derrida, «Circonfession», *op. cit.*, p. 12-13.

<sup>20</sup>Roland Barthes, «La côtelette», *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 63.

<sup>21</sup>Hervé Guibert, «La radiographie», *L'Image fantôme*, p. 68.

<sup>22</sup>Et il faudrait aussi relier ces autographies du deuil de soi aux «spectrographies de la modernité» selon l'expression de Jean-Michel Rabaté (*La Pénultième est morte*).

autographiques qui tentent d'aménager une place à la pensée souvent indicible du deuil de soi. Duras, quant à elle, a fait du visage son empreinte finale. Dans *Écrire*, texte paru en 1993 peu de temps avant *C'est tout*, l'écrivaine raconte la solitude de l'écriture dans sa maison de Neauphle et à cette occasion fait encore intervenir son visage: «Quand je me couchais, je me cachais le visage. J'avais peur de moi. Je ne sais pas comment je ne sais pas pourquoi. Et c'est pour ça que je buvais de l'alcool avant de dormir. Pour m'oublier moi<sup>23</sup>.» On se souvient aussi du visage-lecture dans *L'Amant*: «Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris au déroulement d'une lecture» (A, 11). L'absence de frayeur, dans la jeunesse, remplacée par un intérêt pour le travail du passage du temps contraste avec la crainte répétée de Duras de voir s'effacer son visage dans son dernier livre. Les deux façons de concevoir cette partie du corps, à deux moments différents de la vie, révèlent une différence évidente, celle du temps. Le déchiffrement des cicatrices laissées par l'écoulement des jours témoigne d'un temps accueilli avec curiosité et donc avec une ouverture aux lectures autres encore à venir, alors que l'écrivaine, au terme de *C'est tout*, ne supporte pas le devenir de Yann (CT, 43) parce qu'elle y sera absente. «Comme une peur immédiate de la mort» (CT, 43), le temps raccourci des derniers instants referme l'avenir de la littérature, scelle toutes les lectures sur le visage écriture du dernier récit. Mais si le visage est aussi le lieu du temps qui passe, la répétition de cette figure dans le corpus durassien l'inscrit comme un motif atemporel, comme un leitmotiv textuel qui revient sans cesse, de récit en récit, se précisant toujours jusqu'à coïncider dans *C'est tout* avec la littérature en tant que lieu de la disparition. Dès lors, toutes les facettes de ce visage — visage-peur, visage-jouissance («[...] il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu» [A, 13]), visage-lecture, visage-littérature —, toutes ces lignes et ces traits sont à lire comme autant de sillons qui tracent une image du sujet au rythme du temps de l'écriture.

---

*Spectographies de la modernité. Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1993).

<sup>23</sup>Marguerite Duras, *Écrire*, p. 23.

*La ligature du titre*

La fermeture volontaire de l'œuvre est sans conteste un geste de maîtrise, mais il est en même temps celui de la mise à mort de l'œuvre, de son exécution ultime. Pétrifiée dans ce double temps inextricable, la clôture de l'écriture revient aussi à disposer du temps qu'il reste avec précipitation, en anticipant la déliaison ultime. Les «Viens» pressants adressés à Yann Andréa et que Duras égrène de fragment en fragment sont aussi des appels lancés à la mort. Anne-Marie Picard souligne justement cette autre signification: «[l]'ultime "Viens vite" comme un cri à l'amant, à la mort, à sa mort à lui attendue à partir du silence<sup>24</sup>». Si la déliaison, dans la perspective freudienne, est au cœur de la pulsion de mort, on pourrait dire que le geste de maîtrise que constitue l'anticipation relève de la liaison, de la pulsion de vie. Michel de M'Uzan explique en effet que la pensée insolite qui anime tout individu, à savoir cette interrogation «bizarre» telle que nommée par lui, le «Si j'étais mort...», «exprime bel et bien sous une forme anticipée le mouvement d'incorporation de l'objet qui est le propre du travail du deuil<sup>25</sup>». Duras quant à elle fait un pas de plus, change de temps verbal et profère l'impossible phrase de M. Valdemar, le personnage de la nouvelle de Poe: «Je suis morte» (*CT*, 45). Le processus d'incorporation de l'objet existe dans le texte même, ce processus par lequel l'endeuillé se saisit de l'objet perdu pour le retenir. Même si «Duras se sauve *in extremis* en écrivant sa mort sans doute un peu pour pouvoir l'ignorer<sup>26</sup>», on pourrait dire que l'écrivaine a conféré au titre cette caractéristique de l'objet perdu ou à perdre, un objet liant qui permettrait de tenir ensemble, comme ce passage le montre bien: «Le titre aussi attend ça: un titre. Un ciment» (*CT*, 22). Le titre serait donc un ciment qui autoriserait, dans le contretemps, un discours sur la mort, sur la perte de soi pour soi, mais aussi sur l'absence de l'autre dans la mort, en l'occurrence Yann Andréa qui lui survivra.

---

<sup>24</sup>Anne-Marie Picard, art. cité, p. 172.

<sup>25</sup>Michel de M'Uzan, *op. cit.*, p. 158.

<sup>26</sup>Anne-Marie Picard, art. cité, p. 175. L'auteure souligne.

*C'est tout* aurait pu s'intituler *Le Livre à disparaître*, comme le suggérait le passage cité plus haut. Cependant, face à la scansion insistante des mots du titre dans le tissu textuel, il n'est pas étonnant que *C'est tout* apparaisse sur la couverture. Ces mots s'inscrivent dans le corps du texte près de douze fois. Nous reproduisons ici trois extraits (nous soulignons):

J'ai voulu vous dire que je vous aimais.  
Le crier.  
**C'est tout.** (CT, 13)

Y. A. : Vous êtes qui?  
M. D. : Duras, **c'est tout.**  
Y. A. : Elle fait quoi, Duras?  
M. D. : Elle fait la littérature (CT, 26).

Comment faire pour vivre un peu,  
encore un peu.  
**C'est tout.**  
C'est plus moi maintenant. C'est  
quelqu'un que je ne connais plus.(CT, 48)

La répétition produit un effet de liaison qui opère par le biais de la réinscription dans chaque morceau de texte du même signifiant. De plus, la ligature des «petits papiers» est d'autant plus structurante que la répétition joue sur le titre. En effet, le titre, «premier embrayeur du récit<sup>27</sup>», comme le remarque Guy Larroux, fait le pont entre l'ouverture du texte et chacun des fragments dans lesquels les mots «C'est tout» apparaissent. On a pu voir le même type de résonance dans le récit de *La Maladie de la mort*, texte dans lequel le titre laissait sa trace aussi, mais de façon différente. Le premier extrait illustre ce que nous avons avancé, à savoir l'anticipation de la perte d'Andréa qui a été «l'auteur de tout» (CT, 41). On y lit bien le dire de l'amour de l'autre, cette «force pulsionnelle qui permet qu'il y ait encore de la vie, encore de la parole<sup>28</sup>».

Le deuxième fragment cité pétrifie le nom de Duras dans la disparition de la parole, mais aussi dans la littérature: «Duras», «c'est tout», «la littérature» semblent ici des

---

<sup>27</sup>Guy Larroux, *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, coll. «Le texte à l'œuvre», 1995, p. 53.

<sup>28</sup>Anne-Marie Picard, art. cité, p. 173.

signifiants qui s'équivalent, interchangeables et infiniment permutable, dans un mouvement qui forge et sculpte le nom de l'écrivaine, le modèle en une véritable pierre angulaire de la littérature (qui renvoie bien au «dur» de Duras, mais aussi à l'écriture du roman de jeunesse *Un barrage contre le Pacifique*: «Quand j'écris je suis de la même folie que la vie. Je rejoins des masses de pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage» [CT, 24]). Dans un autre passage, d'ailleurs, le nom fait figure de sceau: «Signé: Duras» (CT, 17). «Signé: Duras» pourrait alors être remplacé, dans le texte, par «c'est tout», ce syntagme remplaçant la signature, comme si le nom tronqué se trouvait incrusté, de façon systématique, dans le tissu textuel, à la manière d'un sceau pour authentifier ou fermer de façon inviolable l'œuvre<sup>29</sup>. Dans un geste de maîtrise, c'est bien elle qui écrira la dernière lettre et apposera les scellés sur son texte. En ce sens, «[l]e titre apparaît ici "comme anticipation métaphorique du dénouement auquel il donne valeur de mythe, la réfraction du texte sur le titre le réactivant poétiquement"<sup>30</sup>». «L'anticipation métaphorique» se joue donc sur l'achèvement de *C'est tout*, une clôture au sein d'un livre clos, mais aussi sur la mort de Duras, «réactivant» sous la forme d'une pulsion de vie le nom de l'écrivaine dont la vie s'achève, mais dont le nom perdurera.

Le troisième extrait illustre la fatigue à l'approche de la mort («Comme une peur immédiate de la mort. Et après une fatigue immense» [CT, 43]) et l'élimination de la négation dans la dernière traduit le manque de souffle dans le texte. «C'est tout» découpe le fragment en deux parties et provoque une scission graphique, introduisant une phrase qui marque le processus d'objectification de l'écrivaine par elle-même: «C'est plus moi maintenant». De la sorte, l'anticipation du deuil travaille le texte ici puisque l'écrivaine ne se (re)connaît plus. Cette dissolution, qui s'oppose à l'hypothèse d'une coïncidence d'un

---

<sup>29</sup>Remarquons au passage la présence d'une autotextualité dans *C'est tout* qui pourrait également faire figure de liaison. En effet, Duras mentionne *Un barrage contre le pacifique* (CT, 10), *La Maladie de la mort* (CT, 15), reprend une phrase célèbre du *Camion*: «Que le monde aille à sa perte» (CT, 31) (phrase d'ailleurs commentée par Guibert dans *Le Protocole compassionnel*), et appelle Yann Andréa du nom du roman *Yann Andréa Steiner* (CT, 46).

<sup>30</sup>Claude Duchet cité par Guy Larroux, *op. cit.*, p. 53.

soi à soi esquissée un peu plus haut, émerge vers la fin du texte, comme si le passage par l'écriture des derniers moments avait eu pour effet de détacher Duras de la femme qui allait mourir, s'objectivant ainsi pour pouvoir «vivre un peu, encore un peu». Le titre a donc un effet de liaison vitale dans le texte tout entier, ligature dont le nœud est lié à l'amour pour Yann, au nom de l'écrivaine et à l'anticipation de la disparition de soi.

### *La dissolution du sens*

Malgré la force liante du titre, le sens du texte s'effiloche par endroits. La déliaison s'insinue au cœur de certains fragments, les rendant illisibles ou du moins difficiles à déchiffrer: alors qu'une entrée du journal marque le lieu de l'écriture: «Le 22 novembre, l'après-midi, rue Saint-Benoît» (CT, 9), Duras répond à la question de Yann Andréa, «Vous avez peur de la mort?» par ceci: «Je ne sais pas. Je ne sais pas répondre. Je ne sais plus rien depuis que je suis arrivée à la mer» (CT, 9). Dernier mot troublant à la première lecture puisque le lieu annoncé est bien Paris. Mais il est possible de reconstituer une chaîne éclatée de signifiants qui pourrait éclairer quelque peu le sens de ce fragment. En effet, à la question de Yann: «Votre livre préféré absolument?», elle répond: «*Le Barrage, l'enfance*» (CT, 10), et plus loin: «Viens vite. Je vais mieux. La peur est moins solide. Laisse-moi là où je suis avec la peur de la mort de ma mère, restée intacte, entière. C'est tout» (CT, 45). Être arrivée à la mer revient peut-être à être arrivée à la mère, à avoir rejoint la mère dans la mort et à craindre de revoir, si l'on ose dire, la mère morte. Voilà sans doute aussi le sens de cette autre observation: «Je m'en vais avec les algues» (CT, 53), qui pourrait signifier, dans cette logique, «je m'en vais avec la mer (mère)». Et ailleurs: «Je voudrais continuer à divaguer comme je le fais par certains après-midi d'été comme celui-là» (CT, 22), «Je suis glacée par la folie» (CT, 52). Le lien liquide qui traverse ces divers fragments (la mer, les divagations<sup>31</sup>, la glace) renvoie toujours à la mère, semble-t-il, laquelle, on l'a vu dans *L'Amant*, coïncidait aussi avec une glaciation du texte et la pétrification du visage dans une scène importante. En ce sens, «[l']illisibilité, les effets

---

<sup>31</sup>On dit bien d'une rivière qui divague qu'elle sort de son lit pour couler ailleurs.

pervers de l'écriture durassienne auraient pour vœu pieux de faire barrage au ravage de la mère par la lettre<sup>32</sup>». Le retour à l'enfance et au livre de la mère et de la mer, *Un barrage contre le Pacifique*, dessine une boucle temporelle pour le récit de soi, boucle qui prend toute son ampleur dans cet extrait sibyllin (Duras souligne):

*Le 14 octobre 1994.*

Le 14 octobre 1914. Le titre ici ne signifie rien que pour l'auteur. Le titre ne veut donc rien dire. Le titre aussi attend ça: un titre. Un ciment. Je suis au bord de la date fatale. Elle est NULLE. Pourtant la date est inscrite sur du papier blond. Elle a été inscrite par une tête blonde d'homme. Une tête d'enfant. Moi je crois cela: je crois par-dessus moi ce qui a été écrit parallèlement à cette tête d'enfant. C'est le RESTE de l'écrit. C'est un sens de l'écrit.  
[...] (CT, 22-23).

Tout porte à croire que l'écrivaine anticipe la date fatale de sa mort, anticipation rendue d'autant plus frappante que sa date de naissance tronquée pourrait être lue dans cette date ici inscrite qui «ne signifie rien que pour l'auteur» (elle est née le 4 avril 1914). La date de naissance serait dès lors juxtaposée à celle de la date fatale et les limites calendaires du sujet formeraient donc une boucle et préfigurerait même la notice nécrologique à venir. L'entrelacs du temps de l'enfance et de celui de la vieillesse, à la veille de la mort, est un motif qui alimente nombre de thanatographies, comme nous l'avons souligné dans les textes de Guibert et comme c'est aussi le cas et de manière emblématique dans l'œuvre de Proust. Georges Perros évoque un même amalgame temporel dans une de ses dernières lettres à Michel Butor avant de mourir: «Je me rapproche maintenant, à toute vitesse, de l'enfance, celle de la mort, qui commence avant l'extinction des feux, c'est bien connu<sup>33</sup>.» L'expression, «l'enfance de la mort» décrit avec force et saisissement ce qui est à l'œuvre ici. Mais le frottement temporel des deux pôles de la vie aura justement poussé René Major à poser cette question sans réponse: «On ne s'attend pas à naître. Faut-il s'attendre à

<sup>32</sup>Anne-Marie Picard, art. cité, p. 180.

<sup>33</sup>Georges Perros, *Lettres à Michel Butor, II 1968-1978*, Paris, Ubacs, 1991, p. 133. Il est en effet «bien connu» que la vieillesse est aussi un «retour en enfance».



mourir<sup>34</sup>» Ainsi le temps de la fin rassemble les charnières opposées de la vie, provoque une boucle d'autant plus importante que l'écrivaine, malgré l'affirmation (qui voile à peine un déni de la mort): «Dès demain. À tout moment. Je recommence un livre. J'écris. Et hop!, voilà» (CT, 37), sait bien qu'elle écrit son dernier livre. Dès lors, le lecteur est confronté à ce va-et-vient temporel tout particulièrement lié aux fragments dont le sens va vers la vie à venir ou vers la mort toute proche. Tantôt soulagée et apaisée («Dis-moi aurevoir» [CT, 53]), tantôt révoltée («Je ne peux me résoudre à être rien» [CT, 51]), l'écrivaine provoque l'oscillation des fragments entre la fermeture acceptée du temps et l'obligation de penser que «ce n'est pas tout» justement, qu'il reste encore un peu de temps afin de continuer à écrire. Émerge alors un temps intenable, intermittent, tout en contrepoints qui s'additionnent et s'annulent à la fois et qui portent la marque du travail souterrain de la liaison et de la déliaison, un contretemps dans lequel l'écrivaine met en scène sa propre mort et que décrit bien cette observation de Jacques Derrida: «La mort vient d'arriver dès l'instant où elle va arriver<sup>35</sup>.»

### *Le deuil de la lecture*

Le lecteur, face à ce temps et à ce texte incertains, n'est-il pas «pris à la gorge<sup>36</sup>», à son tour tenaillé par ce qui est à l'œuvre ici, sachant que «celle qui écrit est *morte de ce livre-là*<sup>37</sup>» ? N'est-il pas contraint d'effectuer le deuil d'une œuvre qui s'achève, d'un «livre à venir» qui ne viendra plus, plaçant sa lecture sous le sceau infini de la seule *relecture*? Maurice Blanchot évoque de biais cette situation particulière:

◆ Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel — mort totale en tant que fragmentaire.

<sup>34</sup>René Major, «Prière d'insérer», *op. cit.*

<sup>35</sup>Jacques Derrida, *Demeure*, p. 82.

<sup>36</sup>Pierre Mertens, art. cité, p. 57.

<sup>37</sup>Anne-Marie Picard, art. cité, p. 176. L'auteure souligne.

S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte — autrui, lecteur — qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence<sup>38</sup>.

L'inexistence de Duras est portée par Yann Andréa qui est le premier destinataire de ces morceaux de texte. Mais Duras destine son œuvre à des hôtes choisis (là encore l'enfance): «Y. A. : "Qui va se souvenir de vous?" M. D. : "Les jeunes lecteurs. Les petits élèves"» (CT, 11). Dans l'attente du dénouement final et du trajet de l'œuvre jusqu'aux petits élèves, ce sont les autres «comme hôte[s]<sup>39</sup>» qui doivent offrir l'hospitalité à ce texte.

Le lecteur lui aussi fasciné par la mort qui investit de près ce texte se trouve dans la même posture que Duras dans *Écrire*, lorsqu'elle revient sur le récit presque loufoque (Michelle Porte, à qui cette histoire a été racontée pour la première fois, ne put s'empêcher d'en rire<sup>40</sup>) de la mort d'une mouche, récit qui apparaît pour la première fois en 1977 dans *Les Lieux de Marguerite Duras*. L'écrivaine raconte donc de nouveau et longuement, en 1993, l'anecdote dont il a déjà été question dans la partie consacrée à *L'Homme au chapeau rouge* de Guibert:

Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et essayer de voir d'où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l'épaisseur du mur, ou du sol. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d'un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l'éternité. [...] On peut aussi ne pas écrire, oublier une mouche. Seulement la

<sup>38</sup>Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, p. 105, cité par Jacques Derrida dans *Demeure*, p. 53.

<sup>39</sup>Jacques Derrida, *Demeure*, p. 52

<sup>40</sup>En attendant Michelle Porte pour l'entretien qui deviendra *Les Lieux de Marguerite Duras*, Duras est témoin de la mort d'une mouche. Elle raconte dans *Écrire*: «Quand Michelle Porte est arrivée, je lui ai montré l'endroit et je lui ai dit qu'une mouche était morte là à trois heures vingt. Michelle Porte a ri beaucoup. Elle a eu un fou rire» (Marguerite Duras, *Écrire*, p. 40). À partir d'une scène de *À l'ami...* dans laquelle le personnage de Muzil éclate d'un fou rire («C'est à mourir de rire!» [AA, 21]) à l'annonce d'un cancer qui ne tuerait que les homosexuels, Catherine Mavrikakis écrit ces lignes si justes: «Le rire est contagion, mais aussi moment d'incompréhension passagère, à cause peut-être justement d'une trop grande lucidité» (Catherine Mavrikakis, «Plus rien ne m'étonne...», et autant le dire tout de suite: ça ne m'étonne même pas», dans *L'Étonnement*, sous la direction de Francine Belle-Isle, Simon Harel, Gabriel Louis Moyal, Montréal, Liber, coll. «Espace de réflexion psychanalytique», 2000, p. 168). L'affect du rire serait-il plus mortel qu'on le pense?

regarder. Voir comme à son tour, elle se débattait, d'une façon terrible et comptabilisée dans un ciel inconnu et de rien. Voilà, c'est tout<sup>41</sup>.

De manière frappante, les derniers mots de cet extrait anticipent le titre du dernier livre qui va refermer quelques années plus tard l'œuvre durassienne. Mais cette scène est doublement prémonitoire puisqu'elle donne bien à lire une tentative de maîtriser le passage de la vie à la mort, ce qui se joue à l'évidence dans *C'est tout*. Si cette histoire est convoquée à nouveau par Duras, à peine trois ans avant de mourir, il faut sans doute aussi y entendre ce que rappelle Jean-Michel Rabaté à propos du deuil, «c'est-à-dire la répétition de l'absence<sup>42</sup>», répétition de l'absence de traces laissées par la mort, absence redoublée par la perte de l'image pour remplacer le visage qui disparaît au terme de *C'est tout*, œuvre tout entière attachée à tracer l'infigurable.

En outre, comment ne pas voir, dans le récit de la mouche, la métaphore du lecteur de *C'est tout*, qui se penche aussi sur le texte «pour voir», «voir comment cette mort progressivement envahirait» l'écriture du livre? Faut-il d'ailleurs rire ou pleurer de cette façon à la fois poétique et ridicule de chercher à savoir par où entre la mort? Comme le remarque avec justesse Catherine Mavrikakis, «À la paralysie étonnée devant l'horreur qui n'étonne plus, il faut peut-être préférer le fou rire, le rire un peu fou, un peu fêlé. Celui de la compréhension impossible<sup>43</sup>.» Le rire malaisé du lecteur n'est certes pas absent de *C'est tout*, puisqu'à la lecture «testamentaire lourde du respect dû aux disparus<sup>44</sup>» se superpose une lecture incertaine que quelques fragments provoquent, comme ceux-ci le montrent bien: «Je suis un bout de bois blanc. Et vous aussi. D'une autre couleur» (*CT*, 39); «Toute une vie j'ai écrit. Comme une andouille, j'ai fait ça» (*CT*, 38); «Yann, tu ne te sens pas un peu le pendentif de Duras?» (*CT*, 33); «Ça y est. Je suis morte. C'est fini. *Silence, et puis.* Ce soir on va manger quelque chose de très fort. Un plat chinois par exemple [...]» (*CT*, 45-46). Ces «billets», en rompant l'isotopie de la mort et en faisant basculer le sens dans le

<sup>41</sup>Marguerite Duras, *Écrire*, p. 39 et p. 45.

<sup>42</sup>Jean-Michel Rabaté, *op. cit.*, p. 15.

<sup>43</sup>Catherine Mavrikakis, «Plus rien ne m'étonne...», p. 168.

<sup>44</sup>Anne-Marie Picard, art. cité, p. 176. L'auteure souligne.

risible (l'expression «c'est à mourir de rire» vient en tête), dans l'anecdotique et le trivial, nous obligent à nous interroger sur le statut de ce dernier écrit. *C'est tout*, est-ce, finalement, «un journal intime du dernier souffle<sup>45</sup>» ou une «mise en scène obscène d'une agonisante qui éructe, de temps à autre, quelques phrases définitives<sup>46</sup>»? James Williams, quant à lui, décide que «Duras est ici des plus brutales et impitoyables: en transgressant ses propres limites narcissiques et l'autopastiche, elle frôle l'absurde et le grotesque<sup>47</sup>». Mais l'autopastiche ne serait-il pas précisément une des formes exacerbées, outrées, hors de soi de l'objectivation d'un soi pour soi, de la saisie scripturaire (mais illusoire) du sujet au moment de faire l'ultime deuil de soi?

L'œuvre de Duras, les textes tout au moins dont il a été question dans cette partie, est enclose dans une tension entre la réalité et la fiction, entre le témoignage et le récit, entre la douleur et le plaisir, entre un temps qui passe et une atemporalité disloquée. Nous avons montré que l'autographie chez Duras témoignait sans cesse d'une réécriture d'événements porteurs de mort chaque fois reliés à un autre (Andréa dans *C'est tout*, la mère dans *L'Amant* et Robert Antelme dans *La Douleur*). La visée essentielle de la réélaboration, dans les trois premiers récits, illustre une mise en œuvre de la réparation des torts commis par Yann Andréa, l'actualisation d'événements qui auraient pu avoir lieu dans le passé, la mise au jour puis au tombeau de souvenirs mortifères (autour de la mère et du père). Dans *C'est tout*, la réécriture a été abandonnée, du moins pour une part, au profit d'une écriture plus fragmentaire qui laisse entrevoir, dans ses ouvertures et fermetures multiples, l'anticipation de la disparition de l'écrivaine. Les ajustements scripturaires différents dans chacun des textes ont provoqué des dérèglements temporels dans les récits. En effet, les sursauts du temps et la maladie de la répétition dans *La Maladie de la mort*, l'invention du souvenir et les temps morts dans *L'Amant*, la mémoire hors-temps du corps dans *La*

---

<sup>45</sup>Laure Adler, *op. cit.*, p. 575.

<sup>46</sup>*Ibid.*

<sup>47</sup>James S. Williams, [Sans titre], *The French Review*, vol. 70, n° 3, février 1997, p. 497. («Duras is at her most unsparing and brutal here, going beyond even her own limits of narcissism and self-pastiche to skirt the boundaries of the absurd and grotesque».)

*Douleur* et, finalement, l'intermittence entre la disparition acceptée du temps et le désir d'écrire encore à l'avenir dans *C'est tout* constituent autant d'essais d'un sujet tentant de se saisir face à l'imminence de la mort et cherchant à poser jusqu'au bout les conditions structurantes d'un récit de soi.

Les autothanatographies de Duras, d'abord ouvertes à la reprise des souvenirs mortifères afin de les romancer avant la clôture de l'œuvre, puis en lutte avec une anticipation grandissante de la mort, font ainsi émerger un temps chaque fois remanié pour permettre le récit de la mort. Si pour Marcel Proust et Hervé Guibert la préfiguration de la mort fut l'exacerbation d'un récit de soi enclavé dans une fiction, force est de constater que, dans les écrits de Duras, l'opération est quelque peu inversée: *le récit de soi déclenche l'anticipation de la mort*, anticipation qui a été portée à son paroxysme dans *C'est tout*, rejoignant par là le projet littéraire des deux autres écrivains: s'écrire dans le temps de la mort.

III.

Le scalpel d'or de Marcel Proust:  
un style létal

[...] le texte proustien est une substance superbe pour le désir critique. C'est un véritable objet de désir pour le critique, car tout s'épuise dans le fantasme de la relecture, dans l'idée de chercher quelque chose chez Proust, et, par là même aussi, tout rend illusoire l'idée d'un résultat de cette recherche. La singularité de Proust c'est qu'il ne nous laisse rien d'autre à faire que ceci: le *réécrire*, qui est le contraire de l'épuiser.

Roland Barthes, *Proust et la Nouvelle Critique*.

La pensée de la mort, avant l'avènement même de son instant final, aura surtout été thématifiée dans les textes de Guibert et davantage textualisée dans les récits de Duras: elle trouvera avec *À la recherche du temps perdu* une autre forme encore. Nous avons annoncé que notre découpage témoignait d'une métaphorisation croissante de la notion d'anticipation de l'expérience de la dernière heure. Est-il besoin de rappeler que pour Proust la mort aura été, si l'on ose dire, l'œuvre d'une vie. Confiné à sa chambre nocturne d'écriture, l'écrivain aura inscrit dans son œuvre une lutte incessante avec le dernier souffle, ciselant son style, sa syntaxe et sa grammaire de manière à contenir tout en l'écrivant le caractère inéluctable de l'expérience qui l'attendait et dont il avait depuis toujours anticipé l'épreuve. En effet, un véritable travail souterrain de la mort se donne à lire dans l'esthétique proustienne et tout particulièrement dans la stratégie figurale qui structure *la Recherche*. Figure de la maîtrise du temps, expédient stylistique qui court-circuite la durée, la métaphore illustre au plus près la tentative «d'enfermer dans les anneaux d'un beau style» (*TR*, IV, 468) la fuite «d'un peu de temps à l'état pur<sup>1</sup>» (*TR*, IV, 451), de saisir non pas le temps passé mais bien le temps qui passe, amenuisant ainsi, dans l'œuvre d'art, les heures qui s'écoulent et qui mènent inévitablement à la mort. Le caractère atemporel de la

---

<sup>1</sup>Désormais, les sigles renverront à l'édition de Jean-Yves Tadié dans la Pléiade suivi du numéro du tome et de celui de la page. Les abréviations se liront comme suit: *Du côté de chez Swann* (CS); *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (JFF); *Le Côté de Guermantes* (CG); *Sodome et Gomorrhe* (SG); *La Prisonnière* (P); *Albertine disparue* (AD); *Le Temps retrouvé* (TR).

métaphore serait dès lors ce qui, sur le plan de l'écriture, permettrait de transférer dans une figure l'épreuve de la fin.

Cependant, loin de n'être qu'un encerclement de l'expérience limite ou encore une suspension de la durée, la stratégie figurale privilégiée par Proust montre aussi un effilochement significatif qui détisse l'œuvre tout en la tissant. C'est la présence «de la métonymie *dans la métaphore*<sup>2</sup>» qui défait les maillons serrés de cette dernière et décloisonne le trope pour déverser le sens de l'image sur le fil du récit, et ce, de manière localisée mais aussi générale. L'écriture proustienne recèle de la sorte une ambiguïté stylistique qui a certes fait l'objet de nombreuses études, mais qui n'a jamais été interprétée depuis le mouvement de liaison/déliasion qu'elle semble déclencher. On le sait, à la suite du structuralisme, la critique proustienne des années soixante-dix s'est précisément attachée à montrer le fonctionnement de *la Recherche* et à circonscrire la structure interne de l'œuvre pour y réviser l'importance de la métaphore et révéler le travail déterminant de la métonymie<sup>3</sup>. Mais il faudrait ajouter que l'équivoque scripturale proustienne témoigne aussi, sur le plan historique, d'une esthétique littéraire en pleine mutation<sup>4</sup>. Dans les années quatre-vingt, Anne Henry a bouleversé des années d'analyses temporelles de *la Recherche* (ce que Deleuze, d'une manière différente, avait déjà commencé à faire en 1964 en déplaçant l'importance du passé sur le futur<sup>5</sup>) en affirmant que le temps, les réminiscences et la métaphore ne constituaient pas le pivot central de *la Recherche*. L'intérêt du travail proustien relevait plutôt selon elle de la transposition romanesque de

---

<sup>2</sup>Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», *Figures III*, p. 42. L'auteur souligne.

<sup>3</sup>Voir à ce sujet Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», *Figures III*, p. 41-63; *Proust et la Nouvelle Critique*, *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série, n° 7, «Études proustiennes II», 1975; *Recherche de Proust*, sous la direction de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1980.

<sup>4</sup>L'œuvre proustienne, entre autres œuvres exemplaires, porte en germe l'importance qui sera accordée plus tard dans le siècle au signifiant au détriment du signifié.

<sup>5</sup>Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. «Perspectives critiques», 1976 [1964].



principes philosophiques puisés dans les œuvres de Schelling et de Schopenhauer<sup>6</sup>.  
L'étude de Paul Ricœur s'inscrit d'ailleurs dans cette même lignée puisque selon lui,

Une troisième manière, plus forte encore, de battre en brèche les titres de *la Recherche* à constituer une fable sur le temps est de s'attaquer, avec Anne Henry [...] au primat narratif lui-même de *la Recherche*, et de voir dans la forme romanesque la projection, sur le plan de l'anecdote, d'un savoir philosophique constitué ailleurs, et donc extérieur au récit<sup>7</sup>.

Malgré l'importance des travaux de Henry et de Ricœur qui ont révélé avec utilité le savoir philosophique de Proust à l'œuvre dans *la Recherche*, il semble pourtant toujours pertinent d'examiner le travail structurant de l'entre-deux de la figure qui traduit, selon nous, une anticipation littéraire de la mort par le biais de la recherche d'un style conservant la marque d'un contretemps, d'un temps maîtrisé et pourtant en fuite.

Mais la contradiction figurale dévoile aussi autre chose: elle met au jour la différence entre une langue reliée à celle de la mère, attachée aux métaphores désuètes et dont il faut faire le deuil, et une autre qui tenterait de se frayer un chemin à travers une stratégie différente, témoignant plus justement des choses à décrire. Car si la textualité de *la*

---

<sup>6</sup>Anne Henry, *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, coll. «Nouvelle Bibliothèque scientifique», 1983.

<sup>7</sup>Paul Ricœur, *Temps et récit II*, p. 248. En 1987, les études proustiennes connurent un nouveau tournant décisif car «l'œuvre de Proust allait tomber dans le domaine public. Des éditions nouvelles allaient voir le jour, qui seraient l'occasion d'un rajeunissement de la lecture de *la Recherche*» (Présentation, «Lectures de Proust», *Paragraphes*, n° 3, 1990, p. 3. L'auteur n'est pas signalé). Les travaux de génétique prirent dès lors la relève des études textuelles et structurelles. Jean-Yves Tadié participa de manière capitale à ce tournant critique puisqu'il publia dans la Pléiade, à partir de la même année, une nouvelle édition en quatre tomes, révisée et augmentée de très nombreux avant-textes et esquisses de *la Recherche*, rendant désuète la première édition de Clarac et Ferré parue en trois tomes en 1954. Depuis, une large part de la critique de Proust a porté son attention sur la relecture de l'œuvre de l'écrivain à la lumière de l'apport inestimable (mais paradoxalement étouffant aussi) des nouvelles recherches génétiques. Mentionnons aussi les travaux importants de Jean Milly qui a édité *la Recherche* dans la collection «G-F» de Flammarion en dix volumes (1984-1987) à la lumière de ses propres travaux génétiques. On lui doit surtout d'avoir éclairé d'un jour neuf le dernier volume retravaillé par Proust, *Albertine disparue* (Marcel Proust, *Albertine disparue*, édition intégrale, texte établi, présenté et annoté par Jean Milly, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. «Dimension», 1992). Voir aussi son article «Retitrage, recyclage et autres visages d'*Albertine disparue*», *Bulletin Marcel Proust*, n° 41, 1991, p. 147-156. Dans ce même numéro, on peut lire un article très utile de Milly dans lequel il a analysé de manière détaillée l'état des études proustiennes («Études. Actualité de la recherche proustienne», *Bulletin Marcel Proust*, n° 41, 1991, p. 28-47).

*Recherche* occupe une place centrale dans la conception de l'œuvre, il va sans dire qu'elle est chaque fois déterminée par le sujet même à décrire. On peut penser que les passages qui mettent en scène l'agonie d'un personnage recèlent tout particulièrement une anticipation de la mort, mises en scène dont le style porte peut-être la marque même d'une expérience limite. Dès lors, la préfiguration de la fin de Proust nous parviendrait à travers les voix sépulcrales de Charlus, de Swann, de la mère (de manière différente puisqu'elle ne meurt pas dans l'œuvre), de la grand-mère, d'Albertine, de Bergotte, mais aussi de celle du narrateur, autant de personnages qui témoigneraient à l'avance de l'expérience qui attend l'écrivain et dont l'écriture porte l'empreinte de l'assimilation et de la résistance à la pensée de la disparition de soi. C'est du moins ce que l'analyse qui va suivre tentera de montrer.

Dans un premier temps, nous décrivons le travail structurant de la métaphore métonymique, travail qui configure à la fois la temporalité et le style proustiens. La contradiction qui anime l'écrivain face à l'utilisation des métaphores sera analysée dans la scène des trois arbres d'Hudimesnil, laquelle nous permettra de mieux saisir l'affect maternel au cœur de cette langue toute particulière. Dans les deux autres chapitres de cette partie, l'esthétique ainsi décrite sera ensuite analysée de manière plus circonscrite dans des passages où la mort de certains personnages fait l'objet du récit. En comparant la toute première scène de *la Recherche* aux diverses voix funestes (celle de Charlus, de la grand-mère et de la mère) qui se laissent entendre dans ces passages choisis, nous suggérerons, dans le second chapitre, que la voix somnambulique et onirique de l'ouverture enregistre la difficulté de s'émanciper des idéaux littéraires de la mère reliés à la métaphore afin de créer la langue du roman à venir et de l'œuvre en train de s'écrire. La déliaison dans les premières pages de *la Recherche* (pages aussi écrites sous le signe d'une certaine unité du sujet) sera rapprochée d'un deuil de soi qui trouve à se faire jour à travers la temporalité du rêve. En déplaçant les caractéristiques oniriques sur le plan du style, nous suggérerons, dans le dernier chapitre, que le travail de la métaphore métonymique, en empruntant son dialecte à la mère et sa temporalité au rêve, se modèle aussi sur le vernis lumineux des

Maîtres tant admiré par Proust et que l'entre-deux de la figure tisse de la sorte, dans les scènes de l'anticipation de la mort d'Albertine, de l'agonie de Swann et de la mort de Bergotte, un fil mordoré dont la teinte dit bien que la mort, dans *À la recherche du temps perdu*, est peut-être dorée.

Sur un autre plan, le désir de lecture énoncé par Barthes dans l'exergue cité se révèle particulièrement significatif dans la perspective du présent travail puisque la relecture du texte proustien convoque elle-même un plaisir tout particulier d'anticipation: le «relecteur» connaît déjà les passages essentiels du récit et jouit d'en savoir plus long que le héros. Ainsi toute relecture de *la Recherche* place-t-elle d'ores et déjà le lecteur en position de scripteur, de «récrivain», déposant sur le récit ses lectures antécédentes et fabriquant de la sorte un objet singulier chaque fois différent. Plus que les deux écrivains dont il a été question ici, Proust fait lire la mort et son anticipation entre les lignes de son œuvre, déniait d'une certaine façon la fin car la relecture et le décryptage donnent au lecteur le sentiment que le texte demeure ouvert, qu'il ne ménage aucune place à la finitude, qu'il n'opère aucune clôture<sup>8</sup>. Enid G. Marantz a d'ailleurs noté à juste titre que

[...] s'il est vrai, comme Kermode l'explique, que la clôture est un principe qui, tout en reflétant l'expérience humaine, sert à structurer des œuvres narratives, il faut envisager la possibilité que les clôtures intermédiaires dans *la Recherche* qui, toutes déçoivent l'attente du lecteur, soient admirablement adaptées à la théorie de la personnalité proustienne selon laquelle nous sommes à la fois multiples et discontinus<sup>9</sup>.

Le texte proustien interdit donc toute saisie finale et empêche le lecteur de ressentir l'achèvement. À l'inverse de la clôture narrative qui a longtemps été pensée comme une expérience lectorale de la mort, nous voudrions pour notre part suggérer que c'est peut-être là, dans cet espace de l'immaîtrisable, de l'inachevé, de la non-clôture du texte que se fait

---

<sup>8</sup>D'ailleurs, la lecture interprétative de scènes maintes fois commentées et dites «consacrées» (comme ce sera le cas ici) participe aussi d'une tentative de maîtriser le texte proustien, de s'appropriier ces scènes, geste qui n'est pas étranger à l'anticipation même de la mort.

<sup>9</sup>Enid G. Marantz, «L'Infini, l'inachevé et la clôture dans l'écriture proustienne: le cas de M<sup>lle</sup> de Stermaria», *Études françaises*, «L'infini, l'inachevé», vol. 30, n<sup>o</sup> 1, été 1994, p. 43.

l'expérience de la mort lue<sup>10</sup>. Et si «la fiction peut concourir à l'apprentissage du mourir<sup>11</sup>», ce n'est sans doute jamais aussi lisible que dans la structure tout en boucles et en spirales de *la Recherche*.

À propos de la question du lecteur, nous analyserons plus loin l'importance d'une scène fictive écrite par Proust dans un de ses articles critiques sur Rembrandt. L'écrivain imagine un Ruskin vieux et mourant, venu admirer en Hollande les peintures du Maître. Cette scène fantasmatique dévoile «l'essentialité» du regard posé sur l'œuvre d'art, regard dont l'importance est indéniable pour notre propos puisqu'il s'agit de l'observation d'un mourant qui s'est déplacé pour admirer les toiles de Rembrandt, malgré sa fin toute proche. Si, comme nous le verrons, les commentaires de Proust entourant cette scène ont valeur d'anticipation pour son propre travail, il faut aussi se demander si la lecture «essentielle» (terme utilisé par Proust) de *la Recherche* ne doit pas être celle d'un lecteur mourant, âgé ou malade, ce que suggérerait peut-être cette mise en scène. Autrement dit, si, comme l'affirme avec justesse Alexis Nouss, «la recherche proustienne l'a magistralement et définitivement démontré: écrire, c'est se mettre en position de vieillesse<sup>12</sup>», est-ce à dire que la lecture singulière induite par *la Recherche* reviendrait essentiellement à faire, du versant du lecteur, l'expérience du temps et à littéralement vieillir? Cette question demeurera sous-jacente dans les pages qui vont suivre.

---

<sup>10</sup>Si pour Deleuze le narrateur proustien est fou, ne peut-on pas dire que cette folie atteint aussi le lecteur proustien justement à cause de ce sentiment de non-maîtrise induit par le texte? (*op. cit.*, p. 205).

<sup>11</sup>Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 192.

<sup>12</sup>Alexis Nouss, art. cité, p. 85.

## 1. Le travail de la métaphore

Cette philosophie de la nature était pour lui, pour l'enfant que j'étais mais que je reste encore, la naïveté même, sans doute, mais aussi le temps de l'apprentissage infini, la culture de confection, la culture confectionnée selon la fiction, l'autobiographie du leurre, *Dichtung und Wahrheit*, un roman de formation, un roman de la sériciculture qu'il commençait à écrire en vue de se l'adresser à lui-même, de s'y dresser lui-même dans un sabbat de couleurs et de mots [...].

Jacques Derrida, «Un ver à soie», *Voiles*.

### *La théorie comme écriture de soi*

Avant de décrire le fonctionnement de la métaphore métonymique, il nous faut prendre la mesure de l'appartenance générique de *la Recherche*. Nous avons à plusieurs occasions souligné l'importance de la forme ou du genre littéraire choisis pour l'écriture de la mort. L'autothanatographie semble se forger autour d'un rhizome de nature fictive qui permettrait l'écriture du sujet face à l'expérience létale. Chacune des œuvres des écrivains retenus a délibérément participé à la transformation en profondeur du genre autobiographique. Au moment d'aborder *Le Paradis* de Hervé Guibert, nous avons montré l'hésitation de l'écrivain entre le roman et le journal (entre le récit et le discours), indétermination qu'il a pour sa part résolue en entrecroisant les deux genres pour écrire une autofiction. Les récits de Duras ont quant à eux révélé une fictionnalisation d'autographèmes plus ouvertement rattachés au biographique à partir de *L'Amant*. Quant à Proust, il a longtemps hésité entre l'essai et le roman, essai qui fut la première forme choisie et donnée au *Contre Sainte-Beuve* et qui sera transformé en narration dans *la Recherche*. Selon Barthes,

[son] hésitation [...], à laquelle, c'est normal, il donne une forme psychologique, correspond à une alternance structurale: les deux «côtés» entre lesquels il hésite sont les deux termes d'une opposition mise à jour [*sic*] par

Jakobson: celle de la Métaphore et de la Métonymie. La Métaphore soutient tout discours qui pose la question: «Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que cela veut dire?»; c'est la question même de tout Essai. La Métonymie, au contraire, pose une autre question: «De quoi ceci, que j'énonce, peut-il être suivi? Que peut engendrer l'épisode que je raconte?»; c'est la question du Roman<sup>1</sup>.

L'anecdote voudrait que Proust se soit mis à écrire son roman à la mort de sa mère, que le choix du roman eût été concomitant à cette perte inaugurale. Nous verrons plus loin que cette situation n'aura pas été sans effets sur son écriture où la voix de la mère se laisse entendre par le biais de certains choix esthétiques. Proust choisira finalement, on le sait, une «*tierce forme*» pour *la Recherche*:

la structure de cette œuvre sera, à proprement parler, *rhapsodique*, c'est-à-dire (étymologiquement) *cousue*; c'est d'ailleurs une métaphore proustienne: l'œuvre se fait comme une robe; le texte rhapsodique implique un art original, comme l'est celui de la couturière: des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels<sup>2</sup>.

Remarquons que ces croisements, ces rappels et ces arrangements placent d'emblée *la Recherche* dans une économie de la répétition, tant du point de vue structurel que thématique. Il est intéressant de rappeler que cette division gouvernée par la répétition était absente des premiers jets de la rédaction de l'ouvrage, *Du côté de chez Swann* et *Le Temps retrouvé* ayant été conçus comme un seul et unique livre, logeant, côte à côte, la réminiscence, le récit du souvenir qu'elle avait fait émerger et l'explication esthétique. C'est le renvoi à la fin du roman de la révélation qui imprime dès lors à l'essai son caractère romanesque. Geneviève Henrot a fait valoir qu'

Il paraît que Proust, au moment de bâtir son roman, aurait utilisé une dactylographie suivie de *François le Champi*, qui contenait sans solution de continuité ce que nous lisons aujourd'hui au début de «Combray» et dans «la matinée de Guermantes» et d'un coup de ciseaux décisif et décidé, l'aurait littéralement coupée en deux (mais non pas au hasard) afin de retarder de quelque trois mille pages l'étape du souvenir et de la réflexion esthétique. On voit dans ce geste emblématique l'attitude constante qui, à partir des années 1910-1911, a consisté à séparer presque systématiquement chaque épisode original de sa réminiscence, afin de nourrir le suspens et d'ouvrir la voie à la narration proprement dite<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Roland Barthes, «"Longtemps je me suis couché de bonne heure"», *op. cit.*, p. 314-315.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 317. Barthes souligne.

<sup>3</sup>Geneviève Henrot, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP, 1991, p. 73.

Ce geste fut peut-être à l'origine de la différence entre le dit et le dire proustiens, entre l'énoncé de la théorie du roman et sa pratique, interrogation soulevée par la Nouvelle Critique<sup>4</sup>. Si pour l'écrivain-narrateur, la métaphore est bien la figure de style qui permet de réunir «une qualité commune à deux sensations» (*TR*, IV, 468), on a remarqué que Proust lui-même n'avait pas tant usé de la métaphore que de la métonymie à l'intérieur de la métaphore. Gérard Genette est un des premiers critiques à avoir attiré l'attention sur cette opération. Si, selon lui, «la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie<sup>5</sup>», il précise toutefois que «le glissement métonymique ne s'est pas seulement "déguisé", mais bien transformé en prédication métaphorique<sup>6</sup>». En ce sens, la métaphore telle qu'envisagée par le narrateur n'existe pas à proprement parler dans l'œuvre, comme l'a d'ailleurs aussi noté Christie McDonald: «la définition de la métaphore encensée à la fin du roman fournit le principe général sur lequel l'art doit se fonder, bien que les exemples concrets de telles métaphores soient particulièrement rares dans le roman<sup>7</sup>». Ainsi, la diégèse garde bien la trace du mécanisme de la métaphore, à savoir le rapprochement de deux objets éloignés dans le temps et l'espace, mais le style proustien manie de manière différente ce principe. Cette esthétique particulière aurait donné le jour à une conception singulière de la littérature, en imposant «le passage de l'herméneutique classique, qui était une herméneutique paradigmatique (ou métaphorique), à une herméneutique nouvelle qui serait syntagmatique, ou si l'on veut, métonymique<sup>8</sup>».

---

<sup>4</sup>Cité par Éliane Boucquey, dans *Un chasseur dans l'image. Proust et le temps caché*, Paris, Armand Colin, coll. «L'ancien et le nouveau», 1992, p. 23.

<sup>5</sup>Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», *Figures III*, p. 45.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 42.

<sup>7</sup>Christie McDonald, *The Proustian Fabric. Associations of Memory*, Lincoln and London, Nebraska University Press, 1991, p. 53 («[...] the much celebrated definition of metaphor at the end of the novel furnishes the general principle upon which to base art, though concrete examples of such metaphors in the novel are remarkably scarce».)

<sup>8</sup>Roland Barthes, «Discussion», *Proust et la Nouvelle Critique*, p. 92. C'est très certainement dans ce passage d'une herméneutique à une autre que l'on peut saisir l'un des aspects de la modernité littéraire proustienne.



*La Recherche* est donc fondée sur la trace de cette découpe dont le narrateur fait par ailleurs état: «[...] mes rêves de voyage et d'amour n'étaient que des moments — que je sépare artificiellement aujourd'hui comme si je pratiquais des sections à des hauteurs différentes d'un jet d'eau irisé et en apparence immobile — dans un même et inflexible jaillissement de toutes les forces de ma vie» (CS, I, 86). Ce geste emblématique de la césure et de la découpe nous intéresse ici au premier chef. On se souvient que Duras a publié *La Douleur* (écrit pendant la guerre) juste après *L'Amant*. On a pu lire, dans ce choix éditorial singulier, un désir autographique de dévoiler la douleur de la perte du père sublimée dans l'attente de Robert Antelme. De la même façon, la découpe proustienne qui est d'emblée un acte théorique révèle aussi un choix autographique. Sur le plan théorique, Proust a bien délibérément sectionné son livre pour retarder l'explication esthétique des réminiscences. Il écrit à ce sujet, dans une lettre à Jacques Rivière, datée de 1914:

Enfin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction! [...] Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. [...] Non, si je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire. Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la recréer, la faire vivre<sup>9</sup>.

On comprend donc pourquoi la forme autobiographique, en doublant les jours vécus dans l'écriture, n'aura pas été la forme retenue par Proust afin de rendre compte des sacrifices et des efforts découlant de la maladie. Remarquons par ailleurs l'emploi du «je» dans l'échange épistolaire pour parler du narrateur de *la Recherche*. Si certains critiques ont affirmé que le narrateur n'avait aucun lien avec l'auteur de *la Recherche*, on peut se demander avec Michel Schneider, «pourquoi Proust n'hésite [...] pas, par exemple, à écrire à une correspondante: "Quand Albertine, plus tard (troisième volume) est fiancée avec moi, elle me parle de robes de Fortuny [...] le roman suit son cours, elle me quitte, elle

---

<sup>9</sup>*Correspondance de Marcel Proust*, t. XIII, édition établie, présentée et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 1985, p. 98.



meurt<sup>10</sup>?» Sous le signe de l'entre-deux, l'identité de celui qui raconte sa vocation «*est et n'est pas Marcel*<sup>11</sup>». En ce sens, *la Recherche* est bien une autofiction dans laquelle le narrateur partage tout en ne partageant pas la même identité nominale que l'auteur<sup>12</sup>. Le narrateur serait alors une métaphore de Proust, proposition dont nous mesurerons toute l'ampleur un peu plus bas.

Sur un autre plan, la lettre destinée à Jacques Rivière suggère aussi que la méthode proustienne tire sa pratique de l'induction et non de la déduction: faire vivre sa pensée, partir du concret de l'expérience, cela revient bien à poser un raisonnement inductif au travail de *la Recherche* car Proust propose une expérience dont il tirera les conclusions et les révélations finales. «L'impression, dit le narrateur, est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après.» (*TR*, IV, 459) Le cheminement inductif décrit ici provoque en ce sens les découpages dans le tissu textuel. Mais autre chose pousse peut-être Proust à détacher de la sorte des fragments de textes et à les disposer à l'opposé de leur emplacement initial dans le texte. Une métaphore, apparue en 1905, dans une lettre destinée à Robert Dreyfus, décrit en effet un processus des plus éclairants pour notre propos:

---

<sup>10</sup>Michel Schneider, *Maman*, Paris, Gallimard, coll. «L'Un et l'Autre», 1999, p. 56. Toutefois, il faut tenir compte de la nature différente des deux genres convoqués (ce que Schneider ne semble pas faire): la lettre permet de garder la trace de ce que le roman efface.

<sup>11</sup>*Ibid.*

<sup>12</sup>À propos de *la Recherche*, Gérard Genette écrira justement: «Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit: autofiction» (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982, p. 293). Sur la question de l'appartenance générique de *la Recherche*, voir le très bon article de Dorrit Cohn, «L'ambiguïté générique de Proust», *Poétique*, n° 109, février 1997, p. 105-123. Jean Milly, pour sa part, écrira à ce sujet: «dans les premiers cahiers de brouillon, le narrateur se nommait souvent Marcel, de même qu'il nommait son frère Robert (prénom réel du frère de Proust). Tous ces indices autobiographiques (et même jusqu'à l'existence d'un frère du narrateur) avaient été ensuite supprimés au cours des rédactions successives» (Jean Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985, p. 161).

Ah! comme j'aimerais savoir écrire comme Mme Straus! Mais je suis bien obligé de [tisser] ces longues soies comme je les file, et si j'abrégais mes phrases cela ferait des petits morceaux de phrases, pas des phrases. De sorte que je reste comme un ver à soie dont d'ailleurs j'habite les températures, ou plutôt comme un ver de terre («amoureux d'une étoile» c'est-à-dire contemplant la concision de Mme Straus comme une inatteignable [sic] perfection)<sup>13</sup>.

Voilà Proust en petit ver de terre et de soie qui tire déjà et induit de son corps-cocon la soie nimbée de gouttelettes d'humidité pour son œuvre à venir. Si les «petits morceaux de phrases», les pans textuels brefs ne sont pas des phrases, est-ce parce que l'écriture nécessite de très nombreuses lignes pour filer les métaphores, les faire durer, les étirer dans un long souffle inspiratoire qui anticipe le tissage infini et inachevé de *la Recherche*? Un passage situé au tout début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* exprime lui aussi clairement cette idée de dégager une parcelle de soi pour créer autre chose. Cet extrait articule l'idée selon laquelle l'esprit doit se distendre et s'étirer pour atteindre et remplir une chambre inconnue dont le plafond semble parfois plus haut que celui de la chambre habituelle:

Ce sont elles — même les plus chétives, comme les obscurs attachements aux dimensions, à l'atmosphère d'une chambre — qui s'effarent et refusent, en des rébellions où il faut voir un mode secret, partiel, tangible et vrai de la résistance à la mort, de la longue résistance désespérée et quotidienne à la mort fragmentaire et successive telle qu'elle s'insère dans toute la durée de notre vie, détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-mêmes sur la mortification desquels des cellules nouvelles multiplieront. (*JFF*, II, 32)

Le tissage et l'étiollement sont donc synonymes d'une première mort, de la création d'une première couche mortifère et fragmentaire, cependant nécessaire pour que l'écrivain puisse ensuite y déposer l'œuvre dont le fondement se lira dans la trace secrétée de ce dépôt organique de la mort. Jacques Derrida, dans un texte qui, de manière éloquente, fait écho à ces préoccupations (le philosophe y reprend à son tour l'image du ver à soie), écrit: «[...] une sécrétion, on le sait, c'est aussi ce qui sépare, discerne, dissocie, dissout le lien, tient

---

<sup>13</sup>*Correspondance de Marcel Proust*, t. V, 1979, p. 289. Au mot «tisser», on peut lire cette note des éditeurs: «Proust a écrit le mot *trier*, apparemment par lapsus. L'édition substitue le mot *tisser*, sans indiquer l'altération», n. 5, p. 289. La note 6 rapporte à Victor Hugo la référence au ver de terre amoureux d'une étoile qu'on trouve dans *Ruy Blas*, acte II, scène 2, vers 789.

au secret<sup>14</sup>». En ce sens, s'habituer à l'inconnu (comme dans les chambres étrangères) revient à se départir d'une part secrète de soi, d'un lambeau de chair dont la cicatrice formera, une fois transposée dans le travail de l'écrivain, un langage qui portera la marque d'une blessure. Le détachement et la découpe originelles révèlent ainsi d'emblée la trace de la mort de soi, une mort créatrice qui servira d'ébauche à l'inscription de la mort de l'autre, mais aussi à la disparition de soi dans l'œuvre. En effet, «Proust cherche une forme pour recueillir la souffrance (il vient de la connaître, absolue, par la mort de sa mère et la transcende)<sup>15</sup>». Si Marguerite Duras tue symboliquement sa mère dans *L'Amant* afin d'édifier un lieu autographique à l'abri de la folie maternelle tout en retirant un savoir sur cette mort inaugurale, et si Hervé Guibert tire une connaissance semblable du lien thanatologique qu'il entretient avec son ami Muzil, Proust, quant à lui, se serait nourri de manière équivoque de la mort de sa mère pour préfigurer la forme même que prendrait son propre tombeau littéraire.

Si l'image du ver à soie précède de quelques mois la disparition de la mère, Vincent Kaufmann a bien montré que Proust anticipait dans ses lettres la souffrance de la perte d'un être cher: «[...] Proust ne manque pas une occasion de se projeter dans sa douleur à venir, d'anticiper son propre deuil en prenant la place des autres, évanouis dans leurs souffrances par celles-ci. Sa correspondance n'est pas marquée par le deuil à partir de 1905: elle l'est d'emblée, et elle le restera jusqu'à la fin<sup>16</sup>». Le geste de la découpe et de l'induction proustiennes s'apparente ainsi à la préparation d'un creuset prêt à recevoir une disparition, à la manière de «ce renoncement à la vieillesse qui se prépare à la mort, s'enveloppe dans sa chrysalide» (*CS*, I, 141). Dès lors, le bâti premier de l'œuvre laisse apercevoir une cicatrice autographique qui décrit par déplacement l'assimilation d'un deuil. Et si «*la Recherche* est une de ces œuvres dont on peut dire que leur contenu est dans leur

---

<sup>14</sup>Jacques Derrida, «Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile», *Voiles*, p. 45.

<sup>15</sup>Roland Barthes, «"Longtemps je me suis couché de bonne heure"», *op. cit.*, p. 315.

<sup>16</sup>Vincent Kaufmann, «Marcel Proust fait ses condoléances», *Ornicar?*, n° 48, 1989, p. 65.

structure<sup>17</sup>», elle est aussi une de ces œuvres dont leur contenu se trouve dans leur style, un style qui devra tenir compte des «avertissements de la mort<sup>18</sup>».

Une des hypothèses de notre travail est que le récit de la mort, dans les exemples qui nous occupent, ne saurait se faire sans la médiation d'un dérèglement du temps linéaire lié au choix d'un genre singulier qui permettrait le jeu des temporalités. Dans le cas des textes de Guibert, nous avons vu que certaines stratégies textuelles telles que la répétition de scènes fortes, le travail de l'après coup, l'inclusion de récits mineurs et anachroniques dans le récit premier, rompaient la linéarité textuelle tout en créant une temporalité qui défait la séquence vectorielle du passé, du présent et du futur. Pour ce qui est de l'écriture durassienne, nous avons montré la particularité essentielle de la temporalité des récits, celle qui consiste à faire se confronter de manière parfois insaisissable un temps immobile et un temps qui passe, conception qui est déclinée de manière différente dans chacun des récits étudiés. Nul besoin sans doute de souligner l'atemporalité de *la Recherche* puisque nombre de critiques l'ont déjà remarquée. Blanchot en a fait le constat en ces termes:

Oui, affirme-t-il [Proust], le temps est aboli, puisque, à la fois, dans une saisie réelle, fugitive mais irréfutable, je tiens l'instant de Venise et l'instant de Guermantes, non pas un passé et un présent, mais une même présence qui fait coïncider en une simultanéité sensible des moments incompatibles, séparés par tout le cours de la durée. Voici donc le temps effacé par le temps lui-même; voici la mort, cette mort qui est l'œuvre du temps, suspendue, neutralisée, rendue vaine et inoffensive<sup>19</sup>.

Les réminiscences sont certes ces extases singulières qui permettent de faire l'expérience de manière paradoxale (nous y reviendrons) d'un temps pur hors-temps. Les nombreuses strates de voix qui entremêlent les temps sont aussi à mettre au compte d'une temporalité instable dont les premières pages du roman sont exemplaires. Mais quelle serait dès lors la singularité de l'atemporalité proustienne?

---

<sup>17</sup>Jean Rousset, cité par Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 237.

<sup>18</sup>Marcel Proust, «Le Carnet de 1908», établi et présenté par Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust*, n° 8, 1976, p. 61.

<sup>19</sup>Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 21.

Sans prétendre pouvoir cerner cet aspect dans toute sa complexité, il est clair qu'elle tiendra de manière essentielle pour nous au travail de la figure: la métaphore, principe actif de *la Recherche*, déstabilise sans cesse la linéarité temporelle. «*La Recherche* contient en effet une parfaite machine à voyager dans le temps, ou, si l'on préfère, à le court-circuiter. Son court-circuiteur, c'est la métaphore<sup>20</sup>.» Le dérèglement temporel provient de ce que la métaphore, en rapprochant deux éléments éloignés oblige à une condensation synthétique, «synesthésique<sup>21</sup>» qui élimine toute idée de temps linéaire et fait place à une temporalité circulaire. «La métaphore, rappelle Barthes, [...] est un travail de langage privé de toute vectorisation: elle ne va d'un terme à un autre que circulairement et infiniment<sup>22</sup>». Voyons maintenant en détail comment le mécanisme de la métaphore agit sur la structure de *la Recherche*.

#### *Une structure circulaire*

De manière exemplaire, le début et la fin du roman se rejoignent, et ce, à la fois de manière structurelle, diégétique et métaphorique. En premier lieu, Jean Ricardou a remarqué l'importance du caractère hélicoïdal des premier et dernier paragraphes de l'œuvre:

Puisque l'église ou le clocher sont le nom du fonctionnement par lequel se dispose le texte (la métaphore structurelle), nous ne serons guère surpris, d'une part, qu'ils se rencontrent à l'alpha et à l'oméga du texte, dans le premier paragraphe de *Du côté de chez Swann* et dans le dernier paragraphe du *Temps retrouvé*, d'autre part qu'ils y soient, en chaque occurrence, chacun associé à son domaine d'action: le temps<sup>23</sup>.

«L'hélice du texte<sup>24</sup>» opère ici au niveau de sa disposition qui mime en quelque sorte ce qu'il décrit car, comme Gilberte l'apprend au narrateur (diégèse), on peut passer par Méséglise («Mes églises», note Ricardou) pour aller à Guermantes (*AD*, IV, 268). Mais

<sup>20</sup>Jean Ricardou, «"Miracle" de l'analogie (Aspects proustiens de la métaphore productrice)», *Proust et la Nouvelle Critique*, p. 12.

<sup>21</sup>Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», *Figures III*, p. 42.

<sup>22</sup>Roland Barthes, «Une idée de recherche», *Recherche de Proust*, p. 34.

<sup>23</sup>Jean Ricardou, art. cité, p. 37.

<sup>24</sup>*Ibid.*

Ricardou propose une lecture encore plus intéressante du point de vue de la structure: «dans l'espace de Combray, le raccourci inadmissible permet d'aller de chez Swann à Guermantes; dans l'envergure du livre, le raccourci ultime permet d'aller de l'hôtel de Guermantes, où tout se termine, au côté de chez Swann, où tout recommence<sup>25</sup>». Ce cercle inouï impose bien une relecture du texte. Elisabeth Ladenson a d'ailleurs montré que *la Recherche* avait été écrite pour être relue, forçant le lecteur à faire des erreurs de lecture, tout comme le héros commet des erreurs d'interprétation car «Proust était bien plus intéressé par le caractère de relecture de son œuvre que par sa cohérence immédiate<sup>26</sup>». En outre, la circularité des deux côtés est également métaphorique puisque la fille de Gilberte condense ces deux côtés: «Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands "côtés" où j'avais fait tant de promenades et de rêves — par son père Robert de Saint-Loup le côté de Guermantes, par Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le "côté de chez Swann"» (*TR*, IV, p. 606). De la sorte, la «circulation» d'un côté à l'autre est elle-même multiple.

Par ailleurs, si l'on examine les réminiscences comme point d'ancrage principal à l'œuvre, on peut voir que leur disposition est non seulement circulaire, mais aussi chiasmatisque. En effet, le souvenir que procure la madeleine est raconté après la réminiscence: le mélange du gâteau et du thé provoque le récit des matins chez la tante Léonie où le héros attend qu'elle soit prête pour sa visite: «[...] avant que j'entrasse souhaiter le bonjour à ma tante on me faisait attendre un instant, dans la première pièce où le soleil, d'hiver encore, était venu se mettre au chaud devant le feu [...] en faisant comme un de ces grands "devants de four" de campagne [...]» (*CS*, I, 49). Ainsi la madeleine rappelle au narrateur un récit que le lecteur n'a pas encore lu. Mais pendant la matinée chez la princesse de Guermantes, dans un petit salon-bibliothèque (*TR*, IV, 446) attendant au salon où se joue le concert (antichambre dont les odeurs et les signifiants rappellent bien la

---

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>26</sup>Elisabeth Ladenson, «Rereading Proust: Perversion and Prolepsis in *À la recherche du temps perdu*», dans *Second Thoughts. A Focus on Rereading*, sous la direction de David Galef, Detroit, Wayne State University Press, 1998, p. 250. («[...] Proust was much more interested in the rereadability of his work than in its immediate coherence».)

première pièce chez Léonie: «[...] les sensations étaient de grande chaleur encore mais toutes différentes: mêlée d'un odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier [...]»; quelques lignes plus loin, un maître d'hôtel apporte au narrateur des «petits fours» [TR, IV, 446-447]), le héros déploie chacune des réminiscences ressenties (les pavés, la cuiller, la serviette) en un récit que le lecteur a déjà lu: les pavés rappellent Venise, la cuiller le bruit du chemin de fer et la texture de la serviette celle de Balbec. En ce sens, dans le premier tome, la réminiscence est productrice de récit et dans *Le Temps retrouvé*, elle confirme des épisodes déjà lus. Notons au passage le caractère structural de l'attente qui hante toute *la Recherche*, à commencer par l'attente du lecteur qui doit patienter pour comprendre les divers «plus tard» qui émaillent le texte, ainsi que l'attente du baiser maternel, qui a aussi valeur, d'une certaine manière, de temps perdu<sup>27</sup>. Rechercher le temps perdu pourrait alors signifier rechercher l'état d'esprit de l'attente, cette sorte d'antichambre du temps, de suspension du temps.

La circulation en «vase clos<sup>28</sup>» est aussi repérable dans les unités plus petites de *la Recherche*. Genette remarque que le texte est tout entier tissé de recommencements et que «[...] la *Recherche du temps perdu* s'inaugure par un vaste mouvement de va-et-vient [...]». Plus loin, Genette parle même de «zigzag», de «bégalement initial, et comme initiatique, ou propitiatoire<sup>29</sup>». En effet, il détaille les nombreux débuts auxquels le lecteur est confronté:

Premier début (début absolu): «Longtemps je me suis couché de bonne heure...» Second début (début apparent de l'autobiographie), six pages plus loin: «À Combray, tous les jours dès la fin de l'après-midi...» Troisième début (entrée en scène de la mémoire involontaire), trente-quatre pages plus loin: «C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray...» Quatrième début (reprise après madeleine, véritable début de l'autobiographie), cinq pages plus loin: «Combray, de loin, à dix heures à la ronde...» Cinquième début, cent quarante pages plus loin: *ab ovo*, amour de Swann (nouvelle exemplaire s'il en fut, archétype de toutes les amours proustiennes), naissances conjointes (et occultées) de Marcel et de

<sup>27</sup>Voir, au sujet de l'attente amoureuse, Georges Poulet, «Marcel Proust», dans *Études sur le temps humain*, vol. IV, Éditions du Rocher, 1968, p. 312.

<sup>28</sup>Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 140.

<sup>29</sup>Gérard Genette, «Discours du récit», *Figures III*, p. 87.



Gilberte [...] «Pour faire partie du "petit noyau", du "petit groupe", du "petit clan" des Verdurin...» Sixième début, cent-quatre-vingt-quinze pages plus loin: «Parmi les chambres dont j'évoquais le plus souvent l'image dans mes nuits d'insomnie...», immédiatement suivi d'un septième et donc, comme il se doit, dernier début: «mais rien ne ressemblait moins non plus à ce Balbec réel que celui dont j'avais souvent rêvé...» Cette fois, le mouvement est lancé: il ne s'arrêtera plus<sup>30</sup>.

D'une manière moins spectaculaire, Guibert use d'une stratégie narrative semblable lorsqu'il abandonne puis reprend un épisode marquant de son récit (pensons à la chute de Muzil dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*). *La Recherche* commence de la sorte par des soubresauts, par de nombreux débuts, mais aussi par tout autant de fins, qui dès l'ouverture, forment de petites boucles narratives et signalent par ailleurs le combat entre l'inachèvement et l'achèvement. Ce balancier qui hésite entre la fin et le début déstabilise le lecteur et n'est pas sans rappeler l'effet recherché par Guibert à la fin du *Protocole compassionnel*. L'écrivain, on l'a vu, a escamoté la fin du *Protocole...* et l'a différée au roman suivant, dans *L'Homme au chapeau rouge*. Ceci a eu pour effet de temporiser l'achèvement du livre (et de manière métaphorique la mort) et de donner forme au sentiment recherché d'inachèvement. Proust, quant à lui, retarde et allonge le véritable début de *la Recherche*, l'étire en y insérant autant de petites fins. Ces micro-récits, ces naissances avortées du récit, en sécrétant un mouvement circulaire, répétitif, fragmentaire, retardataire, disent bien la difficulté de commencer. Un peu à la manière de Duras pour qui la forme ouverte et le temps du conditionnel dans *La Maladie de la mort* participaient d'une esthétique de l'indétermination (un temps virtuel permet l'invention du récit et la réparation par l'écriture), l'ajournement du lancement de *la Recherche* témoigne d'une même hésitation à fixer un début stable, symptôme laissant entrevoir que l'origine du récit porte aussi en germe la «différance» même de la clôture du récit.

---

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 88.



*Invertébrer le temps*

Le temps circulaire gouverné par la métaphore métonymique crée un tissu textuel qui structure aussi l'espace proustien selon ce que Georges Poulet a appelé une «superposition juxtaposante». L'épisode de la lanterne magique est exemplaire à cet égard. Il exprime, dira Poulet, «un paradoxe sur lequel se fondera le roman proustien: la simultanéité du successif, la présence, dans le présent, d'un *autre* présent: le passé<sup>31</sup>». Relisons un extrait de ce passage crucial:

Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.(CS, I, 10)

Cet épisode a valeur de mise en abîme du style proustien car il performe sur le plan de la diégèse le fonctionnement à l'œuvre dans le croisement des deux figures. En effet, l'expression «la simultanéité du successif» convient aussi pour décrire le travail des deux figures entre elles car la métaphore, dans l'ordre du langage, se situe sur l'axe de la simultanéité et la métonymie sur celui de la succession. La «superposition juxtaposante» s'effectue grâce à la transparence de la lumière qui permet ainsi à Golo de prendre corps. «En projetant une image sur un mur, la lanterne recouvre le mur, mais elle ne le voile pas; si bien que l'image et le mur apparaissent simultanément<sup>32</sup>.» Ainsi, Golo acquiert une transvertébration tactile, un peu à la manière d'un fossile, grâce à la chambre du narrateur. De manière analogue, il s'agissait pour l'écrivain de trouver «la chair de la langue elle-même<sup>33</sup>» qui permettrait de donner corps au temps, d'incorporer la «quatrième dimension». Kristeva remarque à ce sujet que «L'œuvre aurait la forme du Temps,

<sup>31</sup>Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 117.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 116.

<sup>33</sup>Julia Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «nrf essais», 1994, p. 230.

l'œuvre serait la forme du Temps: pressentie déjà dans l'église de Combray<sup>34</sup>». Voici le passage où le narrateur raconte son avancée dans l'église:

Deux tapisseries de haute lice représentaient le couronnement d'Esther [...] auxquelles leurs couleurs, en fondant, avaient ajouté une expression, un *relief*, un éclairage: un peu de rose flottait aux lèvres d'Esther au-delà du dessin de leur contour, le jaune de la robe s'étalait onctueusement, si grassement qu'elle en prenait *une sorte de consistance* [...]. Tout cela et plus encore les objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende [...] à cause de quoi je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, *la trace palpable* de leur passage surnaturel, tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions — la quatrième étant celle du Temps — déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et *franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives* d'où il sortait victorieux [...], élevant dans le ciel au-dessus de la Place, sa tour qui avait contemplé saint Louis et semblait le voir encore; et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne où, nous guidant à tâtons sous la voûte obscure et puissamment *nervurée comme la membrane d'une immense chauve-souris de pierre*, Théodore et sa sœur nous éclairaient d'une bougie le tombeau de la petite fille de Sigebert, sur lequel une profonde valve — *comme la trace d'un fossile* — avait été creusée, disait-on, «par *une lampe de cristal* [...]». (CS, I, 60-61, nous soulignons)

À la manière de «ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines [qui] semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques» (CS, I, 44), la représentation d'Esther se bombe à son tour et prend une sorte de relief gras et onctueux; les fées ont épousé la forme des rochers, des arbres, des mares; l'église est un édifice nervuré; le tombeau est creusé d'une sorte de lampe fossilisée. La madeleine semble bien laisser son empreinte ici, en «surimpression<sup>35</sup>» à l'église, par le biais des termes qui désignent la robe d'Esther. Le texte performe alors l'incorporation du souvenir en lui donnant un nouveau corps (en le transportant d'une scène à l'autre<sup>36</sup>), en le réinscrivant et en l'animant dans le tissu textuel à la manière d'un hologramme dont les pourtours flous viennent «spectraliser» cette scène.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 237.

<sup>35</sup>Nous empruntons ce terme à Julia Kristeva (chapitre «Surimpressions», *op. cit.*).

<sup>36</sup>Sans compter que la madeleine est aussi une église comme le remarque Julia Kristeva (*op. cit.*, 29).

La quatrième dimension est donnée aux choses inanimées grâce au mouvement du narrateur qui, en franchissant quelques mètres (en s'avancant de chapelle en chapelle, de travée en travée), parcourt aussi des époques successives, imprimant grâce à son déplacement une «kinesthésie» à la scène. Mais remarquons aussi qu'un mouvement vertical structure le texte: on se trouve tout d'abord dans l'église, au niveau de la rue et on s'élève ensuite au niveau de la tour puis on plonge de manière abrupte jusqu'au creux de la crypte, sous la voûte obscure. Ce mouvement crée dès lors une vertèbre métaphorique qui soutient tout ce passage. On commence à mieux comprendre comment fonctionne le temps proustien qui tire son essence d'une verticalité épousant le mouvement d'une spirale.

Mais avant d'aller plus loin, revenons quelques instants encore à la scène de la lanterne magique que Poulet rapproche de la dernière phrase du *Temps retrouvé* en ces termes:

Le corps de Golo ne cache pas le bouton de porte. De même, ne serait-il pas possible d'imaginer un monde, où l'opacité ordinaire des êtres, des lieux, des moments, aurait fait place à une certaine transparence, en sorte qu'en plongeant le regard dans la profondeur de sa propre existence, on pourrait voir les diverses époques de celle-ci s'étager comme les alvéoles dans une ruche d'abeille? N'est-ce pas là un peu la vision finale qu'ont d'eux-mêmes ces géants flageolants du *Temps retrouvé*, juchés sur des hauteurs faites de couches successives et semi-transparentes de durée<sup>37</sup>?

La transparence du corps de Golo ainsi que ces couches successives et semi-transparentes de durée pourraient tout aussi bien décrire le relief des tapisseries dans l'église. Si le temps s'incorpore ici dans l'église, c'est aussi parce que le narrateur entretient une conception fantasmée du temps non seulement circulaire mais aussi verticale. Cependant, avant de décrire le vieux Duc de Guermantes vacillant «sur le sommet peu praticable de quatre-vingt trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses» (*TR*, IV, 625), le narrateur prend la mesure de tout ce temps passé:

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute

---

<sup>37</sup>Georges Poulet, *op. cit.*, p. 116.

minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années. (TR, IV, 624)

Deux cents pages plus tôt, le narrateur a découvert que la métaphore allait être la figure grâce à laquelle il réussirait à transposer les réminiscences dans son style. Pourtant cet extrait donne aussi à lire l'importance d'une ouverture dans la métaphore. En effet, la présence à la fois du temps à l'extérieur et à l'intérieur du narrateur, ce temps secrété qu'il doit pourtant maintenir attaché à lui, la vision de ce temps au-dessous de soi et en soi: voilà autant d'éléments qui semblent bien décrire le travail de tissage et d'effilochement qu'induit la métonymie dans la métaphore. Dès lors, ce temps vertical qui s'élançait toujours rattaché à un point de repère prend la forme d'une véritable spirale, d'une «toupie<sup>38</sup>».

Ce temps singulier thématique rejoint aussi le temps structurel inaugural de *la Recherche* qui se forge sur le halètement des multiples débuts et fins, cadence intermittente qui ressemble aux révolutions de la spirale, tout entière gouvernée par un infini retour sur elle-même. Et, puisque le propre d'une spirale est de s'éloigner de son point d'attache, celui-ci pourrait bien être Proust lui-même, à l'instar d'une image qu'il évoque très jeune dans un texte: «Dans la revue *Lilas*, Proust collégien se décrivait situé au point médian d'un cercle ondulatoire propageant autour de lui la vague de ses émotions: "Je suis le centre des choses dont chacune me procure des sensations et des sentiments magnifiques et mélancoliques, dont je jouis<sup>39</sup>".» La répétition proustienne fera dire justement à Tadié: «[...] la spirale ascendante du temps proustien, son allure répétitive permet de récupérer tout le passé tout en assurant la marche du récit vers l'avenir, marche heurtée, accélérée, ralentie, à sauts, avec ses blancs, ainsi fidèle à la perspective du héros central et à l'invention du romancier<sup>40</sup>». Récupérer tout le passé, plonger dans la transparence des

<sup>38</sup>Gérard Genette, «Proust palimpseste», *Figures I*, p. 63.

<sup>39</sup>Georges Poulet, *op. cit.*, p. 77.

<sup>40</sup>Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 318.

êtres et des époques, voilà ce que permet le temps spiralé et ondulatoire qui caractérise l'atemporalité du temps proustien. *La Recherche* est aussi cela, une tentative de trouver la forme temporelle fictive la plus significative, qui exprimera avec le plus de justesse le fantasme de la maîtrise ou la fiction du temps hors-temps.

Dans les textes de Guibert et de Duras, nous avons circonscrit les «filets de secours» qui abritent l'énonciation de la déréliction du sujet (syntagmes restructurants chez Guibert; maîtrise du récit de soi par le biais du récit de l'autre chez Duras, entre autres exemples). Dans le cas de l'œuvre de Proust, la métaphore, créatrice de ce temps si singulier, serait à mettre au compte de ces artifices qui permettent l'écriture de la mort. Si la métaphore est la transposition stylistique de la réminiscence, laquelle provoque le sentiment «d'immortalité<sup>41</sup>», alors la métaphore est bien ce qui fait cesser le sentiment de la mort en fictionnalisant l'écriture<sup>42</sup>. Cependant, nous verrons que la métaphore est aussi thanatophore et qu'elle fonctionne dès lors comme un *pharmakon*.

### *Cratylismes*

L'ensemble de *la Recherche* obéit donc à une structure circulaire qui se retrouve en outre de diverses façons dans la diégèse. Les signes proustiens révèlent une dynamique semblable. On le sait, le cratylisme dérive d'une conception naturaliste du langage et postule une adéquation parfaite entre le mot et la chose. Proust sait combien ce rapport demeure illusoire et c'est pourquoi le travail des signes proustiens repose sur l'importance de modeler la langue sur le référent à décrire et en ce sens à *corriger* l'inadéquation essentielle entre un mot et la chose qu'il représente. Dès lors, le nouveau syntagme inventé porte la marque d'une adéquation artificielle qui suppose une dynamique circulaire: le signe ainsi constitué (même factice) se révèle mimétique puisque les deux parties qui le forgent

---

<sup>41</sup>Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture III. Lecture de Proust*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 156.

<sup>42</sup>Voir, au sujet de la métaphore inductrice de fiction, Paul Ricœur, «Le déclin de la rhétorique: la tropologie», dans *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1975, p. 81.

renvoient alors l'une à l'autre, se reflètent l'une l'autre. Cependant, Genette signale avec pertinence qu'il faut distinguer deux types de cratylismes dans le roman, soit celui de Proust et celui du narrateur:

Empruntés (comme *Guermantes*) ou forgés (comme *Verdurin*), les noms, chez Proust, sont bien choisis selon une structure d'expressivité, qui relève précisément du cratylisme secondaire. Encore faut-il bien reconnaître et prendre en compte cette secondarité, et donc la critique qu'elle suppose et contient: forger ou emprunter (c'est-à-dire déplacer) des noms «justes», c'est corriger, et donc avouer le «défaut» de la plupart des noms réels. Il ne faut pas confondre le travail (de motivation factice) de Proust avec les «illusions» du narrateur sur une motivation naturelle, dont il est, en un sens, l'exact contraire<sup>43</sup>.

«Rêverie motivante<sup>44</sup>» pour le narrateur, les noms propres acquièrent souvent une chair colorée. À titre d'exemple, pensons à la couleur jaune qui émane «naturellement» du nom de Brabant pour le héros: «Le château et la lande étaient jaunes et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montrée avec évidence» (*CS*, I, 9). Dans cette perspective de sonorité signifiante, il est permis de noter au passage que le mot «mordoré» renferme aussi deux signifiants coalescents «mort» et «doré», que nous rapprocherons plus bas du «tintement oval et doré de la clochette» (*CS*, I, 14) entendu lorsque Swann sonne, le visiteur funeste qui précipite le coucher du narrateur vers sa chambre qui se transformera en «tombeau» et ses draps en «suaire» (*CS*, I, 28).

Sur un autre plan, le cratylisme proustien se donne aussi à lire dans le style et dans la phrase de l'écrivain. Comme le remarque Genette, pour Proust, «il faut donner à la phrase un poids égal à celui des objets représentés, une épaisseur où puisse résider cette "essence cachée" qui se dérobe à la perception, mais dont on doit sentir la présence enfouie dans la pâte transparente du texte<sup>45</sup>». Léo Spitzer, en des termes différents, a appelé cette

---

<sup>43</sup>Gérard Genette, «L'Âge des noms», dans *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1976, p. 322.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 315.

<sup>45</sup>Gérard Genette, «Proust palimpseste», *Figures I*, p. 43.

même exécution stylistique une «onomatopée syntaxique<sup>46</sup>». Julia Kristeva, quant à elle, a montré que la phrase exemplaire dite «des Chambres» (au début de Combray) formait une onomatopée syntaxique. Voici un extrait de cette phrase:

Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie, et je finissais par me les rappeler toutes dans les longues rêveries qui suivaient mon réveil; chambres d'hiver où quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on tresse avec les choses les plus disparates: un coin d'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châle, le bord du lit, et un numéro des *Débats roses*, qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment; où par un temps glacial le plaisir qu'on goûte est de se sentir séparé du dehors (comme l'hirondelle de mer qui a son nid au fond d'un souterrain dans la chaleur de la terre), et, où, le feu étant entretenu toute la nuit dans la cheminée, on dort dans un grand manteau d'air chaud et fumeux, traversé des lueurs des tisons qui se rallument, sorte d'impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même, zone ardente si mobile en ses contours thermiques, aérée de souffles qui rafraîchissent la figure et viennent des angles, des parties voisines de la fenêtre ou éloignées du foyer, et qui sont refroidies; — chambres d'été où l'on aime être uni à la nuit tiède, où le clair de lune appuyé aux volets entrouverts, jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée, où on dort presque en plein air, comme la mésange balancée par la brise à la pointe d'un rayon [...].(CS, I, 7-8)

L'emboîtement rythmique des phrases et les nombreuses pauses se calquent sur l'enchaînement des différentes chambres et des repères à décrire: les virgules forment autant de clausules, particulièrement surdéterminées dans le segment des chambres d'hiver à cause des différentes cachettes imaginées (on ne peut ignorer la connotation sexuelle évidente ici, notamment dans la phrase «chaude caverne creusée au sein de la chambre même» dont le redoublement de la lettre «c» souligne dans ce segment l'effet d'enfouissement recherché). Les nombreuses déclinaisons des compléments de lieux contribuent également à sectionner les phrases pour faire ressortir la sensation d'enterrement à la manière de l'hirondelle qui fait son nid sous terre et entre parenthèses, un autre moyen syntaxique de rompre le flux de la phrase et de faire sentir l'hibernation. Mais si l'air rafraîchit tout de même la grotte calfeutrée, c'est surtout parce qu'il permet de faire le lien avec les chambres d'été (le mot «refroidies» à la fin du segment des chambres d'hiver ouvre sur les chambres d'été où l'on recherche la fraîcheur) où l'unité avec la

---

<sup>46</sup>Léo Spitzer, «Le style de Marcel Proust», dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 410.



nature règne par opposition à la séparation entretenue l'hiver, et où le rayon de lune a remplacé la lanterne magique de la chambre enfantine. Ainsi, nous pouvons dire de manière plus générale, avec Kristeva, que s'exprime, dans la langue proustienne, la

*conjonction* de l'objet et du sujet, du dehors et du dedans, du perçu et du senti subjectif, au sein de cet élément étrange qu'est la phrase proustienne bâtie de métaphores. [...] Serait-elle le vecteur, dans le temps du langage, d'un autre temps, du temps sensible qu'un homme vibrant de désir et de douleur a réussi à transposer dans les signes fatigués? Le langage-temps d'un Proust cependant immergé dans les sens<sup>47</sup>?

Ce langage-temps évoque la suspension même du temps (ou plutôt un contretemps car la métonymie «ouvre» la métaphore et laisse filer le long du syntagme, et donc dans le temps, le sens de la phrase) puisqu'il cristallise la sensation dans un signe qui se retourne sur lui-même. Kristeva résume en ces termes éclairants la contamination à l'œuvre entre la métaphore et la grammaire proustienne: «Écrire l'impression d'une présence de la sensation, en deçà et au-delà du langage, par les moyens mêmes de la syntaxe: tel serait le projet "involontaire" de la phrase proustienne, produisant *grammaticalement* l'œuvre *stylistique* de la métaphore<sup>48</sup>.» Les liens pourtant demeurent parfaitement subjectifs, ce qui signifie que le référent, la chose à laquelle le signe renvoie, est tout sauf réel. Comme le souligne avec pertinence Geneviève Henrot, «Qu'est-ce qu'un référent proustien, si ce n'est, non pas *la chose en soi*, dans son autonomie d'être, mais bien *la chose pour nous*, la chose telle qu'elle est perçue par le sujet<sup>49</sup>?»

On pourrait d'ailleurs appliquer cette idée au sujet autobiographique qui se met en place dans le roman. En effet, Paul de Man s'est justement demandé: «[s]ommes-nous sûrs que l'autobiographie dépend de son référent, comme une photographie dépend de son

---

<sup>47</sup>Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 252. L'auteure souligne.

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 354. L'auteure souligne. Les guillemets utilisés par Kristeva autour du terme «involontaire» suggèrent que le projet est en apparence inconscient, mais il demeure éminemment maîtrisé. Voilà encore un exemple de la contradiction à l'œuvre dans *la Recherche*.

<sup>49</sup>Geneviève Henrot, *op. cit.*, p. 58, en note. L'auteur souligne.



sujet ou un tableau (réaliste) de son modèle<sup>50</sup>» Tout porte plutôt à croire que l'autobiographie loge ici dans le périlleux triangle entre le mot, la chose et son référent, triangle autographique qui fait le récit de la conception du monde pour le sujet proustien. Dans cette perspective, la perception de la chose influence la création du langage proustien et en retour, ce nouveau langage réinvestit la chose perçue. De manière concrète, ceci s'effectue par le choix d'une métaphore (choix sur l'axe du paradigme dont le mouvement est celui de rapprocher *in absentia* deux choses) qui se complète d'une «ramification» concomitante<sup>51</sup> et donc syntagmatique (sur l'axe de la métonymie, *in praesentia*). Ainsi le sujet proustien est-il immergé dans un système de signes clos sur lui-même. Cette esthétique se fonde sur la notion d'absence (l'absence au monde due à l'enfermement dans la caverne du lit où s'écrit le livre, où la vocation prend naissance) dont la scène maintes fois commentée de l'absence du baiser maternel a une valeur inaugurale. Le temps de ce langage, s'il est sensoriel selon Kristeva, est aussi atemporel car il permet de saisir l'essence des choses, ce que la révélation finale a pour but de dévoiler:

Tant de fois, au cours de ma vie, la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais, mon imagination qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. Et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation — bruit de la fourchette et du marteau, même titre de livre, etc. — à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence — et grâce à ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser — la durée d'un éclair — ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur. [...] Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, [...] on comprend que le mot de «mort» n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir? (*TR*, IV, 451)

Si seule l'absence fait jouir, il n'est somme toute pas étonnant que la métaphore qui fonctionne *in absentia* constitue le creuset du style proustien. Ainsi, de manière artificielle, l'objet imaginé du passé coïncide avec l'objet du présent qui en devient donc le référent.

<sup>50</sup>Paul de Man, art. cité, p. 920. («*But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realist) picture on its model?*»)

<sup>51</sup>Raymonde Genette-Debray, «Thème, figure, épisode: genèse des aubépines», *Recherche de Proust*, p. 107.

Un pont (ce qui sera ensuite la métaphore, «expédient merveilleux» à son tour) a été jeté entre l'objet absent du passé et l'objet présent du présent, rapprochant soudainement deux entités éloignées dans le temps et dans l'espace, pont qui n'est autre qu'un subterfuge, un «trompe-l'œil» (*TR*, IV, 452). C'est donc un lien atemporel artificiel défiant toutes lois et rapprochant le passé du présent qui fait jouir le narrateur, et ce, dans la durée d'un rayon éblouissant perçant la couche temporelle, dans le temps d'une minute précieuse et dorée. La «métabolisation» illusoire de la crainte de la mort sera dès lors transposée dans le vernis du style conservant cette luminosité de l'éclair, enfermée dans la métaphore, expédient à double tranchant, nous y reviendrons.

On comprend mieux à présent comment la stratégie figurale choisie organise à la fois la structure, le temps, les signes et la grammaire de *la Recherche*, figure dont le mécanisme laisse aussi sa trace dans la diégèse<sup>52</sup>. C'est dans un geste à la fois théorique et autographique, dans le passage de l'essai au roman, que la métaphore s'est imposée à l'écrivain. Il s'agit maintenant de voir de manière plus circonscrite en quoi cette figure, inductrice de fiction, participe à l'élaboration d'un récit de soi tourné vers la mort.

### *Maîtriser l'immortalité*

Revenons aux dernières lignes de l'extrait cité précédemment: «Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, [...] on comprend que le mot de "mort" n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?» (*TR*, IV, 451). La saisie extatique, épiphanique, d'un peu de temps à l'état pur procure cet effet d'immortalité. De nombreux critiques ont relevé le paradoxe inhérent à cette conception temporelle. En effet, comment peut-on être à la fois dans le temps pur et hors du temps? Blanchot propose cette réponse: «Vivre l'abolition du temps, [...] c'est parcourir toute la réalité du temps, en la

---

<sup>52</sup>D'une certaine manière, notre lecture s'inscrit dans une conception métaphorique du contenu de *la Recherche*: nous lirons le texte comme une immense métaphore du mécanisme même de la métaphore métonymique.

parcourant éprouver le temps comme espace et lieu vide, c'est-à-dire libre des événements qui toujours ordinairement le remplissent<sup>53</sup>. Si Proust sait dès les premières pages de son livre que son narrateur fera cette expérience, ce dernier, quant à lui, doit faire le long apprentissage, entre autres, des signes du temps et de la mort. En effet, la grande différence entre le héros jeune et le narrateur devenu vieux se fait jour précisément dans leur rapport à la mort. Alors qu'il est encore jeune, le narrateur fait l'expérience d'un sentiment de mort au moment où il ne reconnaît pas les signes qui s'offrent à lui (dans un effort volontaire de comprendre «les impressions»). Devenu vieux, il reconnaît bien les moments de son passé que les impressions lui envoient et le sentiment de mort dès lors se trouve suspendu par cette félicité du temps retrouvé. Pourtant, les réminiscences demeurent fugitives et l'affect mortel resurgit lorsque le narrateur se rend compte que «ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer» (TR, IV, 458), devra s'écrire le plus vite possible, avant sa propre mort: «"Est-il encore temps?"» (TR, IV, 621), se demande-t-il. Ce clivage entre les deux âges s'inscrit pour Proust dans une intermittence entre la volonté et le hasard, entre la mémoire et l'oubli, entre la vérité et «l'instinct», mais aussi, selon Georges Bataille, entre la connaissance et la reconnaissance. La connaissance relève de la mémoire, elle est

liée à la faculté de projet, à l'intelligence qui n'opère jamais sans elle, mais le souvenir évoqué par le bruit, le contact, était de la mémoire pure, libre de tout projet. Cette pure mémoire où s'inscrit notre «vrai moi», *ipse* différent du «je» du projet, ne libère nulle «essence permanente et habituellement cachée des choses<sup>54</sup>».

En d'autres termes, la volonté de gouverner le temps (et par là même la mort) est tout sauf l'expérience du temps car l'enfermement de l'extase temporelle dans «les anneaux d'un beau style» relève de la maîtrise. Il aurait sans doute fallu, pour satisfaire à la vision de Bataille du moins, que Proust (selon Bataille, Proust est le narrateur) se laisse aller au hasard des réminiscences sans désirer les cristalliser dans l'écriture car seule l'épreuve de l'immaîtrisable permet une certaine connaissance de la mort. Mais c'est justement parce que la mort approche que le narrateur veut abolir le temps grâce à l'écriture. Ainsi la

---

<sup>53</sup>Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 22.

<sup>54</sup>Georges Bataille, *op. cit.*, p. 164. Bataille cite Proust.

métaphore, qui est censée surseoir à la mort, serait «une ruse de condamné» (CS, I, 28), à l'image du petit billet que l'enfant envoie à sa mère pour qu'elle monte l'embrasser et qui devient, dans son esprit, un «lien délicieux» (CS, I, 30). La métaphore serait donc une sorte de remède, d'alliance voluptueuse qui permettrait d'atteindre l'éternité dans les livres, mais elle comporterait aussi un caractère léthal puisque c'est au moment de sa propre mort que le narrateur réalise la puissance de la figure. On peut peut-être justement lire l'anticipation de ce contretemps dans un passage où le sentiment de mort fait son apparition alors que le héros ne reconnaît pas les métaphores. On s'en souvient, le célèbre passage des arbres d'Hudimesnil révèle l'échec du souvenir:

Je venais d'apercevoir [...] trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient *un dessin* que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à *reconnaître* le lieu dont ils étaient comme détachés mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas *une fiction*, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par *l'imagination*, Mme de Villeparisis un personnage *de roman* et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement *transporté*. [...] Le site qu'ils me rappelaient, il n'y avait pas de place pour lui davantage dans la campagne allemande où j'étais allé une année avec ma grand-mère prendre les eaux. [...] Cependant, ils venaient vers moi; peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de normes qui me proposait ses oracles. Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs. Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner. [...] Et quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir tandis que Mme de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un dieu. (JFF, II, 77-79, nous soulignons)

Ce passage est intéressant parce qu'il montre le travail superposant de l'oubli (ou de l'expérience vécue qui appartient au jeune homme) et celui de l'écriture de Proust. L'écrivain parsème ce passage de termes qui rappellent la métaphore tout en racontant que le narrateur n'a pas su comprendre le message des arbres. Les termes de «dessin», «fiction», «imagination», «roman», «transporté» peuvent en effet être liés à une conception de la métaphore, parce qu'elle fonctionne bien sous le régime de l'image et de la fiction, de

la représentation. L'allusion à la grand-mère et à la lecture nous permet de nous rapporter à un passage antécédent qui éclairera notre propos. Il s'agit d'une scène où le narrateur raconte, au moment de la lecture avec la mère, l'intérêt de la grand-mère pour l'art et surtout pour l'art qui a des «"épaisseurs"» (CS, I, 40). En effet, elle préfère offrir à son petit-fils des photographies de représentations d'artistes plutôt que de simples photographies, «ce qui [représente] un degré d'art de plus» (CS, I, 40). Un peu plus loin dans ce passage, le narrateur continue:

Même ce qui dans ces meubles répondait à un besoin, comme c'était d'une façon à laquelle nous ne sommes plus habitués, la charmait comme les vieilles manières de dire où nous voyons une métaphore, effacée, dans notre moderne langage, par l'usure de l'habitude. Or, justement, les romans champêtres de George Sand qu'elle me donnait pour ma fête, étaient pleins ainsi qu'un mobilier ancien, d'expressions tombées en désuétude et redevenues imagées, comme on n'en trouve plus qu'à la campagne.(CS, I, 40-41)

La métaphore peut, elle aussi, participer de ce qui ajoute à l'écriture un degré d'art de plus, d'autant que le préfixe «méta» signifie bien cette idée de supplément. En ce sens, lorsque le narrateur se demande, dans le passage des trois arbres (où nous nous trouvons justement à la campagne comme dans les livres champêtres de Sand où les métaphores subsistent) si ce qu'il voit n'est pas un dessin, une fiction, un roman, une réalité sortie d'un livre où l'on se croit transporté, on peut se demander, à notre tour, si ce qu'il n'arrive pas à reconnaître n'est autre que la métaphore d'une impression désagréable jusque-là refoulée et qui refait surface ici. Tout porte à croire en effet que cette scène redispose sur le mode de l'oubli l'épisode de lecture où la mère entreprend de lire au narrateur *François le Champi* de Sand, souvenir qui semble, cette fois encore, revenir hanter en surimpression ce passage sous la forme d'un hologramme. La reconnaissance achoppe puisque le héros a eu l'idée qu'il devait découvrir un «objet connu», un «souvenir», un «rêve», ou ce qu'il voyait, sans être une «pensée», était peut-être simplement une «fatigue de la vision» (CS, I, 78) et non la métaphore d'une impression. En d'autres termes, tout ce qu'il croit devoir y trouver a trait à des objets ou à des pensées non médiatisées, directes. Le narrateur mourant avance justement à la fin du roman: «Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit; j'avais perdu ma grand-mère en

réalité bien des mois après l'avoir perdue en fait [...]» (*TR*, IV, 491). Le héros n'a pas su comprendre le message métaphorique des arbres car sa vision de la réalité était encore gouvernée par le régime du propre qui «place tout dans l'objet» et non du figuré, tout comme il n'avait pas su apprécier les allégories de Giotto parce qu'il n'y avait pas lu le symbole (*CS*, I, 81). Le devoir de décoder ce que le héros a vu dans sa jeunesse incombe au narrateur qui retranscrit à rebours ces impressions, devoir dont il ne s'acquitte d'ailleurs pas ici puisqu'il «ne su[t] jamais ce que [les arbres] avaient voulu [lui] apporter ni où [il] les avai[t] vus» (*JFF*, II, 79).

Il faut donc se tourner du côté de Proust pour déchiffrer un tel oubli. Qu'a-t-il voulu signifier en faisant de ce passage le retour du refoulé autrefois familier? Paul de Man nous met sur la voie d'une réponse. Il écrit à propos du passage sur la lecture dans la chambre d'été:

La question morale manifestement impliquée dans la réussite de la métaphore est liée au motif proustien central qui régit les rapports du narrateur avec lui-même et avec ceux qui lui sont attachés par amour ou affection: celui de la culpabilité et de la trahison. [...] Ce lien entre la métaphore et la culpabilité est un leitmotiv de l'écriture autobiographique<sup>55</sup>.

Or justement, le narrateur exprime son sentiment d'échec face aux arbres en employant des termes qui se rapprochent de cette idée de culpabilité et de trahison: «j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un dieu». C'est peut-être l'oubli de l'impression singulière provoquée par la lecture de *François le Champi*, scène dont la charge incestueuse a été maintes fois montrée, qui provoque ici un mourir à soi, un refoulement dont la culpabilité autrefois ressentie (il pense avoir fait vieillir sa mère qui a abdiqué), refait surface sous forme d'impression oubliuse<sup>56</sup>, d'autant que les arbres sont comparés à un être aphasique, ce qui n'est pas sans inscrire de manière voilée l'anticipation de la mort de la grand-mère<sup>57</sup>.

<sup>55</sup>Paul de Man, «La lecture (Proust)», dans *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989, p. 91.

<sup>56</sup>Remarquons de plus que dans le passage qui décrit le souvenir funeste du coucher, le champ sémantique rappelle bien celui du passage consacré aux arbres à la fois par les mots employés que par métonymie: «C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit,

Cependant, Paul de Man remarque avec justesse que «nul ne peut décider si Proust a inventé des métaphores parce qu'il se sentait coupable ou s'il dut se déclarer coupable pour pouvoir faire usage de métaphores. La seule "intention" irréductible d'un texte étant celle de sa propre constitution, la deuxième hypothèse est en fait la moins invraisemblable<sup>58</sup>». Ce sentiment de culpabilité ressort peut-être de l'utilisation de la personnification dans le passage des arbres, figure qui est bien de l'ordre de la métaphore selon Ricœur<sup>59</sup>. En effet, les arbres sont comparés à des compagnons d'enfance dont les gesticulations naïves et passionnées accentuent la désuétude de l'image un peu trop lyrique. On sait que Proust voulait se détacher d'une conception symboliste du monde (ce que traduit la métaphore, ce «mobilier ancien», cette «vieille manière de dire») et se tourner vers une approche plus matérialiste (avec la métonymie<sup>60</sup>). Proust critique-t-il donc ici sa propre stratégie figurale? Sans pouvoir répondre à cette question, il devient néanmoins évident que le recours à la métaphore n'est pas dénué de contradiction et d'équivoque. La métaphore est ainsi reliée à la mère (qui aime la «plume» de Sand avant de modeler ses goûts sur ceux de son fils [TR, IV, 463]) et à la grand-mère, à ces femmes qui occupent, sur un autre plan, un espace et un temps sous le signe de l'inceste. Si la métaphore se rattache à un univers maternel, c'est aussi parce que

---

je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux de l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit: à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronç fort étroit de cette pyramide irrégulière; et, au faite, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman [...]» (CS, I, 43).

<sup>57</sup>Mais aussi sans doute la peur de Proust de devenir lui-même aphasique comme sa mère. Voir à ce sujet François-Bernard Michel, «Marcel Proust: son asthme et sa recherche de sens», dans *Le Souffle coupé. Respirer et écrire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 61.

<sup>58</sup>Paul de Man, *op. cit.*, p. 92.

<sup>59</sup>«La personnification (première sous-espèce de la fiction) qui fait d'un être inanimé, insensible, abstrait ou idéal, un être vivant et sentant, bref une personne, ne rappelle-t-elle pas le transfert métaphorique de l'inanimé à l'animé?» (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 81).

<sup>60</sup>Voir à ce sujet Éliane Boucquey, *op. cit.*, p. 39. Elle renvoie ici à l'ouvrage de Gaëtan Picon.



le langage est d'emblée une traduction, mais sur un registre hétérogène où s'opère la perte affective, le renoncement, la cassure. Si je ne consens pas à perdre maman, je ne saurais ni l'imaginer ni la nommer. L'enfant psychotique connaît ce drame: c'est un traducteur incapable, il ignore la métaphore<sup>61</sup>.

La non-reconnaissance des arbres d'Hudimesnil pourrait donc être liée à cette incapacité du narrateur à penser par métaphore tant que celle-ci est liée aux intérêts de la mère car «[l]es mêmes jouissances et culpabilités forment le lien filial que le roman se propose de sauvegarder, en vouant la mère morte à l'éternité et en imprégnant toutes les relations amoureuses dans le temps retrouvé de ce même sadomasochisme qui vouait l'enfant et l'homme à sa mère<sup>62</sup>». Proust sauvegarde ainsi les jouissances et les culpabilités par son utilisation masochiste d'une figure de style qui n'est, somme toute, pas «son genre<sup>63</sup>» et conserve de «la leçon d'écriture donnée par Jeanne Proust [...] la bêtise nécessaire au romancier, la bêtise de George Sand<sup>64</sup>». C'est peut-être la raison pour laquelle Proust s'enferme dans une figure de style mi-métaphore mi-métonymie, s'enchevêtre dans le tissage d'une œuvre «corps-toile-d'araignée<sup>65</sup>», avec ce que cela suggère d'inconfort et d'étouffement.

Nous nous trouvons donc ici devant une contradiction fondatrice du roman, antinomie qui désigne la différence entre «la théorie proustienne, qui veut réveiller le passé grâce aux métaphores, et la narration proustienne, qui rassemble ses thèmes dans la contiguïté<sup>66</sup>», paradoxe dont témoigne un style qui tente de s'émanciper de la vision maternelle et grand-maternelle de la littérature. La métaphore est donc un artifice bénéfique qui permet de transposer les réminiscences dans la littérature et de faire sortir le sujet proustien du temps, et de manière autre, elle offre la possibilité de métaboliser par analogie le deuil de la mère morte (pour la rendre éternelle). Nous reviendrons plus longuement sur

---

<sup>61</sup>Julia Kristeva, «Vie et mort de la parole», *Soleil noir*, p. 53.

<sup>62</sup>Julia Kristeva, *Le Temps sensible*, p. 217.

<sup>63</sup>Nous faisons bien entendu allusion ici à Odette qui n'était pas le genre de Swann, mais à laquelle il a pourtant sacrifié sa vie.

<sup>64</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>65</sup>Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 218.

<sup>66</sup>Éliane Boucquey, *op. cit.*, p. 45.



cette caractéristique importante de la figure. Mais pour l'instant, il nous faut continuer à analyser la nature trouble de la métaphore. Nous allons donc convoquer certaines scènes inaugurant la cascade des révélations finales pour tenter de montrer comment le mécanisme de la métaphore s'inscrit déjà dans la diégèse, et ce, de manière létale.

*La métaphore serait-elle thanatophore?*

Si *la Recherche* est, dans son entier, un monument consacré à un désir de maîtriser le temps et la mort, ce désir n'est sans doute jamais aussi prégnant que dans *Le Temps retrouvé*. Avoir trouvé le temps perdu pour le narrateur, ce n'est pas tant avoir saisi le passé qu'être parvenu au seuil de la mort. Lorsqu'il se rend à la matinée de la princesse de Guermantes, il rencontre sur son chemin des fantômes sur le visage desquels le «Temps destructeur» a fait son œuvre. Le premier aperçu est Charlus, vieilli et malade, que le narrateur ne «reconnaît pas» (comme dans l'épisode des arbres d'Hudimesnil) tout de suite:

[...] j'allais m'apprêter à descendre pour faire quelques pas à pied quand je fus frappé par le spectacle d'une voiture qui était en train de s'arrêter aussi. Un homme, les yeux fixes, la taille voûtée, était plutôt posé qu'assis dans le fond, et faisait pour se tenir droit les efforts qu'aurait fait un enfant à qui on aurait recommandé d'être sage. Mais son chapeau de paille laissait voir une forêt indomptée de cheveux entièrement blancs; une barbe blanche, comme celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics, coulait de son menton. C'était, à côté de Jupien qui se multipliait pour lui, M. de Charlus convalescent d'une attaque d'apoplexie que j'avais ignorée (on m'avait seulement dit qu'il avait perdu la vue; or il ne s'était agi que de troubles passagers, car il voyait de nouveau fort clair) et qui, [...] avait plutôt, comme en une sorte de précipité chimique, rendu visible et brillant tout le métal que lançaient et dont étaient saturées, comme autant de geysers, les mèches, maintenant de pur argent, de sa chevelure et de sa barbe, cependant qu'elle avait imposé au vieux prince déchu la majesté shakespearienne d'un roi Lear. Les yeux n'étaient pas restés en dehors de cette convulsion totale, de cette altération métallurgique de la tête, mais par un phénomène inverse ils avaient perdu tout leur éclat (*TR*, IV, 437-438).

Une collision temporelle singulière frappe le narrateur (une pose enfantine devenue le fait d'un vieillard) ainsi que le travail du temps destructeur qui a, inversement, construit un nouveau personnage (il s'agit aussi du mouvement de la métaphore: rapprocher deux choses pour en créer une nouvelle). La métamorphose qui s'opère ici rappelle bien ce qui a été décrit à propos du corps de Guibert, sur lequel les années s'inscrivent de manière

étonnante, «comme une sorte de précipité chimique» écrit Proust, saisissant peut-être au plus près, dans cette réaction chimique, l'altération biofictive du temps de la mort, où la précipitation (touchant d'ailleurs la tête — «altération métallurgique de la tête» —, comme l'avait aussi noté Derrida) se fait littéralement par anticipation, accélération foudroyante du temps d'une part, et mutation violente du corps sur le mode organique d'autre part.

Véritable télescopage temporel, la transformation de Charlus, due à l'attaque d'apoplexie est détaillée en des termes qui tirent leur isotopie de la matière pierreuse et de la «statuaire<sup>67</sup>». Ce qui retient l'attention ici, c'est que le mouvement sémantique donné à ce passage est de l'ordre d'une alliance de termes qui se contredisent et aussi «d'un transfert inversé de la cause à l'effet<sup>68</sup>», comme c'est le cas dans l'expression «la forêt indomptée de cheveux entièrement blancs». Certaines images oxymoriques (l'enfant-vieillard; la vision claire et terne; Charlus prince déchu pourtant majestueux) désignent des alliances provoquées par la maladie, laquelle a fait du baron un «précipité chimique» à la stature à la fois liquide et métallisée, matérialité significative dont nous verrons plus bas l'importance pour la voix de la mort. Le passage se termine quelques pages plus loin, de manière grotesque et drôle, avec un Charlus qui a, malgré son état délabré, «trouvé le moyen d'entrer en conversation avec un garçon jardinier» (*TR*, IV, 443), pendant que Jupien et le narrateur bavardent. Ce roi Lear imposant et tragique provoque un effet comique par ses agissements. Dès lors, comme le remarque le narrateur un peu plus loin à propos du salon de la princesse de Guermantes: «Le temps n'y avait pas seulement défait d'anciennes créatures, il y avait rendu possible, il y avait créé des associations nouvelles» (*TR*, IV, 527). Mais si le temps crée des analogies originales, c'est qu'un rapprochement temporel s'opère dans l'écriture et crée sur les visages aperçus une incorporation du temps. En outre, le passage concernant Charlus révèle la difficulté de reconnaître justement le travail du temps, comme, encore une fois, le narrateur le mentionne de manière éclairante:

---

<sup>67</sup>Marie-Magdeleine Chirol, «La statuaire en ruine: déchéance physique de M. de Guercy / Charlus», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 26, 1995, p. 145-165.

<sup>68</sup>Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», *Figures III*, p. 42.

[...] «reconnaître» quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne reconnaissait pas; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est, du reste, comme la préface et l'annonciateur.(*TR*, IV, 518)

La méconnaissance s'inscrit donc ouvertement dans une anticipation de la mort: elle donne à éprouver à l'avance le caractère ineffable et infigurable de l'expérience qui demeure la plus mystérieuse, la plus incompréhensible et la plus insaisissable de toutes. De plus, le mystère troublant de la contradiction révèle aussi le principe même de la métaphore. Le pouvoir figural du trope qui permet de «penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires» n'était-il pas, lui aussi, une énigme autrefois incomprise dans le dessin des arbres d'Hudimesnil ou dans les allégories de Giotto? Le narrateur formule une même idée de manière différente au moment où il comprend l'impact de la mort de sa grand-mère:

[...] je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance telle que je l'avais subie tout d'un coup sans le vouloir, et je voulais continuer à la subir, suivant ses lois à elles, à chaque fois que revenait cette contradiction si étrange de la survivance et du néant entrecroisés en moi. Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, [...] qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni infléchie ni atténuée par ma pussillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait comme la foudre creusée en moi, [...] comme un double et mystérieux sillon.(*SG*, III, 156)

La métaphore n'est-elle pas, elle aussi, soumise au déchiffrement d'un entrecroisement, d'une contradiction qui oblige à «[a]percevoir le semblable dans le dissemblable<sup>69</sup>» pour en interpréter le sens? Tirer une vérité d'un sillon mystérieux qui relie la survivance et le néant, n'est-ce pas là un acte mental qui pourrait bien être la métaphore même du travail sémantique créé par cette figure de style? Si «la ressemblance doit être elle-même comprise comme une tension entre l'identité et la différence dans l'opération prédicative mise en mouvement par l'innovation sémantique<sup>70</sup>», ces divers extraits, reliés entre eux par une thématique de la mort, mettent dès lors en abîme la définition même de la métaphore donnée par le narrateur dans *Le Temps retrouvé*:

---

<sup>69</sup>Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 10.

<sup>70</sup>*Ibid.*

[...] la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport analogue dans le monde de l'art [...] et les enfermera dans les anneaux d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (TR, IV, 468)

Ainsi les alliances singulières qui s'effectuaient à la fois sur le visage de Charlus et dans la trame sémantique du passage anticipent-elles la formulation de la loi esthétique quelques pages plus loin. Fait à remarquer, le geste décrit ici est aussi celui de l'induction dont nous avons dégagé l'importance plus haut (considérer un objet et en tirer une loi). La métaphore devient donc elle aussi, par son inscription emblématique sous forme de mise en abîme dans le texte et par sa définition même, «comme la préface et l'annonciation de la mort» car, à l'instar de la mort elle-même, la figure crée des coalescences insolites et creuse «un double et mystérieux sillon» dans le tissu textuel, ramification surdéterminée par le clivage équivoque et contradictoire découvert au sein même de la pratique proustienne de la métaphore. Elle incarne aussi l'anticipation de la mort sur un autre plan puisqu'elle est l'artifice découvert au terme du cheminement intellectuel dont l'œuvre semble receler des indices parsemés par Proust; elle est le nœud de la vocation du narrateur, le creuset du testament littéraire qui lui permettra de survivre, «de ressusciter après la mort» (TR, VI, 223). Être un écrivain selon cette logique, c'est donc ciseler sa prose en vue de maîtriser la mort et le temps grâce à la «reconnaissance qui est la marque même de l'extra-temporel sur le temps perdu<sup>71</sup>», grâce à la transposition des réminiscences dans le style.

Cependant, loin de n'être qu'une maîtrise de l'immortalité, l'œuvre d'art est aussi condamnée à périr: «Sans doute mes livres eux aussi, comme mon être de chair, finiront un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. On accepte la pensée que dans dix ans soi-même, dans cent ans ses livres, ne seront plus. La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes» (TR, IV, 620-621). En ce sens, la stratégie figurale tout en assurant l'éternité ne met pas l'écrivain à l'abri de la mort. Contradiction créatrice et

---

<sup>71</sup>Paul Ricœur, *Temps et récit II*, p. 279. L'auteur souligne.

à la fois létale, la métaphore relève bien dès lors d'un *pharmakon*: elle est le remède factice qui saura surseoir à la mort tout en laissant la mort faire son œuvre, d'autant que, comme le suggère Jacques Derrida, «en grec, *pharmakon* signifie aussi peinture, non pas couleur naturelle mais teinte artificielle, teinture chimique qui imite la chromatique donnée dans les choses<sup>72</sup>». N'est-ce pas justement ce qui est à l'œuvre dans le style proustien? Imiter de manière artificielle par la langue les choses représentées? Mais avant d'aborder la question de l'admiration de Proust pour le vernis des Maîtres (déjà évoqué allusivement par la citation de Derrida sur la peinture) et de prendre la pleine mesure de ce qui se joue dans l'interprétation proustienne de cette trace laquée à la fois bienfaisante et corrosive, il nous faut montrer comment l'affect de la déliaison et la préfiguration du deuil de soi, qui aura une incidence toute particulière sur la saisie du cloisonné brillant créé par le style, se laisse entendre à travers différentes voix agoniques dans *la Recherche*. Un passage inséré dans *Contre Sainte-Beuve* illustre avec à-propos notre prochain découpage: «La sérénade semblait ne pas pouvoir finir, ni le soleil disparaître, comme si mon angoisse, la *lumière crépusculaire* et le *métal de la voix* du chanteur, étaient fondus à jamais dans un *alliage poignant, équivoque et impermutable*<sup>73</sup>.»

---

<sup>72</sup>Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1972, p. 148.

<sup>73</sup>Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1954, p. 141. Ce passage est repris sous une autre forme dans *la Recherche* (AD, IV, 233). Nous soulignons.

## 2. Thanatophonies

Il y a comme une émotion de la voix qui n'a besoin pour s'exprimer de rien autre que de sa propre impulsion, de sa force énonciatrice. Cette force, cette énergie vitale est à la fois personnelle et anonyme, présente et abstraite. Elle permet une identification sans réserve: à l'approche de la mort, ma voix se confond avec la tienne, lecteur.

Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*.

### *Le deuil de soi*

Si *la Recherche* révèle une pratique toute particulière de la métaphore, elle n'en demeure pas moins une métaphorisation du sujet écrivain. Caractérisé par le même intervalle indécidable qui se joue dans la figure elle-même (on se souvient de l'affirmation de Michel Schneider: *Marcel est et n'est pas Marcel*), le sujet représenté dans l'œuvre proustienne peut être conçu comme une métaphorisation de Proust par lui-même (Painter parle «d'une histoire symbolique de la vie de Proust<sup>1</sup>»). Le narrateur serait alors une fictionnalisation de l'écrivain. James Olney a proposé une définition intéressante de la notion de métaphore de soi pour décrire les différentes formes que prennent les autobiographies contemporaines.

Une autobiographie, si on la met en relation avec la vie dont elle émerge, est plus qu'une histoire du passé et plus qu'un livre en circulation dans le monde; c'est aussi, de manière ouverte ou non, un monument du sujet en devenir, une métaphore du sujet au moment récapitulatif de l'écriture<sup>2</sup>.

Dans cette perspective, on peut penser que Proust s'est servi de son narrateur, mais aussi des autres personnages comme d'un double de soi pour tenter de saisir un savoir sur la

---

<sup>1</sup>Cité par Roland Barthes, «"Longtemps, je me suis couché de bonne heure..."», *op. cit.*, p. 319.

<sup>2</sup>James Olney, *Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 35 («*An autobiography, if one places it in relation to the life from which it comes, is more than a history of the past and more than a book currently circulating in the world; it is also, intentionally or not, a monument of the self as it is becoming, a metaphor of the self at the summary moment of composition.*».)

mort de soi. Michel Schneider n'hésite d'ailleurs pas à entendre dans les différents noms des personnages de *la Recherche*, la syllabe *er* qui aurait été la dernière prononcée par Proust, syllabe qui aurait laissé percer aussi ce qu'il avait recherché toute sa vie, l'*air*: «Robert, Albertine, Guermites, Bergotte, La Berma, Esther, Cambremer, Gilberte, vous êtes tous là, vous glissez sur le dernier souffle de celui qui n'était personne, qui ne vécut que vos vies de papier<sup>3</sup>.» Voilà peut-être la visée essentielle de l'œuvre: vivre la vie et la mort de ces êtres en filigrane pour éprouver à l'avance, depuis le «mouroir-écritoire<sup>4</sup>» des draps, l'expérience de la dernière heure. Si les lettres de Proust sont d'emblée frappées par la préfiguration du deuil, comme nous l'avons souligné avec Vincent Kaufmann, peut-on dire que *la Recherche* est dès lors la transposition romanesque de cette anticipation? *La Recherche* est-elle un monument élevé pour tenter de sublimer la disparition de soi et, comme l'a noté judicieusement Jean Milly, l'œuvre serait-elle une écriture tout entière vouée à «exorciser la peur et la douleur<sup>5</sup>»? Il va sans dire que le devenir du narrateur est d'emblée tendu vers la mort. La boucle formée dans *Le Temps retrouvé* suppose que le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation se rejoignent et que toute l'œuvre à venir, qui est celle qu'on vient de lire, a été écrite sous le sceau des dernières réflexions (du moins la lecture à rebours oblige-t-elle à imprimer au texte relu le «présent» des dernières pages). Les tout derniers fragments témoignent avec éloquence de la mort à l'œuvre:

Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais, après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais pas m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort, et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi. (*TR*, IV, 619-620)

Amour contradictoire, intermittente comme le cœur, la pensée de la mort après avoir été ressentie dans le temps de l'entre-deux («de temps en temps»), à la fin du récit, imprime sa

---

<sup>3</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 270.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 275.

<sup>5</sup>Jean Milly, «Le style de la maladie chez Proust», *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 68.

«demeurance» dans le moi du narrateur. Inscrite «maintenant» dans le temps du «présent», elle a acquis la caractéristique d'un filtre (mais aussi d'un philtre qu'évoque l'amour-poison) à travers lequel toutes les réflexions se transforment en pensées létales. Mais que s'est-il passé pour que s'opère ce changement, que signifie ici ce «maintenant»? La suite du paragraphe cité l'explique:

Je ne pense pas que le jour où je suis devenu un demi-mort, c'était les accidents qui avaient caractérisé cela [...] mais plutôt que c'était venu ensemble, qu'inévitablement ce grand miroir de l'esprit reflétait une réalité nouvelle. [...] Je pensais même que c'était seulement parce que je les voyais de l'intérieur [...] que certains malaises ne me semblaient pas mortels pris un à un, bien que je crusse à ma mort, de même que ceux qui sont le plus persuadés que leur terme est venu sont néanmoins persuadés aisément que s'ils ne peuvent pas prononcer certains mots, cela n'a rien à voir avec une attaque, l'aphasie, etc., mais vient d'une fatigue de la langue, d'un état nerveux analogue au bégaiement, de l'épuisement qui a suivi une indigestion.(*TR*, IV, 620)

Il est frappant de lire, à la fin des ces lignes, la description des malaises qui précisément ont été attribués au cours du récit à certains personnages mourants: le bégaiement de Charlus, l'attaque et l'aphasie de la grand-mère et l'indigestion de Bergotte. Mais l'intérêt de ce passage réside aussi dans le mouvement contradictoire qui l'anime. En effet, tout en croyant à sa mort, le narrateur s'inclut dans les individus qui nient leur disparition en atténuant leurs maux. C'est la fragmentation des malaises par opposition à leur unité qui permet ainsi de repousser la pensée de la disparition ultime. Le sujet qui anticipe sa mort ne peut le faire sans se quitter lui-même, sans se fictionnaliser, «comme on quitte définitivement un autre mais l'autre, soudainement, en ce moment même, c'est moi<sup>6</sup>». Dès lors, la métaphorisation de Proust, cristallisée dans la figure du narrateur, relèverait peut-être de cette exigence de la mort, de cette contrainte dictée par l'expérience limite toujours éprouvée dans l'écart de soi.

Dans *L'Homme au chapeau rouge*, Guibert, pour se désinvestir de lui-même, s'est identifié avec des animaux gelés pour pouvoir s'imaginer mort et amorcer le deuil de lui-

---

<sup>6</sup>René Major, *op. cit.*, p. 23.



même. On se souvient que cette stratégie narrative traduisait la première étape d'un effacement progressif à la fois de la linéarité du texte (fragmentation croissante) et de l'unité du personnage de Guibert puisque «[u]n mouvement psychique composant deux vecteurs opposés, l'un dans le sens de la liaison, l'autre dans celui de la déliaison, anime dialectiquement, "agoniquement" le sujet où s'opère, même si c'est de façon discontinue, un travail de deuil de soi<sup>7</sup>». Dans les récits de Duras, le désinvestissement de soi s'est donné à lire de manière chaque fois plus précise à travers la mort de l'autre, Yann Andréa, la mère, Robert Antelme, puis l'écrivaine elle-même. Dans le cas de *la Recherche*, tout se passe comme si le désistement concordait avec une pratique singulière de la métaphore<sup>8</sup>, mais aussi avec la mise en récit de la mort de certains personnages et du narrateur dont les voix agoniques donnent le ton de la mort à venir. Penser la mort de soi, cela reviendrait donc à écouter et à entendre la préfiguration de la mort de soi dans la tonalité du souffle de l'autre expirant (et on sait combien le souffle est important chez Proust, ne serait-ce que dans les exemples cités plus haut où sont convoqués l'aphasie, la fatigue de la langue, le bégaiement, et même l'indigestion qui trouve bien sa source dans la bouche, autant de maux donc qui à proprement parler coupent le souffle).

Si le deuil de soi commence par l'écoute de la voix de l'autre, la tension décrite par Christian David peut également être rapprochée de la logique que tire Barthes de *la Recherche*, celle de la Vacillation et du Décloisonnement<sup>9</sup>, fondée sur le sommeil<sup>10</sup>. Si Barthes relie cette vacillation à l'ouverture «des vannes du Temps<sup>11</sup>», on peut repenser l'importance du sommeil en l'intégrant à une réflexion sur le deuil de soi. Ainsi, nous

---

<sup>7</sup>Christian David, «Le deuil de soi-même», *Revue française de psychanalyse*, «La mort dans la vie psychique», t. LX, n<sup>o</sup> 1, janv.-mars 1996, p. 23.

<sup>8</sup>On pourrait parler de «hors-sujet» d'une certaine façon, pour emprunter au titre du livre de Pierre Bayard, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.

<sup>9</sup>Roland Barthes, «"Longtemps je me suis couché de bonne heure"», *op. cit.*, p. 317. Les majuscules sont de l'auteur.

<sup>10</sup>Il a été constaté que les textes de Guibert étaient gouvernés par une logique semblable qui relevait plus précisément de la dissémination.

<sup>11</sup>Roland Barthes, «"Longtemps je me suis couché de bonne heure"», *op. cit.*, p. 317.

allons tenter de relire l'ouverture de *la Recherche* à travers l'analyse des thanatophonies dans l'œuvre pour tenter d'y déceler les accents de la mort.

*Le sommeil-mort*

Conduit à Venise par sa mère, le narrateur y reçoit un télégramme de Gilberte qu'il pense signé de la main d'Albertine pourtant morte. Croyant Albertine vivante, il réfléchit sur son amour pour elle en ces termes:

Mais alors je songeai: je tenais à Albertine plus qu'à moi-même; je ne tiens plus à elle maintenant parce que pendant un certain temps j'ai cessé de la voir. Mon désir de ne pas être séparé de moi-même par la mort, de ressusciter après la mort, ce désir-là n'était pas comme le désir de ne jamais être séparé d'Albertine, il durait toujours. Mais cela tenait-il à ce que je me croyais plus précieux qu'elle, à ce que, quand je l'aimais, je m'aimais davantage? Non cela tenait à ce que cessant de la voir, j'avais cessé de l'aimer, et que je n'avais pas cessé de m'aimer parce que mes liens quotidiens avec moi-même n'avaient pas été rompus comme l'avaient été ceux avec Albertine. Mais si ceux avec mon corps, avec moi-même l'étaient aussi...? Certes il en serait de même. Notre amour de la vie n'est qu'une vieille liaison dont nous ne savons pas nous débarrasser. Sa force est dans sa permanence. Mais la mort qui la rompt nous guérira du désir de l'immortalité<sup>12</sup>. (*AD*, IV, 223-224)

Le retour d'une morte aimée sous forme de télégramme — vocable dont le préfixe surdétermine d'emblée le sujet même de cet extrait, à savoir que la mort éloignée se rapproche du destinataire du message — sera donc l'élément déclencheur de cette réflexion sur la mort de soi. La lecture de la résurrection épistolaire de l'autre pousse le narrateur à s'interroger sur les liens narcissiques qui le constituent en tant que sujet encore vivant. C'est la vue qui permet de mesurer l'absence ou la présence du corps, en l'occurrence ici le corps du narrateur. Ce dernier suggère que tant qu'il se voit, il demeure vivant. La vue acquiert donc ici une fonction liante et vitale. Dès lors, se regarder vivre reviendrait bien à s'empêcher de mourir, à la manière de Hervé Guibert qui se considérait vivant tant qu'il écrivait.

---

<sup>12</sup>On sait grâce aux études génétiques de Jean Milly que le volume d'*Albertine disparue* fut un des derniers retravaillé par Proust avant sa mort. Cet extrait témoignerait tout particulièrement d'un ajout tardif de l'écrivain. Voir à ce sujet, Marcel Proust, *Albertine disparue*, édition intégrale. Texte établi, présenté et annoté par Jean Milly, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, p. 308, n. 176.

Pourtant, le sentiment d'objectivation de soi par la vue, dans ce passage de *la Recherche*, laisse aussi poindre la fonction déliante de la mort. La déliaison (qui est l'inverse de cette «vieille liaison», la vie) se fraie bien un chemin à travers l'interrogation du narrateur sur la rupture de ses liens avec lui-même<sup>13</sup>. Et si, en effet, les liens vitaux d'un soi à soi étaient rompus malgré la vision de soi? Cette idée insoutenable pour le narrateur ne semble pas effrayer Proust, dont la voix se laisse entendre d'abord dans le changement de tonalité (le ton est celui du désabusement) et surtout la permutation des temps verbaux (l'imparfait cède le pas au présent). Tout se passe comme si l'écrivain ici, contrairement au héros (qui n'avait pas encore découvert la structure essentielle de la mort pour son œuvre), avait déjà fait l'expérience de la dissolution de son corps, dissolution métaphorique du corps-cocon, dont Proust tire les fils de soie pour tisser son œuvre. Ainsi ce geste créateur serait-il proche de ce que Blanchot décrit à propos de Kafka: «[l]'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort<sup>14</sup>». Savoir que l'immortalité est un fantasme, réfléchir sur la déliaison de soi, n'est-ce pas déjà se rapprocher d'une certaine expérience de la mort? Ceci est sans doute d'autant plus sensible que «le récit [dans *la Recherche*] se fonde sur deux présents de nature différente: l'imparfait qui est en réalité le présent raconté, et le présent de l'indicatif, qui est le temps du narrateur revoyant, revivant la scène, et qu'on a appelé "un présent ultime, un présent de fin de vie<sup>15</sup>". Et en note, Tadié se demande «Roman d'outre-tombe<sup>16?</sup>» Il n'est pas difficile en effet d'imaginer que celui dont le personnage

---

<sup>13</sup>Remarquons au passage la proximité troublante (et prémonitoire?) des réflexions proustiennes sur la vie/liaison et la mort/déliaison avec la spéculation de Freud dans «Au-delà du principe de plaisir» (*op. cit.*). Dans cet essai, le psychanalyste tente en effet de démontrer que le moi n'est pas seulement animé d'une pulsion de conservation, mais aussi et en même temps d'une pulsion de mort.

<sup>14</sup>Maurice Blanchot, «L'œuvre et l'espace de la mort», dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1955, p. 114. Mais la relation anticipée du narrateur avec la mort va à l'encontre de la philosophie blanchotienne (et surtout bataillienne) car Marcel veut maîtriser et dépasser la mort. C'est sans doute dans les moments où les choses sont le moins acquises ou comprises que Marcel fait face à une certaine expérience de la mort, comme dans les scènes des réminiscences ratées.

<sup>15</sup>Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 306.

<sup>16</sup>*Ibid.*, n. 3. La question est d'autant plus pertinente que Proust était, on le sait, un grand admirateur de Chateaubriand.

métaphorique fantasme de ressusciter après la mort, module sa voix (celle du présent ultime, de fin de vie) pour mimer celle d'un être fantomatique (comme Albertine qui fait retour d'entre les morts, en apparence du moins), revenant hanter le lecteur qui «tourn[er]ait] les pages comme les spirites faisaient tourner les tables, pour évoquer à [son] tour tout un monde qu'on croyait à tort disparu<sup>17</sup>». D'ailleurs, à l'inverse de Tadié qui demeure timide quant à cette question, André Green n'hésite pas à écrire: «[Proust] nous parle déjà d'une voix d'outre-tombe, comme un fantôme qui de l'au-delà gémirait de n'avoir pas accompli le projet de sa vie, sa seule raison d'être<sup>18</sup>». La voix de l'au-delà serait dès lors ce qui traduit le travail de la déliaison, du décloisonnement, de la vacillation «[l]'approche de la mort se trahi[ssant] aussi dans le langage<sup>19</sup>», tout comme «les métamorphoses» du temps «furent [au narrateur] proclamées coup sur coup par des paroles qui à quelques minutes d'intervalle vinrent [le] frapper comme les trompettes du Jugement» (TR, IV, 505).

La voix-fantôme, la «voix off<sup>20</sup>» qui émane de *la Recherche* peut être rapprochée du grain caverneux et mouillé de la voix funeste de Charlus. Celui dont le visage s'est métallisé a une voix ruinée, «imperceptible» (TR, IV, 440), «sussurée»; sa langue prend des «résonances sépulcrales» (TR, IV, 441) et se fait entendre «comme un bruit de cailloux roulés» (TR, IV, 441). Une phrase du narrateur nous permet de rembobiner le fil des paroles et de comparer la voix thanatophone du baron à celle de l'ouverture du roman: «J'avais à peine au début distingué ce qu'il disait, de même qu'on commence par ne voir goutte dans une chambre dont tous les rideaux sont clos. Mais, comme des yeux dans la pénombre, mes oreilles s'habituaient bientôt à ce pianissimo» (TR, IV, 440, nous soulignons). Voir avec ses oreilles, apercevoir par le bruit, c'est là, en quelque sorte, ce

<sup>17</sup>Michel Pierrssens, «Proust et la planchette magique», *Paragraphes*, n° 3, 1990, p. 82.

<sup>18</sup>André Green, «La réserve de l'incréable», dans *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Les Belles-Lettres, 1992, p. 320.

<sup>19</sup>Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 325.

<sup>20</sup>Nicole Deschamps, «L'extase de Proust ou le temps évaporé», *Paragraphes*, n° 3, 1990, p. 10.

qu'invite à faire le début du roman. Les yeux et les oreilles se trouvent ainsi jumelés dans leur fonction réceptrice. La phrase du narrateur concernant Charlus s'applique non seulement au texte, mais aussi à l'effet singulier que l'ouverture procure à la lecture: le lecteur doit, lui aussi, s'habituer au phrasé sinueux après avoir accordé ses oreilles au ton proustien. Rappelons-le, *la Recherche* prend du temps à commencer véritablement, les multiples débuts et fins imprimant un bégaiement inaugural (tout comme Charlus fait montre d'un phrasé «légèrement bégayant» [TR, IV, 441]). Selon Genette, «[c]es ouvertures à structure complexe [...] laisse[nt] le temps au narrateur de *placer sa voix*<sup>21</sup>».

La critique a maintes fois suggéré que les multiples réveils de l'ouverture de *la Recherche* traduisaient une «perte d'identité», une «désorientation<sup>22</sup>» du sujet. Doubrovsky signale quant à lui que «Combray I, qui s'ouvre sur une scène de réveil insomniaque et se termine sur une scène de coucher névrotique, pose, à propos du problème empirique du sommeil, celui, ontologique de l'ipséité: "Quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais<sup>23</sup>".» Les premières pages de l'œuvre illustrent en effet la fracture d'un soi pour soi, coupure qui se produit dans l'intervalle singulier qu'est l'éveil entre deux sommeils. La fragmentation à l'œuvre se redouble d'une superposition des âges et des siècles: après avoir été «une église, un quatuor, la rivalité de François I<sup>er</sup> et de Charles Quint» (CS, I, 3), le narrateur rejoint un moment de sa vie primitive, enfantine, puis vieillit et se retrouve chez Mme de Saint-Loup, rajeunit un peu à nouveau, et ainsi de suite. Ainsi la traversée rapide des divers âges ressemble à l'effet d'un télescope qu'on ajuste, qu'on met au point et dont on essaie différentes lentilles pour choisir la meilleure.

<sup>21</sup>Gérard Genette, «Discours du récit», *Figures III*, p. 88. L'auteur souligne.

<sup>22</sup>Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 68, n. 1.

<sup>23</sup>Serge Doubrovsky, *La Place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 31.

La juxtaposition kaléidoscopique de tous ces âges du narrateur semble, en même temps qu'un effritement du sujet stable et sûr, offrir au lecteur une véritable *épiphany du sujet*, une pure présence à soi comme le suggère la célèbre phrase: «Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes» (CS, I, 5). Le narrateur, s'il est «plus dénué que l'homme des cavernes» (CS, I, 5), fait tout de même l'expérience de l'intermittence de ses nombreux moi, ce qu'illustre de manière différente la sensation de la «métempsycose» (CS, I, 3). De fait, l'ouverture semble être, d'une certaine façon, le canevas des nombreuses couches temporelles d'un sujet, le bâti «des êtres monstrueux» (TR, IV, 624) que le narrateur, prenant conscience que le passé demeure en lui, en-dessous de lui, devra compléter au moment de l'écriture de son livre. Donner une épaisseur temporelle aux êtres, c'est l'expérience qu'il nomme le «temps incorporé» (TR, IV, 623), ce sont «les cent masques qu'il convient d'attacher à un visage» (TR, IV, 622), comme autant de sédiments qui constituent un sujet dans le temps et qui forgent son corps, à l'image de ce qui se joue dans cet extrait: «À chaque nouvelle peine trop forte, nous sentons une veine de plus qui saillit, développe sa sinuosité mortelle au long de notre tempe, sous nos yeux. Et c'est ainsi que peu à peu se font ces terribles figures ravagées du vieux Rembrandt [...]» (TR, IV, 485). Ces «terribles» autoportraits du maître à différents âges, auraient pu, s'ils avaient été transparents, être superposés et créer la toile unique et monstrueuse de l'essence temporelle du peintre. Mais puisque «le jeune Rembrandt n'a qu'une vocation: vieillir<sup>24</sup>», alors la lente inscription du visage composite qui veinule les toiles porte d'ores et déjà en germe cette destination ultime du temps dévastateur, tout comme chacune des pages de *la Recherche* préfigure dans ses veines et ses sinuosités la tension vers cette même vocation, celle de la vieillesse et finalement de la mort. Car le roman d'apprentissage qu'est *la Recherche* est celui d'une lente initiation non pas seulement à l'âge adulte et à la littérature, mais surtout à la mort parce que celle-ci «a une valeur de sacrifice pour l'œuvre de Marcel, mais cette valeur crée un paradoxe: la mort est une

---

<sup>24</sup>Jean Paris, «Miroirs de Rembrandt», dans *Miroirs, sommeil, soleil, espaces*, Paris, Galilée, coll. «Bibliothèque d'histoires de l'art», 1973, p. 34.

réalisation nécessaire et vénérée mais elle est aussi la menace principale de l'œuvre<sup>25</sup>». En ce sens, ce *Bildungsroman* n'en est un que parce qu'il (dé)construit, dans le temps mais aussi dans le contretemps, un sujet clivé entre l'œuvre à écrire contre la mort et l'écriture même de la mort. La vocation du narrateur serait dès lors une ouverture au travail de la mort (le terme «vocation» apparaissant bien au moment des révélations finales, lesquelles se heurtent à l'interrogation douloureuse: est-il trop tard pour écrire?), chemin frayé par Proust pour son narrateur.

Mais si le travail de la déliaison est exacerbée au terme de l'œuvre, l'ouverture de *la Recherche* renvoie peut-être aux lecteurs une voix thanatophore qui anticipe la parole posthume de Proust. La comparaison avec une scène déjà citée dans laquelle Hervé Guibert détermine les pourtours de son image posthume grâce aux portraits de Rembrandt éclairera nos propos. Voici à nouveau cette citation:

J'alignai ces cinq cartes postales sur une étagère de ma bibliothèque, je les classai, dans leur chronologie, et de cette *juxtaposition*, de ces *passages abrupts* il me semblait *tirer* un enseignement de ma propre existence. Je les scrutai sans relâche, comme un miroir de science-fiction qui me renverrait *tous les âges de ma vie à la fois*. [...] Je m'y identifiais. Mes propres autoportraits, je les aurais voulu ainsi. En choisissant ceux-là, c'étaient aussi les miens que je choisissais. Je déchirai la plupart des photos qui me représentaient, et ainsi par cette absence d'image, comme par le rejet des trois autoportraits de Rembrandt que je n'aimais pas, je fixai mon propre autoportrait, je délimitai une image posthume<sup>26</sup>.

On peut rapprocher ces autoportraits de Guibert — dont la juxtaposition provoque des passages abrupts — des premières pages de *la Recherche* où le lecteur est confronté à une semblable intermittence des âges du narrateur, où tous les âges de la vie (et même des âges fictifs, de «science-fiction» pourrait-on dire: «je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi» [CS, I,

<sup>25</sup>Paul Jay, *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984, p. 145 («Thus, death has a kind of sacrificial value for Marcel's work, but that value creates a paradox: death is a necessary and cherished achievement but it is also a central threat to that achievement.» L'auteur souligne.)

<sup>26</sup>Hervé Guibert, «L'autoportrait», *L'Image fantôme*, p. 64-65. Nous soulignons.



6) s'entremêlent pour former un portrait sous le signe d'une certaine totalité du sujet. Alors que ce fantasme présidait surtout à l'écriture des derniers récits de Guibert et de Duras, il marque aussi l'ouverture de *la Recherche*, comme si le deuil de soi avait déjà commencé au seuil du livre, avant même l'écriture de l'œuvre. Si «le sommeil est une petite mort qui nous annonce notre véritable mort<sup>27</sup>», est-ce une voix posthume rêvée que Proust propose à rebours, en guise d'ouverture à son récit? À cet égard, Nicole Deschamps note justement que

[p]our l'écrivain, tout se passe comme s'il démarrait son travail en pleine possession d'une identité de créateur, qu'il croit sienne absolument, et qui met en péril l'auteur, parfois jusqu'à l'anéantissement de son corps ou de son esprit. De qui, de quoi Proust a-t-il donc l'intuition lorsque, dans l'un des très nombreux avant-textes de l'ouverture, il s'imagine plongeant dans le sommeil à la recherche d'une obscure origine d'avant son identité humaine<sup>28</sup>?

Cette obscure origine, sur le plan du fantasme, rejoint bien l'idée de la mort puisque l'état inorganique d'«avant l'identité humaine» est symétrique à la disparition du sujet. Autrement dit, si «*la fin vers laquelle tend toute vie est la mort; et inversement: le non-vivant est antérieur au vivant*<sup>29</sup>», Proust aurait-t-il donc l'intuition de la déliaison finale, de son devenir posthume dont témoignerait l'ouverture de *la Recherche*? Les premières pages de l'œuvre donneraient ainsi à lire à la fois une totalité et une fragmentation subjectales, mouvement de saisie/dessaïsie qui semblerait décrire l'intuition du retour à l'inanimé. S'il tel était le cas, l'œuvre serait dès lors la longue répétition de ce sentiment de dissolution qui anime d'emblée Proust.

Un chapitre du *Contre Sainte-Beuve* évoquait déjà le palimpseste des moi dans un passage où sont convoqués certains des mêmes éléments de la scène d'ouverture de *la Recherche*<sup>30</sup>. Nous rapprochons ces deux passages pour tirer profit d'une image

<sup>27</sup>Simonetta Boni, *Le Thème de la mort dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 353.

<sup>28</sup>Nicole Deschamps, «Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien», *Études françaises*, «L'infini, l'inachevé», vol. 30, n°1, p. 65.

<sup>29</sup>Sigmund Freud, «Au-delà du principe de plaisir», *op. cit.*, p. 48. L'auteur souligne.

<sup>30</sup>Intitulé «Journées», ce chapitre commence avec cette phrase qui rappelle bien l'ouverture du roman et la chambre-tombeau du voyageur malade: «Cette mince raie, au-dessus des



saisissante, celle d'une langue liée, d'une parole blanche enterrée vivante dans le corps. La même mise à nu du sujet y est décrite cette fois en lien avec la maladie, cette dernière étant d'ailleurs comparée au sommeil:

Quand successivement tous les autres hommes que j'ai en moi, l'un par dessus l'autre, sont tous réduits au silence, *que l'extrême souffrance physique, ou le sommeil*, les a tous fait tomber l'un après l'autre, celui qui reste le dernier, qui reste toujours debout, c'est Mon Dieu, quelqu'un qui ressemble parfaitement à ce capucin qu'au temps de mon enfance les opticiens avaient sous la vitre de leur devanture et qui ouvrait son parapluie s'il pleuvait, et ôtait son chapeau s'il faisait beau. S'il fait beau, mes volets ont beau être hermétiquement fermés, mes yeux peuvent être clos une crise terrible causée précisément par le beau temps, par une jolie brume mêlée de soleil qui me fait râler, [...] peut m'ôter toute possibilité de parler, je ne peux plus rien dire, je ne pense plus à rien, même le désir que la pluie mette fin à ma crise, je n'ai plus la force de me le formuler. Alors, dans ce grand silence de tout, que domine le bruit de mes râles, j'entends tout au fond de moi une petite voix gaie qui dit: il fait beau — il fait beau —, des larmes de souffrance me tombent des yeux, je ne peux pas parler, mais si je pouvais retrouver un instant le souffle, je chanterais, et le petit capucin d'opticien, qui est la seule chose que je suis restée, ôte son chapeau et annonce le soleil<sup>31</sup>.

Les «volets hermétiquement fermés» et les «yeux clos» sont les lieux caverneux dans lesquels se terre doublement la voix qui ne peut être entendue. L'extrême souffrance et le sommeil auraient donc le même effet sur le sujet: ils le dépouilleraient de ces nombreux hommes qu'il a en lui pour n'en laisser que le noyau. Le capucin émerge ainsi comme la métaphore de cette voix qui, tentant de sortir de la gorge, s'incorpore dans les larmes et accentue d'une sonorité liquide la souffrance qui rappelle l'expression décrivant la voix thanatophone de Charlus. Si le passage du *Contre Sainte-Beuve* illustre la mise à nu du sujet par la douleur, l'ouverture de *la Recherche* est peut-être l'illustration du même procédé, mais cette fois sous la gouverne non de la maladie mais du sommeil. Toutefois, alors que le narrateur décrit les différents temps et lieux dans lesquels l'ont plongé ses lectures juste avant de «souffler [s]a lumière» (CS, I, 3), le motif de la maladie est bien convoqué dans une comparaison. L'affect manifesté dans le passage du *Contre Sainte-Beuve* s'y trouve déplacé:

---

rideaux, selon qu'elle est plus ou moins claire.....» (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 80). Nous soulignons.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 83-84. Nous soulignons.

Je me demandais quelle heure il pouvait être; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux. [...] Je frottais une allumette pour regarder ma montre. Bientôt minuit. C'est l'instant où le voyageur malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie de jour. Quel bonheur, c'est déjà le matin! Dans un moment les domestiques seront levés, il pourra sonner, on viendra lui porter secours. L'espérance d'être soulagé lui donne du courage pour souffrir. Justement il a cru entendre des pas, les pas se rapprochent, puis s'éloignent. Et la raie de jour qui était sous sa porte a disparu. C'est minuit; on vient d'éteindre le gaz; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède.(CS, I, 4)

Le point de vue narratif de cette scène transpose de manière figurée le contenu du passage du *Contre Sainte-Beuve* qui décrivait une langue enfermée dans le corps. Ici, c'est la comparaison qui traduit l'impression d'un sujet enfermé dans une boîte: la pièce a tôt fait de ressembler à un tombeau dans lequel on aurait enfermé non un mort, mais un vivant, impression d'ailleurs surfilée dans le récit quelque pages plus loin («Une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit» [CS, I, 28]). Le sifflement des trains et le chant de l'oiseau annoncent précisément l'impossibilité d'avertir les domestiques. Alors que le chant du capucin, s'il avait pu être entendu, aurait prévu le temps qu'il allait faire, ici le chant et le bruit donnent l'heure: c'est l'heure fatidique de la maladie qui empêche de souffler mot (crise qui empêche sans doute aussi de souffler la bougie), c'est le moment précis qui fera de la nuit entière une véritable agonie et que seule la sonnette du matin «prothèse» bienfaisante saura faire cesser (à l'instar des larmes qui «parlent» à la place de la voix dans l'extrait du *Contre Sainte-Beuve*). Placée juste après une phrase qui décrit le sentiment agréable des «belles joues de l'oreiller» (CS, I, 4), cette comparaison qui détourne le récit et relève de la digression, détonne d'avec les premières pages tout en décrivant, à mots couverts, le timbre de la voix que le lecteur devra entendre sous le fil du récit, celle d'une voix blanche intercalée et enterrée dans le filigrane du texte. En faisant intervenir la maladie dans le sommeil, Proust pose donc d'entrée de jeu l'analogie entre la voix tapie du rêveur éveillé et celle atone du malade en proie à une crise.

La voix inconsciente et ensommeillée de l'ouverture de *la Recherche* qui «parle» bien, mais n'est audible pour personne, serait dès lors la métaphore anticipatoire de la voix qui deviendra, à la fin du roman (voix qui précède la mise en livre des révélations), malade, aphasique, intérieure, enfermée dans la caverne du corps, comme si l'identité posthume de l'écrivain parvenait au lecteur par ce son d'outre-tombe qui prend du temps à se placer et finit par s'épuiser. Et c'est justement en parlant de ses lecteurs futurs que le capucin muet du *Sainte-Beuve* refait surface, de manière détournée et insonorisée dans *la Recherche*: «Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre, grâce auquel je leur fournirai le moyen de lire en eux-mêmes» (*TR*, IV, 610, nous soulignons). À la manière du capucin de l'opticien qui annonce le temps qu'il fera, la voix inaudible du début prédit le temps qu'il est pour l'écriture de *la Recherche*: minuit, mille et une nuits pendant lesquelles il sera toujours minuit, l'heure de la maladie.

#### *La voix de la grand-mère*

Et si la voix du narrateur permet une certaine écoute de ce qui se joue dans la préfiguration de la mort de soi, un autre modèle thanatophonique a également son importance dans *la Recherche* et son analyse va nous permettre de mesurer l'empreinte phonique de Proust qui se faufile dans une scène essentielle, celle de l'agonie de la grand-mère. En effet, Proust ne fait pas mourir les parents du narrateur, et tout particulièrement la mère parce que «Maman n'appartient à aucun temps: présent, passé, futur, ou bien à tous<sup>32</sup>». L'interdit de l'inceste frappant d'emblée le narrateur (lequel se sent coupable d'un temps volé à sa mère au moment de la lecture de *François le Champi*) va être déporté sur la grand-mère, objet d'amour plus éloigné dans la filiation et donc moins dangereux, en apparence du moins. Si la mort s'installe dans le moi du narrateur comme le ferait un amour, c'est sans doute aussi parce que la mort contient pour lui sa part d'érotisme.

---

<sup>32</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 251.

Cependant, c'est bien le style de Proust qui imprime à la description de l'agonie de la grand-mère une dimension érotique. Avant cette scène, le narrateur aura anticipé la mort de sa grand-mère à travers sa voix au téléphone. Tout comme le télégramme (plus tard dans la diégèse) lui fera lire la parole d'une morte vivante (Albertine), le téléphone est un autre médiateur qui annonce la mort. À Doncières chez Saint-Loup, le narrateur appelle sa grand-mère, mais la communication tarde à se faire. Il réfléchit alors sur le mécanisme de l'appareil qui va lui offrir la possibilité de parler à un corps distant:

Et aussitôt que notre appel a retenti, dans la nuit pleine d'apparitions sur laquelle nos oreilles s'ouvrent seules, un bruit léger — un bruit abstrait — celui de la distance supprimée — et la voix de l'être cher s'adresse à nous. C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin! [...] Présence réelle que cette voix si proche — dans la séparation effective! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'êtreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule, et ne tenant plus à un corps que je ne devais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière. (CG, II, 432)

À la manière de la photographie qui, loin d'être un mécanisme mémoriel, oblitère le souvenir, le téléphone — qui est aussi un «bouche à oreille isochronique<sup>33</sup>» — ne permet pas de se sentir moins éloigné de la personne appelée, bien au contraire. En annulant la distance et la durée, en rendant instantanément présente la voix absente, l'appareil transforme la «voix désincarnée<sup>34</sup>» en une angoisse de mort particulièrement reliée à l'impossibilité de voir le corps qui appartient à cette parole. La suspension de la durée et l'annulation de la distance, la manifestation atemporelle quasi épiphanique de la voix de l'autre engendrent donc un sentiment létal qui appelle la mort en soi. La présence-absence de l'autre qui laisse entendre une voix sépulcrale préfigure alors l'ultime séparation (clivage qui nous renvoie encore une fois au fonctionnement interne de la métaphore [*in absentia*] métonymique [*in praesentia*] et rappelle son caractère de *pharmakon* puisque l'annulation de la distance et du temps rend mortellement présente la voix ainsi transportée). À la manière

<sup>33</sup>Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998. p. 190.

<sup>34</sup>Michel Pierssens, art. cité, p. 80.

du malade enfermé dans sa chambre qui «n'y voit goutte» et devine l'heure qu'il est grâce au bruit, les oreilles suppléent mortellement la vue et l'écoute s'inscrit donc ici dans un affect léthal. Jean-Pierre Martin propose d'ailleurs une analyse d'un «papier collé» de Georges Perros qui s'applique parfaitement à ce qui se joue ici dans cette scène:

La posture du condamné à mourir-écrire est une écriture de l'écoute, de la voix du dedans, des voix du dehors, et du bruit ambiant. Coupé du monde, reclus, il voit moins pour entendre mieux, pour écouter surtout: l'intensité de son écriture est liée à cette capacité hypertrophiée d'écoute, à ce pouvoir réceptif qui consiste à prêter l'oreille, à la tendre, à capter toutes les voix — celles du dedans comme celles du dehors<sup>35</sup>.

Lorsque le narrateur entrera enfin en communication avec la grand-mère (il est séparé d'elle pour la première fois), il prendra conscience du changement tonal de cette voix pourtant connue et tout à coup étrangère:

Elle était douce, mais aussi comme elle était triste, d'abord à cause de sa douceur même, presque décantée [...] de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme; fragile à force de délicatesse, elle semblait à tout moment prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes, puis l'ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie. (CG, II, 433)

Il a donc fallu une séparation, une petite mort pourrait-on dire, pour que le narrateur entende réellement et pour la première fois la voix de sa grand-mère. Personnage qui refuse les effusions, la grand-mère se trahit pourtant par sa voix: elle laisse transparaître l'accent des peines antérieures<sup>36</sup>. «Fêlée», «décantée de toute dureté», de tout «élément de résistance», «prête à se briser»: le choix des termes porte à croire que la voix va se désintégrer et se changer en poussière, comme le suggérait le passage précédent. Pourtant, le souffle menace plutôt de se transformer en larmes, d'«expirer en un pur flot» et ce passage d'un état aérien à un autre liquide rappelle bien les larmes du «capucin» qui remplaçaient la voix

<sup>35</sup>Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 188. Martin convoque Proust seulement de manière allusive dans cet essai où *À la recherche du temps perdu* aurait pourtant gagné à figurer au nombre des œuvres analysées.

<sup>36</sup>Dans sa correspondance, Proust fait état d'un même sentiment au moment où sa mère a perdu sa propre mère. Alors qu'il la voyait toujours les jours, c'est seulement une fois éloigné de celle-ci et l'appelant au téléphone que l'écrivain se rend compte de l'immense chagrin qui l'étreignait (voir CG, II, p. 1590, n. 4).

devenue aphasique à la suite d'une crise. Dès lors, le narrateur et la grand-mère partageraient une même «légèreté fluïdique<sup>37</sup>», expression qu'utilise Proust pour caractériser le style de Hugo. Mais ce choix d'une voix liquide s'explique aussi peut-être par la prédominance des yeux dans le visage de la grand-mère. Lorsque le narrateur est en présence de cette autre mère, «les yeux prenaient beaucoup de place» (CG, II, 433), ce qui l'avait empêché jusque-là de bien entendre sa voix. Dès lors, par métonymie, la voix emprunte au visage sa caractéristique déterminante. Et c'est pourquoi la sonorité liquide s'inscrit aussi dans la description de l'agonie de la grand-mère, quelque deux cents pages plus loin, caractéristique surdéterminée par l'érotisme à l'œuvre dans ce passage:

Accompagnée en sourdine par un murmure incessant, ma grand-mère semblait nous adresser un long chant heureux qui remplissait la chambre, rapide et musical. Je compris bientôt qu'il n'était guère moins inconscient, qu'il était aussi purement mécanique, que le râle de tout à l'heure. Peut-être reflétait-il dans une faible mesure quelque bien-être apporté par la morphine. Il résultait surtout, l'air ne passant plus tout à fait de la même façon dans les bronches, d'un changement de registre de la respiration. Dégagé par la double action de l'oxygène et de la morphine, le souffle de ma grand-mère ne peinait plus, ne geignait plus, mais vif, léger, glissait, patineur, vers le fluide délicieux. Peut-être à l'haleine, insensible comme celle du vent dans la flûte d'un roseau, se mêlait-il dans ce chant quelques-uns des soupirs plus humains qui libérés à l'approche de la mort, font croire à des impressions de souffrance ou de bonheur chez ceux qui ne sentent plus, et venaient ajouter un accent plus mélodieux, mais sans changer son rythme, à cette longue phrase qui s'élevait, montait encore, puis retombait, pour s'élancer de nouveau, de la poitrine allégée, à la poursuite de l'oxygène. Puis parvenu si haut, prolongé avec tant de force le chant, mêlé d'un murmure de supplication dans la volupté, semblait à certains moments s'arrêter tout à fait comme une source s'épuise<sup>38</sup>. (CG, II, 635-636)

Si «Souvent, le pas du narrateur semble celui d'un enfant mort, qui reviendrait, la nuit, pour regarder dormir sa mère<sup>39</sup>», cette affirmation s'applique bien ici à cette observation minutieuse du souffle mécanique et agonique qui passe à travers les bronches de la mourante. À la différence près que la mort ici ne se regarde pas: elle s'entend. On imagine en effet sans peine le narrateur collant son oreille à la bouche de la grand-mère (comme au

<sup>37</sup>Marcel Proust, «À propos de Baudelaire», NRF, tome XVI, n° 93, juin 1921, p. 643.

<sup>38</sup>Remarquons que Proust a publié ce morceau d'anthologie sous le titre «Une agonie» dans la NRF une année avant de mourir (voir Marcel Proust, «Une agonie», NRF, tome XVI, n° 88, p. 5-30).

<sup>39</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 127.

téléphone) pour *jouir*, pour y entendre le son de la mort et prêter l'oreille à cette vie soufflée par la fin. Alors que Marguerite Duras, de manière très prosaïque, guettait l'entrée de la mort dans une mouche, Proust transpose de manière autrement plus lyrique cette tentative de se saisir de la mort de l'autre pour entendre la mort de soi par l'intermédiaire de son narrateur. Le souffle apaisé et calme qui caractérise le dormeur ou le mourant serait donc la source d'un même affect lié à la mort-sommeil: l'érotisme<sup>40</sup>. À ce sujet, Michel Schneider souligne avec pertinence que le narrateur, observant Albertine endormie (personnage qui selon lui incarne le désir de Proust pour sa mère), jouit de la voir dormir, d'autant que dans une première version, la jeune fille se prénomait Gisèle: «*Elle gît, Maman, tandis que je prends du plaisir à la regarder mourir [...]. Proust laisse transparaître avec le chagrin de la séparation et de l'ignorance absolue de l'être endormi, une inconcevable jouissance causée par la pensée de sa mort*<sup>41</sup>». Ainsi l'expression «Profonde Albertine que je voyais dormir et qui était morte» (*TR*, IV, 624) prend ici toute son ampleur.

Si la pensée de la mort de la grand-mère cause un immense chagrin au narrateur, elle provoque bien chez Proust un érotisme non voilé qui se donne à lire à la fois dans la syntaxe et dans le vocabulaire choisis pour cette agonie dont le «registre» tranche justement avec le reste de l'épisode. Milly remarque bien que les pages précédentes «compos[ent] un théâtre de la mort» et qu'ici, «à l'occasion d'un léger mieux apporté par les stupéfiants, aussitôt prend place un long passage lyrique<sup>42</sup>», observation pudique du critique qui masque la nature franchement érotique de ce passage. Vif et léger, dans une supplication voluptueuse, le souffle-soupir glisse vers «le fluide délicieux». «Onomatopée syntaxique» selon l'expression de Spitzer, la phrase traduit l'inspiration-expiration de la mourante tout en mettant en abîme la phrase proustienne, «cette longue phrase qui s'élevait, montait

---

<sup>40</sup>D'ailleurs, la fatigue immense du personnage féminin, le lit et le sommeil omniprésents dans *La Maladie de la mort*, feraient également écho ici à cet affect. La femme n'est pas sans résonance avec Albertine endormie.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 127-128. L'auteur souligne. Remarquons au passage que le dernier segment de la phrase de Schneider est ambigu: «sa mort» pourrait s'appliquer tant à la mère de l'écrivain qu'à Proust lui-même.

<sup>42</sup>Jean Milly, art. cité, p. 68.



encore, puis retombait, pour s'élancer de nouveau, de la poitrine allégée, à la poursuite de l'oxygène». En guise d'exemple, on peut penser au segment qui commence avec «Peut-être à l'haleine» qui manifeste une montée inspiratoire arrêtée momentanément par le fragment «mais sans changer son rythme» (par les virgules aussi) pour anticiper le contenu du prochain fragment à venir, c'est-à-dire l'expiration qui laisse retomber le souffle. De manière significative, la respiration, source de vie, témoigne aussi de la mort à venir. Chantées dans un même souffle, proférées en même temps (comme le téléphone laisse entendre une voix absente-présente, suspendue dans le temps), la mort et la vie, les pulsions de mort et de vie sont insufflées à ce passage et témoignent étroitement d'une «*passion de vivre qui ne va pas [...] sans la passion de mourir*<sup>43</sup>». Une passion de vivre qui ne va pas sans une passion d'entendre mourir l'autre et surtout l'autre en soi. Entendre l'accent de la mort, ce serait donc écouter ce qui, dans le style-voix, retient cet air qui fait vivre mais qui fera aussi mourir, c'est ouïr ce qui à la fois se gonfle de vie et expire en même temps, tout comme Proust le fait justement dans un article publié quelques mois avant sa mort à propos du style de Baudelaire:

Peut-être hélas! faut-il contenir la mort prochaine en soi, être menacé d'aphasie comme Baudelaire, pour avoir cette lucidité dans la souffrance véritable, ces accents religieux, dans les pièces sataniques [...] peut-être faut-il avoir ressenti les mortelles fatigues qui précèdent la mort, pour pouvoir écrire sur elle le vers délicieux que jamais Victor Hugo n'aurait trouvé:

*Et qui refait le lit des gens pauvres et nus.*

Si celui qui a écrit cela n'avait pas encore éprouvé le mortel besoin qu'on refit son lit, alors c'est une «anticipation» de son inconscient, un pressentiment du destin qui lui dicta un vers pareil<sup>44</sup>.

Le vers serait donc aussi un fluide délicieux (c'est dans ce même article que Proust parle d'une «légèreté fluidique» à propos du style de Hugo) qui permettrait de contenir les délices

<sup>43</sup>René Major, *op. cit.*, p. 28. L'auteur souligne.

<sup>44</sup>Marcel Proust, «À propos de Baudelaire», p. 644-645. Proust cite un vers du poème «La mort des pauvres». L'écrivain reprend certains termes du poème pour expliquer son point de vue. Voici le premier quatrain: C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre; / C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir / Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre, / Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir (Charles Baudelaire, «La Mort des pauvres», dans *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 148).



de la mort par anticipation. Et dans le lit du livre la mort referait les pages. Contenir la mort en soi reviendrait aussi à inspirer le souffle de «la vie la mort», à garder sous apnée la vie (au risque de ne plus pouvoir parler) pour suspendre la mort-expiration, le temps de l'écrire. Dès lors, si «[l]a grand-mère est, au seuil de l'au-delà, l'un des doubles affectifs du héros-narrateur. Celui-ci regarde mourir l'autre, qui est l'un de ses moi. La malade est, au seuil de la mort, son miroir funeste<sup>45</sup>», elle constitue surtout un modèle phonique qui laisse entendre à l'avance le son de la disparition ultime et qui permet d'objectiver cette autre voix qu'on porte en soi (ce ton si étranger qu'on entend dans un enregistrement), la voix de la mort. De la même façon, lire *la Recherche* avec l'oreille la plus fine, écouter le murmure ou le chuchotement de l'expérience limite reviendrait à ouïr sous la diégèse, sous ce qui est manifeste, sous ce qui se donne à voir, l'importance de l'oreille et de la voix dans le style. En se rapprochant ainsi tout près du phrasé de *la Recherche*, on pourrait presque entendre Proust murmurer: «à l'approche de la mort, ma voix se confond avec la tienne, lecteur<sup>46</sup>».

#### *Lire à voix haute*

On pourra nous reprocher d'oublier que le narrateur propose bien des verres grossissants à son lecteur et non un amplificateur sonore pour lire en lui-même. Pourtant, si la vue domine la lecture, il faut rappeler que le modèle du livre à venir est bien celui des contes des *Mille et Une Nuits* lus à voix haute:

Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interrompais mon récit, voudrait surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir.(*TR*, IV, 620)

<sup>45</sup>Simonetta Boni, *op. cit.*, p. 239.

<sup>46</sup>Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 189. Et si, à la fin de l'œuvre, le style est une question de vision, dans les premières esquisses du *Contre Sainte-Beuve*, on trouve un passage intéressant dans lequel le narrateur, lisant à voix haute une phrase de Bergotte, comprend que «la transposition de la | voix au style» constitue «l'âme | vivante de ses livres» (Marcel Proust, «Le Carnet de 1908», p. 122). Les traits horizontaux indiquent une fin de phrase.

La comparaison avec *les Mille et Une Nuits* place bien le livre à venir à l'enseigne de la nuit et de la voix, de la nuit comme «matrice<sup>47</sup>» de l'œuvre et de la voix comme repoussoir à la mort. Murielle Gagnebin propose une analyse des *Mille et Une Nuits* qui pourrait s'appliquer également à *la Recherche*: «L'arrivée du jour scelle un certain espace temporel et conjointement une séquence narrative; cependant chaque histoire a aussi sa propre fin, annonçant de la sorte la clôture du livre avec l'épuisement de la nécessité des mille et un récits. [...] Bref: trajet spirالية d'une parole menacée<sup>48</sup>». La voix nocturne, somnambulique que les lecteurs futurs entendront sera donc celle menacée d'un mort en sursis perpétuel, d'un mort vivant qui devra s'inquiéter de pouvoir reprendre le fil de son récit après l'extinction diurne de sa voix.

Maintenant que sa vocation littéraire est claire, le narrateur proustien, à l'instar de Hervé Guibert, pense qu'il va pouvoir repousser les limites de sa propre mort tant qu'il écrira. L'arrêt de mort s'entend dès lors comme la mort non plus arrêtée, attestée dans le temps, mais suspendue grâce à l'écriture. Le «récit interrompu» (on pensera dans *la Recherche* à l'insertion de phrases au présent qui se rattachent au ton de l'essai, aux parenthèses, aux incisives, à tout ce qui est «hors sujet» et ralentit le récit) sera aussi un moyen efficace de détourner l'attention des auditeurs-lecteurs et de ralentir l'achèvement du livre. Remarquons au passage dans l'extrait que nous venons de citer, une des phrases, sans doute les plus courtes de toute *la Recherche*, et dont le contenu, cette fois, témoigne du contraire de sa forme: «Long à écrire». Ce qui sera long à écrire est, inversement, écrit de manière extrêmement lapidaire, dans un rare souffle qui coupe court, comme si les mille et une nuits à venir pendant lesquelles le «manuscrit-robe<sup>49</sup>» allait se tisser (à la manière d'une Pénélope qui surseoit à sa propre mort en déliant les fils de sa tapisserie) coupaient le souffle à l'avance, comme si ce morceau de phrase anticipait justement la fin de l'écriture

---

<sup>47</sup>Nicole Deschamps, «L'extase de Proust ou le temps évaporé», *Paragraphes*, p. 10.

<sup>48</sup>Murielle Gagnebin, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1984, p. 137.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 14.

par la mort et préfigurait aussi la langue blanche de l'aphasie. «"Long à écrire." Voilà ce que soupire — expire — le narrateur<sup>50</sup>.»

Le lien entre la voix et la mort est, dans le passage des *Mille et Une Nuits*, explicite et rappelle une autre lecture funeste à voix haute, celle de la nuit des concessions. En effet, on s'en souvient, alors que la mère lit *François le Champi*, l'enfant, peu avant, avait eu l'impression qu'il venait «d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc» (CS, I, 38). Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur attend dans le petit salon et tire des volumes de la bibliothèque des Guermantes tout en pensant aux réminiscences dont il vient de faire l'expérience et il convoque à nouveau le livre lu dans l'enfance:

[...] quand au moment où j'ouvris distraitemment l'un d'eux: *François le Champi* de George Sand, je me sentis désagréablement frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles, jusqu'au moment où, avec une émotion qui allait jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles. Tandis que dans la chambre mortuaire les employés des pompes funèbres se préparent à descendre la bière, le fils d'un homme qui a rendu des services à la patrie serre la main aux derniers amis qui défilent, si tout à coup retentit sous les fenêtres une fanfare, il se révolte, croyant à quelque moquerie dont on insulte son chagrin. Mais lui, qui est resté maître de soi jusque-là, ne peut plus retenir ses larmes; car il vient de comprendre que ce qu'il entend c'est la musique d'un régiment qui s'associe à son deuil et rend honneur à la dépouille de son père. Tel, je venais de reconnaître combien s'accordait avec mes pensées actuelles la douloureuse impression [...]. Cet étranger, c'était moi-même, c'était l'enfant que j'étais alors, que le livre venait de susciter en moi [...].(TR, IV, 461-463)

Les impressions dissonantes sont comparées de manière significative à la perturbation de la mise en bière d'un père par une fanfare, par une voix tonitruante et gaie qui empêche la descente silencieuse au tombeau (contraste sonore qui rappelle la voix gaie enfermée dans le corps souffrant du «capucin»). La tristesse du narrateur provient donc de la sortie de cet enfant de sa propre bière, de sa résurrection des pages lues autrefois à voix haute, par la mère qu'il avait fait vieillir (CS, I, 38) et d'une certaine façon, qu'il avait précipitée par

---

<sup>50</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 23.

cette action même vers sa propre mort<sup>51</sup>. «L'accentuation étrange» (CS, I, 41) qui émanait autrefois du livre, entendue à travers l'oreille rêveuse de l'enfant (CS, I, 41), se retrouve ici transposée dans cet «étranger» qui frappe le narrateur, et le deuil de cet enfant qu'il fut, enterré dans le livre «empourpré» (CS, I, 41), demeure à vif et reste à faire. Le télescopage douloureux du temps de l'enfance avec celui de la vieillesse rappelle que «[m]ourir, c'est revenir à cet état d'irresponsabilité, c'est être la secousse enfantine du sanglot<sup>52</sup>». En ce sens, le souvenir poignant de la lecture évoque aussi pour le narrateur une accélération vers la mort qui le concerne tout autant qu'autrefois sa mère puisque, arrivé au terme de sa vie, il doit lui aussi entreprendre sa propre descente au tombeau. Ainsi ces impressions qui, à la fois sonnent faux et sont en accord (tout comme la voix de la mère qui «lectrice infidèle, [...] était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation» [CS, I, 42-43]), font-elles émerger le désir d'écrire pour offrir une fois pour toutes une voix juste (à travers l'œuvre à venir) et un lit de mort à cet enfant-étranger. Pour que cette voix trouve son ton, il faudra d'abord enterrer celle de la mère<sup>53</sup>.

Toutefois, ce passage laisse aussi poindre un contretemps d'une autre nature relié à la figure du père. Alors que l'épisode incestueux de la lecture avait été déclenché par le père (contre toute attente, il avait suggéré à sa femme qu'elle dorme avec son fils pour cette nuit-là), cet extrait traduit une ambivalence quant aux sentiments du fils pour le père. Le chagrin, éprouvé par le narrateur dans l'attente de sa mère, qui avait été paradoxalement redoublé par l'acquiescement du père, se transpose dans cette intermittence entre l'accord et le désaccord, dans le contraste dissonant entre la fanfare et la cérémonie solennelle. La

---

<sup>51</sup>Sur le meurtre de la mère, voir Giovanni Macchia, «Proust et Dostoïevski», dans *L'Ange de la nuit. Sur Proust*, traduit de l'italien par Marie-France Merger, Paul Bédarida et Mario Fusco, Paris, Gallimard, coll. «nrf essais», 1993, p. 168.

<sup>52</sup>Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1979, p. 60.

<sup>53</sup>Martin Robitaille propose un développement qui va dans le même sens à propos de la correspondance proustienne. Voir «Une langue à ensevelir», dans *Entre mère et transferts. La correspondance de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1998, p. 199.

comparaison amène à penser que le narrateur (ou l'enfant qu'il était) en veut «à mort» à ce père qui a laissé tomber sa garde, qui a abandonné l'enfant à sa mère. La stratégie textuelle utilisée ici (la comparaison), la distance temporelle que le narrateur s'impose («c'était l'enfant que j'étais alors») dévoilent peut-être alors la tentative de «mettre en bière» ces affects dissonants liés au père et à la mère, à ce temps œdipien enterré et pourtant ravivé par le livre<sup>54</sup>.

Avant d'aller plus loin, souvenons-nous du parallèle que nous avons tracé plus haut dans la partie consacrée au *Protocole compassionnel* de Guibert. Le narrateur y écrivait: «Le sida m'a fait accomplir un voyage dans le temps, comme dans les contes que je lisais quand j'étais enfant. Par l'état de mon corps, décharné et affaibli comme celui d'un vieillard, je me suis projeté, sans que le monde bouge si vite autour de moi, en l'an 2050» (PC, 111). Trois âges de Guibert se heurtaient ici par le biais de cette comparaison avec les «voyages dans le temps» lus dans les contes enfantins. Alors que le monde de l'enfance fait apparaître une comparaison avec son état de vieillesse, inversement, le narrateur proustien vieilli est sollicité par des images d'enfance qui le bousculent. Le pourtour de l'image posthume que ces deux écrivains tentent de cerner se démarque dès lors par l'écart temporel qui existe face à leur mort: le narrateur proustien a eu le temps de mourir (si l'on ose dire), sa mort a été «retardée» par les nombreuses années qu'il a vécues. En contrepartie, le sort du narrateur guibertien est plus proche de l'urgence car le temps pour écrire la dérélition s'amenuise, l'écart qui le sépare de la mort semble plus bref. Ces deux manières d'être non au monde mais à la mort se transposent dans la configuration temporelle et formelle des récits. Guibert a opté pour une écriture transparente, rapide, radiographique, une écriture-transfusion. D'une manière toute différente, Proust opacifie sa prose en mettant en scène la contradiction entre l'esthétique du narrateur et la sienne, en

---

<sup>54</sup>La question de la comparaison pourrait être rattachée à l'idée de hors-sujet telle que Pierre Bayard l'a développée. En effet, selon lui, «*La digression est une forme textuelle à ce point subjective qu'elle pose, mieux que tout autre, la question du sujet*» (op. cit., p. 127. L'auteur souligne). La comparaison n'est-elle pas une digression qui en dit long?

employant un phrasé dont «la tension pressante [...] vers sa conclusion [est] chaque fois différée<sup>55</sup>», en ciselant son style d'hypallages métonymiques, de comparaisons, d'analogies, en somme, de stratégies textuelles qui dénotent, malgré la vive impression de maîtrise, le travail de la déliaison qui retarde le sens et l'allégorise. En ce sens, la préfiguration littéraire de la mort chez Proust serait à lire depuis ce geste qui tente de ciseler la mort elle-même, qui oblitère toute clôture, qui ajourne sans cesse la conclusion, qui diffère la fin de la phrase tout autant que le début stable de l'œuvre, qui retarde, autant que faire se peut, l'avancée de la lecture, détournée de la sorte par le déchiffrement de la polysémie à l'œuvre. D'ailleurs, Paul de Man conclura son chapitre sur Proust dans *L'Allégorie de la lecture* avec cette phrase éloquente: «À la Recherche du temps perdu a beau faire le récit de la fuite du sens, cela n'empêche pas son propre sens d'être, incessamment, en fuite<sup>56</sup>.»

Mais retournons à la voix. Avant que celle du livre se fasse entendre, se module pour transformer les réminiscences en métaphores, avant qu'elle se transforme en «style», elle est veillée comme on veille un mort:

J'étais résolu à employer une des ces heures après lesquelles je ne pouvais plus prononcer un mot, la langue liée comme ma grand-mère pendant son agonie, ou avaler du lait, à adresser mes excuses à Mme Molé et mes condoléances à Mme Sazerat. Mais au bout de quelques instants j'avais oublié que j'avais à le faire. Heureux oubli, car la mémoire de mon œuvre veillait et allait employer à poser mes premières fondations l'heure de survivance qui m'était dévolue. Malheureusement, en prenant un cahier pour écrire, la carte d'invitation de Mme Molé glissait près de moi. [...] Brusquement, un mot de ma réponse me rappelait que Mme Sazerat avait perdu un fils, je lui écrivais aussi, puis ayant ainsi sacrifié un devoir réel à l'obligation factice de me montrer poli et sensible, je tombais sans forces, je fermais les yeux, ne devant plus que végéter pour huit jours (*TR*, IV, 617).

Ce sera grâce à l'oubli du présent et des mondanités que les premières fondations de l'œuvre seront possibles car «l'oubli est nécessaire pour donner de l'épaisseur au temps, pour accéder au temps sensible<sup>57</sup>», comme le rappelle Jean-Bertrand Pontalis. Dès lors,

<sup>55</sup>Curtius cité par Léo Spitzer, *op. cit.*, p. 398.

<sup>56</sup>Paul de Man, *op. cit.*, p. 106.

<sup>57</sup>Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, p. 108.

poursuit-il, «l'épreuve du deuil, de la perte, de la séparation d'avec soi est ce qui nous délivre de la reproduction à l'identique<sup>58</sup>». La mémoire de l'œuvre est tout autre qu'unitaire, maîtrisée, linéaire; malgré son aspect de projet délimité, elle se fonde sur l'oubli, sur une mémoire flottante qui veille et refait surface seulement lorsque le présent est oblitéré. À la manière du rêve, le rappel du livre se fait donc contre le temps volontaire. C'est dans un entre-temps (comme dans l'entre-figure de la métaphore et de la métonymie), dans une suspension du temps quotidien que l'écriture surseoit à la parole morte. Mais ce temps ne semble pas encore arrivé: il faut encore demeurer poli, user d'une langue civilisée, factice, offrir son temps et ses condoléances, gestes artificiels qui éloignent du «devoir réel», celui des cahiers à noircir où le deuil réel seul peut s'écrire. Ce passage suggère que le livre ne pourra s'écrire qu'au moment de l'extinction des dernières forces de la «mémoire de l'intelligence», des paroles civilisées et du temps maîtrisé. Catherine Mavrikakis s'est d'ailleurs penchée sur la question du temps à propos de la langue maternelle et la parole. Elle rappelle à cet égard que l'oral selon Khlebnikov est un lieu non harmonique puisqu'il remplace la langage préverbal de l'enfant qui n'a pas besoin de la langue pour communiquer avec sa mère. La reconquête de ce langage archaïque permettrait des

retrouvailles avec une mère qui ne demanderait jamais qu'on l'appelle, qui comprendrait le plénitude du babillage enfantin tout en déchiffrant le langage présymbolique du nourrisson. Une mère-temps, qui porterait en elle la durée entière du cosmos et préserverait l'enfant de toute castration de l'histoire et des cassures temporelles<sup>59</sup>.

La langue maternelle proustienne est très certainement celle de l'aphasie, cette «langue liée» qui fut le lot de la mère de Proust, de l'écrivain lui-même, mère et fils destinés à la même langue blanche transposée dans le roman. D'ailleurs, le narrateur écrira au sujet de la maladie de Swann qui a «hérité» de celle de sa propre mère, dans une parenthèse formulée au «nous», laissant poindre peut-être ici les sentiments de Proust lui-même, que «[...] nos

---

<sup>58</sup>*Ibid.*

<sup>59</sup>Catherine Mavrikakis, *La Mauvaise Langue*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1996, p. 22.



existences sont en réalité, par hérédité, aussi pleines de chiffres cabbalistiques, de sorts jetés, que s'il y avait vraiment des sorcières» (CG, II, 866). La langue maternelle est donc, comme le suggère Mavrikakis, un lieu non harmonieux, un espace consacré aux obligations formelles où une tournure policée est d'usage. L'expression «avalé du lait» (qui passe presque inaperçue tant elle est éloignée du membre textuel auquel elle appartient) pourrait aussi s'entendre comme «ne plus pouvoir avaler maman» (Doubrovsky note d'ailleurs que la mère du narrateur se venge de la nuit où elle a abdiqué en lui faisant avaler plus tard du thé contre son habitude et donc contre son gré dans la scène de la madeleine<sup>60</sup>). Tout porte à croire que le livre ne pourra s'écrire tant que le narrateur n'aura pas fait le deuil de cette partie de lui qui est attachée à la mère, à sa «mère-temps» qui aurait préservé l'enfant qu'il fut des «cassures temporelles». C'est un peu ce que suggère la lettre de condoléances à Mme Sazerat car «la lettre de condoléances est souvent une façon de s'adresser aux morts par procuration<sup>61</sup>». Si tel était le cas, on pourrait alors imaginer que le narrateur s'écrit à lui-même car «[b]ien qu'adressée à l'autre, une lettre s'envoie d'abord à soi-même<sup>62</sup>», et qu'il tente de faire le deuil de cet enfant alors tout à sa mère et retrouvé mort vivant parmi les pages de *François le Champi*. Un dédoublement singulier se produit alors puisque le narrateur prend la place de la mère (il parle sa langue) pour s'adresser à l'enfant mort en lui, comme s'il fantasmait les condoléances que sa mère lui prodiguerait.

Deux pages plus loin, un passage éclaire d'un jour fécond nos propositions: «[l'œuvre] m'était devenue importune. Elle était pour moi comme un fils dont la mère mourante doit encore s'imposer la fatigue de s'occuper sans cesse, entre les piqûres et les ventouses» (TR, IV, 619). Le narrateur se place en position de mère mourante dont l'œuvre est un fils (malade lui aussi? trop jeune?) dont il faut s'occuper. Dès lors, la lettre de condoléances adressée au fils serait aussi destinée à l'œuvre, elle serait une lettre qui formulerait la tristesse de ne pouvoir s'occuper du livre-fils tant que le temps mondain et la

---

<sup>60</sup>Serge Doubrovsky, *op. cit.*, p. 38.

<sup>61</sup>Vincent Kaufmann, art. cité, p. 59.

<sup>62</sup>Alain Buisine, *Proust et ses lettres*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983, p. 13.



langue maternelle remplissent les journées, tant que la «mère-ventouse» est active. Si la langue maternelle est celle de la mondanité, toute *la Recherche* se donne alors comme une tentative d'incorporer la langue de la mère pour tenter de la sublimer, de l'absorber, comme un apprentissage non seulement des signes et des salons, mais de la langue du roman qui est celle de la mère, déplacée, métabolisée (Proust parle d'ailleurs en des termes semblables du style de Balzac: «Dans Balzac coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas<sup>63</sup>»). Edward Bizub explique à propos de la traduction et du rapport entretenu entre Proust et sa mère que

[l]e déchiffrement du texte par la mère représente la naissance du sens. Le texte inconnu, obscur est rendu accessible, «digestible», dans une langue «mâchée» par la mère, la langue «maternelle». Il s'agit de la définition même de celle-ci, car c'est la mère qui traduit la réalité pour l'enfant et qui lui donne les mots pour l'exprimer, qui rend «maternel», assimilable, ce qui apparaît d'abord comme étrange, étranger<sup>64</sup>.

Il a donc fallu que l'écrivain digère une première fois la langue étrangère pour qu'elle devienne maternelle, mais ici, dans l'espace de l'écriture et non plus de la traduction — à strictement parler car l'écrivain est bien considéré comme un traducteur (*TR*, IV, 469) —, il a dû se désinvestir de la tutelle maternelle pour apprendre à nouveau une langue étrangère<sup>65</sup>. Ne faut-il pas «mourir au monde» (*TR*, IV, 621), c'est-à-dire quitter les mondanités, mais aussi la langue maternelle, pour que la langue de l'œuvre naisse? De la même manière que l'épisode ambigu du voyage du narrateur et de sa mère à Venise «établit [...] à la fois la puissance du maternel et la tentative échouée de s'en débarrasser<sup>66</sup>», les sentiments ambivalents face à l'œuvre (le narrateur s'attriste de ne pouvoir noircir son cahier, mais demeure importuné par le livre à écrire) reflètent peut-être la difficulté d'éliminer le dialecte maternel qui est «naturel» contre la langue étrangère de la littérature

<sup>63</sup>Cité par Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 198.

<sup>64</sup>Edward Bizub, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, les Éditions de la Bâconnière, coll. «Langages», 1991, p. 26, cité par Martin Robitaille, *op. cit.*, p. 199.

<sup>65</sup>Michel Schneider propose aussi cette idée: «De la langue maternelle secrète, il faudra bien se défaire pour écrire et s'inventer une sorte de langue étrangère qu'on donnera à lire au premier venu» (Michel Schneider, *op. cit.*, p. 238-239).

<sup>66</sup>Carles Besa, «Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil», *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 109.

qu'il faut apprendre à maîtriser le plus vite possible, malgré la fatigue du corps et le peu de temps pour le faire.

L'analyse de la voix ensommeillée du début *la Recherche* a montré que les accents qui se font entendre relèveraient d'une anticipation de la mort de soi et permettrait à Proust, en transposant l'aphasie sur le plan de la voix du sommeil de s'objectiver à travers le narrateur pour tenter de faire le deuil de soi. Modèle thanatophonique important, la voix de la grand-mère qui annonce le timbre funèbre ultime préfigure la mort du narrateur et laisse poindre une saisie scripturaire du souffle létal par Proust. Nous avons suggéré que ce passage donnait à lire la mise au jour de la voix étrangère en soi qui détermine à l'avance l'accent que devra emprunter le style à venir. Mais cette étrangeté, reliée à la mort, garde aussi la trace d'une autre contradiction, celle de la langue de la mère qu'il faudra paradoxalement sublimer et profaner pour pouvoir écrire l'œuvre. Dès lors, le premier paramètre du style à venir est maintenant esquissé: il devra contenir à la fois l'accent de la mort et la transformation de la langue maternelle en langue étrangère. Il s'agira à présent d'analyser le style proustien à l'aune de ces deux étrangetés pour montrer que l'admiration du fondu des Maîtres et son application dans *la Recherche* est la transposition stylistique d'un «alliage poignant», celui du «métal de la voix» et de la «lumière crépusculaire<sup>67</sup>», «altération métallurgique» (*TR*, IV, 438) qui va maintenant retenir notre attention.

---

<sup>67</sup>Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 141.

### 3. Le vernis de la mort

Mais aussitôt en revoyant Venise, je me souvins d'un soir où méchamment, après une querelle avec Maman, je lui avais dit que je partais. J'étais descendu, j'avais renoncé à partir, mais je voulais faire durer le chagrin de Maman de me croire parti, et je restais en bas, sur l'embarcadère où elle ne pouvait me voir tandis qu'un chanteur chantait dans une gondole une sérénade que le soleil prêt à disparaître derrière le Salute s'était arrêté à écouter. Je sentais le chagrin de Maman se prolonger, l'attente devenait intolérable et je ne pouvais me décider à me lever pour aller lui dire: je reste. La sérénade semblait ne pas pouvoir finir, ni le soleil disparaître, comme si mon angoisse, la lumière du crépuscule et le métal de la voix du chanteur, étaient fondus à jamais dans un alliage poignant, équivoque et impermutable. Pour échapper au souvenir de cette minute de bronze, je n'aurais plus comme à ce moment Maman auprès de moi.

Marcel Proust, «Conversation avec Maman», dans *Contre Sainte-Beuve*.

#### *Un style onirique*

Avant d'en venir à la question du vernis des Maîtres, il nous faut rappeler ce que Proust emprunte au rêve pour son style et reprendre les données temporelles oniriques qui nous renseignent sur la temporalité esquissée dans l'entre-deux de la figure. Si le temps de l'écriture du livre, comme nous venons de le voir, est celui de l'oubli du présent, sa langue sera donc celle de l'aphasie sublimée qui ressemble d'une certaine façon à la langue du rêve, comme nous l'avons suggéré, à la langue enfermée dans la «chambre noire<sup>1</sup>» du sommeil, dont la temporalité semble décrire justement le mouvement de la métaphore:

[...] c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il avait fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné. N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté, comme s'ils avaient été des avions géants au lieu des pâles étoiles que nous croyions, nous faire revoir tout ce qu'ils avaient contenu pour nous, nous donnant l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat, qui ont repris, une fois qu'on est

---

<sup>1</sup>Michel Pierssens, art. cité, p. 78.

réveillé, la distance qu'ils avaient miraculeusement franchie, jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu? (*TR*, IV, 491)

Le narrateur semble ici décrire, avec les termes «fondre», «choc», «voisinage» les opérations de déplacement et de condensation inhérentes au travail du rêve: le processus onirique amalgame de manière brutale les époques et les espaces. À la suite de Freud, Lacan a théorisé ces opérations en les interprétant depuis les deux grands axes du langage, soit la métaphore et la métonymie. À l'inverse de la rhétorique classique, la condensation révèle, selon le psychanalyste, le même mouvement que celui de la métaphore et le déplacement, celui de la métonymie. Dans le passage que nous venons de citer, le Rêve (la majuscule semble indiquer que Proust allégorise le rêve, opération qui marque un contraste avec la conception freudienne du rêve) a fasciné le narrateur car il avait eu le pouvoir d'annuler les distances, d'annuler le temps, «une minute d'une nuit» condensant le kaléidoscope d'une multitude d'époques. Dans l'optique proustienne, retrouver le temps perdu signifie s'instruire du rêve, de tout ce qui relève non de l'intelligence mais de «l'instinct» pour ensuite reproduire, dans l'écriture, le travail créateur de la nuit qui «mêle les temps, les parcourt en tous sens, fait advenir des simultanités étranges, coexister des rythmes différents — il procède en accéléré ou dans un ralenti qui peut glacer d'effroi ou combler de beauté, [...] il donne vie aux morts, fait apparaître le disparu<sup>2</sup>». Parce que les sensations involontaires et immaîtrisables ne permettent pas seules d'atteindre l'immortalité littéraire, elles doivent être traduites par le style. L'écrivain tente justement, avec sa conception esthétique du roman, de résorber tout en la maintenant la part intuitive du rêve. En réponse à une enquête des *Annales*, Proust écrit à propos de sa conception du roman qu'

[i]l s'agit de tirer hors de l'inconscient, pour la faire entrer dans le domaine de l'intelligence, mais en tâchant de lui garder sa vie, de [ne pas] la mutiler, de lui faire subir le moins de déperdition possible, une réalité que la seule lumière de l'intelligence suffirait à détruire, semble-t-il. [...] C'est un peu le même genre d'effort prudent, docile, hardi, nécessaire à quelqu'un qui, dormant encore,

---

<sup>2</sup>Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, p. 14.

voudrait examiner son sommeil avec l'intelligence, sans que cette intervention amenât le réveil<sup>3</sup>.

Il faut donc imaginer l'écrivain, dans une posture singulière, écrivant les yeux fermés, endormi-réveillé, «sommambulique<sup>4</sup>», à la manière du narrateur qui, «les paupières abaissées, ne laiss[ant] passer qu'une seule lumière, toute rose, celle des parois intérieures des yeux<sup>5</sup>» (*SG*, III, 175), aperçoit sa grand-mère morte. Le «style» du rêve semble donc être lui aussi une «question de vision» car il aveugle par la clarté de ce qu'il montre, permet de «voir» des temps bien lointains, de «revoir» des sentiments (et non de «sentir à nouveau» comme on pourrait s'y attendre). En ce sens, la langue chiffrée du rêve en recelant des similitudes avec celle du roman, fait office de bâti pour le roman à venir. Nicole Deschamps écrit d'ailleurs à ce propos que «[l]e thème du livre à lire puis à écrire comme tremplin au rêve [...] est [...] directement relié à l'art du romancier, dont le travail consiste à s'abstraire de la réalité afin de la recréer pour son lecteur<sup>6</sup>». Mais le rêve n'est pas l'art et le romancier doit donc transposer la technique onirique (le choc, le déplacement) pour donner à son livre une texture somnolente ou somnambulique, une qualité ajourée et translucide à sa prose.

Ainsi, de la même façon qu'on ne peut ressentir les années s'annuler qu'en rêve, seul l'art peut colliger et superposer les «cent masques» d'un être dont il a été question plus haut: la linéarité du temps réel empêche cette saisie «monstrueuse», où la monstration instantanée du temps ne peut prendre corps: «[p]ar l'art seulement nous pouvons sortir de nous [...]» (*TR*, IV, 474). Dans cette perspective, la peinture, la littérature (et la photographie) permettent de faire l'expérience saisissante et illusoire d'une saisie de soi hors de soi. Pour que les «vannes du Temps» s'ouvrent et donnent accès au sujet dans sa

---

<sup>3</sup>Marcel Proust, «Après la guerre», dans *Essais et Articles*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1994, p. 336-337.

<sup>4</sup>Michel Pierssens, art. cité, p. 81.

<sup>5</sup>Cité par Michel Pierssens, art. cité, p. 78.

<sup>6</sup>Nicole Deschamps, «Écrire, rêver. Accomplissement du désir de lire chez Proust», *Études littéraires*, «Les paradigmes du plaisir et ses avatars», vol. 28, n°1, été 1995, p. 25.

profondeur temporelle, Proust choisit, rappelons-le, une stratégie figurale précise. La métaphore motivée par la métonymie permet aux cloisons de tomber, au temps de devenir transparent. Le style qui structure *la Recherche* fonctionne selon cette verticalité qui s'ouvre sur le fil de la contiguïté. C'est pourquoi la juxtaposition seule n'aurait pas offert cette transparence qui permet aux «moi» de communiquer entre eux, d'où l'utilisation de la «superposition juxtaposante» selon l'expression de Poulet. Cette idée de faire tomber les cloisons du temps n'est pas sans rappeler un passage déjà cité du *Paradis* de Guibert, dans lequel le narrateur explique le but de son voyage en Afrique: «C'est peut-être cela que je suis allé chercher en Afrique: l'éternité. La couture indivisible entre la vie et la mort, la traversée de la durée, de la sensation du temps, comme on traversait le fleuve en pirogue [...]» (P, 124). Chez Guibert, l'écriture fragmentaire traduit de manière scripturale la couture indivisible entre la vie et la mort, entre le début et la fin, le fragment étant gouverné par son caractère d'inachèvement. La notion de traversée rejoint bien le processus par lequel le narrateur proustien tente de décroisonner les époques.

On ne peut s'empêcher de penser que le style proustien relève de cette maîtrise fantasmatique de la mort, maîtrise (dont témoigne le caractère volontaire du style en contrepartie à l'immaîtrisable du rêve) qui en dit long, longtemps, sur l'angoisse de mourir avant que l'œuvre ne soit finie. Pourtant, cette possession de la mort ne semble pas aussi assurée puisque la déliaison s'y donne à lire, ne serait-ce que dans ce fil tendu, étiré, tissé de la métaphore par la métonymie. La «couture indivisible entre la vie et la mort» pourrait ainsi se lire dans le tressage délicat de ces deux figures dont l'entrelacement confère à l'écriture un fini singulier, un vernis nulle part égalé, tressage qui serait aussi paradoxalement le gage de l'inachèvement, de l'éternité littéraire «car c'est la métaphore qui retrouve le Temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime, et le remet en marche: qui le rend à lui-même et à sa véritable "essence", qui est sa propre fuite et sa propre Recherche<sup>7</sup>». De la sorte, le cloisonné/décloisonné serait la marque même d'un fantasme

---

<sup>7</sup>Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», *Figures III*, p. 63.

de maîtrise, mais il demeurerait une figure à double tranchant puisque le dépassement même de cette métaphoricité engendrerait la fuite du temps, et donc, à l'extrême, la déliaison.

### *Un fil doré*

Empruntant sa temporalité au rêve et son dialecte à la langue de la mère, l'écriture tout en croisillons poreux rappelle ainsi l'image évoquée en ouverture, celle du ver à soie qui tisse les fils de l'œuvre. Voilà également la définition du célèbre «fondu des maîtres» tant admiré par Proust. Pietro Citati écrit à ce propos en citant Proust que

[p]ar-dessus tout [...] il aimait, dans les vers d'Anna de Noailles, l'art du *fondu*: «Ce qu'il y a de plus extraordinaire, de plus beau dans ce livre [...] c'est qu'il n'est pas composé de parties, qu'il est un, baigné dans une même atmosphère, baigné tout entier, où les couleurs se commandent les unes les autres, sont complémentaires comme dans une matinée de printemps au jardin vue d'une salle à manger à verres de couleur avec un store à demi baissé, et où les "sources d'air" qui courent dans le jardin entrent dans le parloir enduit de chaux et de soleil». Il savait que le «fondu» est l'art suprême des grands maîtres<sup>8</sup>.

Il est saisissant de voir ainsi condensées dans ce petit paragraphe certaines fondations de *la Recherche*: les couleurs qui se commandent les unes les autres, la vision «médiatisée<sup>9</sup>», indirecte si importante dans le roman, les «sources d'air», souffle métonymique qui gonfle la métaphore. Voici un extrait de *la Recherche* dans lequel Proust applique ces procédés tout en faisant ce qu'il décrit: il appose à ce petit morceau de texte le même vernis des maîtres que le narrateur voit naître sous ses yeux, passage dans lequel un «rayon détaché du fond de l'œuvre<sup>10</sup>» irradie le tissu textuel:

Dans un petit magasin de bric-à-brac, une bougie à demi consumée, en projetant sa lueur rouge sur une gravure, la transformait en sanguine, pendant que, luttant contre l'ombre, la clarté de la grosse lampe basanait un morceau de cuir, niellait un poignard de paillettes étincelantes, sur des tableaux qui n'étaient que de mauvaises copies déposait une dorure précieuse comme la patine du passé ou le vernis d'un maître, et faisait enfin de ce taudis où il n'y avait que du toc et des croûtes, un inestimable Rembrandt.(CG, II, 395).

<sup>8</sup>Pietro Citati, *La Colombe poignardée*, traduction de l'italien de Brigitte Pérol, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1997, p. 43. L'auteur souligne.

<sup>9</sup>Voir à ce sujet Stéphane Caillé, *Le Regard médiatisé dans l'œuvre de Proust*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1994.

<sup>10</sup>Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 259.

Le clair-obscur, qui fut la technique de Rembrandt, prend forme sous les yeux à la fois du narrateur, dans le petit magasin, tout autant que dans le passage lui-même, sous ceux du lecteur. L'extrait se transforme lui-même en tableau sous l'effet ramifiant de la métaphore métonymique. Les gestes du peintre, du graveur, du sculpteur sont ici transposés par la lumière qui combat l'ombre et qui devient, à son tour, le maître qui dépose son vernis sur le bric-à-brac. La métaphore est progressivement motivée par les termes mêmes employés pour décrire l'effet de la lampe: le terme «basanait» par exemple est choisi parce qu'il est contigu au cuir, «niellait» contigu au métal du poignard. S'il semble impossible de basaner du cuir (la basane est une peau de mouton tannée, donc une forme de cuir) ou de nieller de paillettes étincelantes (nieller signifie incruster un métal d'émail noir), ou encore si un vernis de Maître et la patine du passé sont tout sauf une dorure précieuse, et que la lueur d'une bougie ne peut pas être rouge (mais l'est ici parce que la sanguine peut être d'un rouge ocre), la contiguïté de mots oxymoriques, antithétiques est accréditée par la transformation finale d'un taudis en tableau de Rembrandt. Dès lors, pour que la vie devienne une toile tout en clair-obscur (oxymoron s'il en est, qui rappelle bien le travail du temps qui crée des «associations nouvelles»), il fallait que le travail de la lumière-artiste soit décrit en des termes paradoxaux, offrant une lumière noire aux objets. Plus encore, pour que la petite boutique devienne un Rembrandt, la lumière qui émane de la toile doit être jaune, suggérée par la lueur de la bougie, le basané du cuir, les paillettes étincelantes (et la sonorité de nieller qui est toute proche de celle du mot «miel»), ainsi que par la dorure précieuse. Proust applique donc lui aussi un vernis à son texte en homogénéisant, malgré le sens contradictoire, le maillage textuel. En outre,

[c]e qui fait pour lui la «beauté absolue» de certaines pages, c'est, rappelons-le, «une espèce de fondu, d'unité transparente, où toutes les choses, perdant leur aspect premier de choses, sont venues se ranger les unes à côtés des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres, sans un seul mot qui reste en dehors, qui soit réfractaire à cette assimilation.... Je suppose que c'est ce qu'on appelle le Vernis des Maîtres<sup>11</sup>».

---

<sup>11</sup>Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», *Figures III*, p. 60-61. L'auteur cite une lettre de Proust.



L'unité transparente de l'extrait cité provient ainsi du mélange, du fondu à la fois des contradictions et de la lumière jaune qui, transformée en toile, devient le vernis des Maîtres.

Dans un article sur Rembrandt, Proust écrit justement à ce propos:

D'abord les œuvres d'un homme peuvent ressembler plus à la nature qu'à lui-même. Mais plus tard, cette essence de lui-même que chaque contact génial avec la nature a excité davantage, les imprègne plus complètement. Et vers la fin, il est visible que ce n'est plus que cela qui est pour lui la réalité, et qu'il lutte de plus en plus pour la donner toute entière. Les portraits de jeunesse de Rembrandt diffèrent beaucoup les uns des autres et peuvent ressembler à des portraits d'autres grands peintres. Mais à partir d'un certain moment, toutes ces figures apparaissent dans une sorte de matière dorée, comme si elles avaient été toutes peintes dans un même jour qui serait, semble-t-il, celui du couchant quand les rayons frappant directement les objets les dorent<sup>12</sup>.

L'écrivain laisse entendre que les œuvres de jeunesse sont plus extérieures, qu'elles prennent leur sens dans leur rapport à ce qu'elles représentent (tout comme, pourrait-on dire le jeune narrateur face aux arbres d'Hudimesnil ne voyait que ce que la réalité lui imposait). Mais «vers la fin», cette extériorité du regard s'intériorise, s'imprègne, se fond dans la toile, comme c'est le cas pour les œuvres de Rembrandt, lesquelles, «à un certain moment», reflètent de l'intérieur une matière homogène dorée: «le regard de Rembrandt [...] semble nous considérer au fond de ses toiles achevées<sup>13</sup>». Proust suggère en ce sens à mots couverts que l'approche de la mort ou du moins la vieillesse transforment le travail de l'artiste, quel qu'il soit. De la même façon, Jean Genet propose une lecture intéressante de ce qui se joue dans la composition des toiles du peintre: «Il est possible que son immense chagrin — la mort de Saskia — ait détourné Rembrandt de toutes les joies quotidiennes et qu'il ait rempli son deuil par la métamorphose des chaînes d'or, des chapeaux à plumes, des épées, en valeurs, ou plutôt, en fêtes picturales<sup>14</sup>.» Déplacé sur la scène de l'art, le deuil s'incruste donc dans cette conversion du quotidien en fête, dans ces objets parfois dorés qui témoignent d'une sublimation par la peinture de cet «immense chagrin». À l'instar de ces transformations du banal, du terne et du triste en

---

<sup>12</sup>Marcel Proust, «Peintres», *Essais et Articles*, p. 356.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 360.

<sup>14</sup>Jean Genet, *op. cit.*, p. 24.

«pigmentations lumineuses<sup>15</sup>» qui rehaussent les toiles, *la Recherche* tente de résorber le deuil de la mère en lui aménageant une place dans le style, mais aussi de tuer la mère «interdictrice d'écriture<sup>16</sup>» en tirant la métaphore du côté de la métonymie et donc du récit: Proust «se mettra à faire ce que justement sa mère n'aurait pas aimé qu'il fît, ce grand roman qu'il n'aurait jamais écrit près d'elle<sup>17</sup>». La maîtrise de la ciselure<sup>18</sup>, l'adresse du maître qui a doré ses œuvres de la douleur de la mort pour la transformer en art deviennent un modèle d'émancipation stylistique qui résorbe la mort tout en mettant au jour le meurtre de la mère-métaphore. Plus loin dans son article sur Rembrandt, Proust continue:

Aussi toutes ces toiles sont-elles des choses extrêmement sérieuses, capables de préoccuper les plus grands d'entre nous pendant toute leur existence, pas au-delà à cause d'une impossibilité matérielle qui ne dépend pas d'eux, mais aussi vivement à leurs derniers jours, comme une chose dont l'importance n'a pas été diminuée par la fuite des années et qui, dans les quelques dernières années ou semaines qui restent à vivre, paraissent encore importantes et réelles. Étant à Amsterdam à une exposition de Rembrandt, je vis entrer avec une vieille gouvernante un vieillard aux longs cheveux bouclés, à la démarche cassée, à l'œil terni, à l'air hébété malgré la belle figure, tant les vieillards et les malades sont des êtres extraordinaires qui ressemblent déjà à des morts, à des idiots [...] Il me semblait reconnaître sa figure. Tout d'un coup, quelqu'un près de moi dit son nom qui, entré déjà dans l'immortalité, semblait sortir de la mort: Ruskin. [...] Les toiles de Rembrandt nous semblaient quelque chose de plus digne d'être admiré depuis que Ruskin était entré, ou plutôt la peinture elle-même [...] nous semblait quelque chose de plus essentiel, depuis que nous voyions un si haut esprit, si près de la mort, la considérer encore [...] <sup>19</sup>.

On reconnaît ici les mêmes caractéristiques utilisées pour décrire le vieux Charlus à l'œil terne. Outre ces ressemblances, ce passage est intéressant dans la mesure où le ton de

<sup>15</sup>Germaine Brée, «L'église de Combray: présence de Vermeer», *La Revue d'histoire littéraire de la France*, n<sup>os</sup> 5-6, déc. 1971, p. 968.

<sup>16</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 228.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>18</sup>Dans le cahier qui allait devenir *Contre Sainte-Beuve*, Proust retranscrit des passages puisés dans les œuvres du critique. Parmi les notes de lecture, on peut lire ceci: «"Le reste est du g<sup>d</sup> [sic] écrivain | qui ferme le cercle d'or" [...] Elle | nous tenait tous enchaînés | aux pieds de sa statue par une chaîne d'or [...] | Cercle d'or des Statues» (Marcel Proust, *Le Carnet de 1908*, p. 80-81). Il est difficile de savoir pourquoi l'attention de Proust s'arrête sur ces expressions. Mais dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust écrit que Sainte-Beuve ne comprend pas l'art de la répétition qui crée le fondu: «De tels effets ne sont guère possibles que grâce à cette admirable invention de Balzac d'avoir gardé les mêmes personnages dans tous ses romans. Ainsi un rayon détaché du fond de l'œuvre, passant sur toute une vie, peut venir toucher, de sa lueur mélancolique et trouble, cette gentilhommière de Dordogne et cet arrêt des deux voyages. Sainte-Beuve n'a absolument rien compris à ce fait de laisser les noms aux personnages [...]» (Marcel Proust, *op. cit.*, p. 259).

<sup>19</sup>Marcel Proust, «Peintres», *op. cit.*, p. 358-359.

l'article se modifie de manière inopinée: le changement de pronom (du «nous» au «je», tout le début de l'article est au «nous») provoque une césure singulière. Plus intime, ce passage met en scène un Ruskin mourant, dont Proust a d'ailleurs traduit la *Bible d'Amiens* avec sa mère et *Sésame et les lys*, tout comme le narrateur travaille sur Ruskin à Venise. Tadié affirme que Proust a écrit ici «une scène de roman» qui aurait été ajoutée après la mort de Ruskin<sup>20</sup>. Fictif, ce passage l'est d'autant que Ruskin détestait les vernis et la peinture hollandaise<sup>21</sup>. On imagine mal un mourant se déplaçant pour admirer un art qu'il exècre! On voit de nouveau la contradiction qui anime Proust pour qui seule importe l'authenticité du rapport. L'écrivain voulait surtout souligner ici la prédominance de l'esprit sur l'objet, la structuration de l'objet par les yeux qui l'embrassent, ce qui revient à dire l'importance de l'interprétation de l'artiste. Mais remarquons aussi, dans cette scène fantasmatique tout autant que fantomatique, l'évocation significative de la mort. Alors que Proust disserte sur la lumière dorée qui émane des toiles de Rembrandt, il associe à cette description une scène fictive, celle d'un mourant auréolé de prestige de surcroît, dont le regard augmente la valeur de ce fameux vernis des Maîtres. Un contraste temporel intéressant se dessine dans ce passage puisque Ruskin est «déjà entré dans l'immortalité», il semble «sortir de la mort» écrit Proust, plutôt que d'y aller: il est entre deux mondes, à la fois en dehors de la mort et à ses abords.

Par extension, on pourrait dire que les mourants, en offrant de la sorte leur dernier souffle à l'art, imposent aux objets vus une essentialité supérieure. On ne peut nier ici l'importance de ce regard mourant, du regard du dernier souffle sur l'œuvre pour Proust. Selon Tadié d'ailleurs, les premières lignes du passage cité («Aussi toutes ces toiles sont-elles des choses extrêmement sérieuses, capables de préoccuper les plus grands d'entre nous pendant toute leur existence...») pourraient être considérées comme étant

---

<sup>20</sup>Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. «Biographies NRF», 1996, p. 381. Selon Tadié, cette scène serait une esquisse de plusieurs extraits célèbres dont celui de la mort de Bergotte devant le tableau de Vermeer.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 428-429.

«prémonitoires» (ce texte aurait été écrit autour de 1900, donc bien avant la véritable écriture de *la Recherche*) et «exposent tout le destin de Proust<sup>22</sup>».

Dans cette perspective, nous aimerions suggérer que le regard sur la mort, l'anticipation littéraire de l'expérience létale peut aussi se lire dans le maillage textuel chaque fois singulier de la couleur jaune ou du doré, que le fil tiré du cocon-écrivain a des teintes toutes proches de ce vernis des Maîtres qui donne son unité «transversale» à *la Recherche*.

Il s'agira maintenant de voir que s'opère dans le creuset de ce tressage une tentative de maîtriser l'écriture de la mort en lui offrant cette qualité vernissée, tentative de possession qui demeure pourtant chaque fois troublée par l'effilochement, par la déliaison à l'œuvre dans l'entre-deux de la figure. Il nous faut y entendre l'accent de la mort à la manière «de cette parole annonçant une mauvaise nouvelle et dont on ne peut plus jamais oublier l'accent, de tout ce qui porte l'empreinte de la mort réelle, bien différente de sa possibilité logique et abstraite» (CS, I, 115). En ce sens, l'empreinte de la mort et son intonation s'inscriraient peut-être dans cet or imprimé au milieu même du signifiant «mort<sup>23</sup>». L'écriture proustienne reviendrait alors à manier le style comme un «sceptre d'or», cette arme tranchante déjà évoquée dans la «Conversation avec Maman<sup>24</sup>» du *Contre Sainte-Beuve* et qui fera dire à Michel Schneider: «Le style est ce qui n'est qu'à soi, comme

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 381.

<sup>23</sup>Serge Gaubert a pour sa part remarqué: «Proust n'a-t-il pas rêvé devant le mot "mémoire" qui renferme entre les deux syllabes qui font "mère" la syllabe "moi"?» («Le jeu de l'alphabet», dans *Recherche de Proust*, p. 70). Par ailleurs, est-ce le même or qui ponctue aussi la deuxième phrase de *la Recherche* «Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: "Je m'endors".» (CS, I, 3), syntagme dans lequel on pourrait entendre «Je me couvre d'or»? De plus, si l'or est bien relié à la mort, l'impossibilité de dire «Je m'endors» rejoint aussi celle-là consacrée de la phrase «Je meurs». Ainsi «Je m'endors» pourrait bien être une autre façon de dire «Je meurs», tout comme dans le conte de Poe, *La Vérité sur le cas de M. Valdemar* où ce dernier profère: «Oui, toujours; je dors, je meurs» (Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 206). Voir aussi l'article de Luc Fraisse, «Méthode de composition. Marcel Proust lecteur d'Edgar Poe», dans *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu. Des structures aux personnages*, textes réunis par Pierre-Edmond Robert, *La Revue des lettres modernes*, 1992, p. 35-82 et plus particulièrement p. 81, n. 1.

<sup>24</sup>Marcel Proust, *op. cit.*, p. 148.

le désir. Ni Swann ni personne ne peut me donner le sceptre d'or. Ni Maman surtout; sinon la plume pourrait bien devenir l'épingle de Jocaste par laquelle je m'aveugle<sup>25</sup>.» Le style ainsi entrevu pourrait être chez Proust une tentative de suturer dans l'œuvre d'art, dans l'œuvre d'or, les lambeaux détachés de lui-même, «sur la mortification desquels des cellules nouvelles multiplieront» (*JFF*, II, 32).

### *L'or de la mort*

Que la couleur jaune soit associée à la mort dans *la Recherche*, Philippe Boyer l'avait déjà remarqué dans son essai audacieux intitulé *Le Petit Pan de mur jaune*. Boyer soutient de manière convaincante que *la Recherche* a été écrite dans la palette de deux couleurs dominantes: le bleu et le jaune. Il suggère en outre que la fameuse *Vue de Delft* de Vermeer (nom que Proust orthographie Ver Meer et dans lequel Boyer entend «vers mère»), devant laquelle Bergotte meurt, est la représentation fondatrice du roman. Selon lui, le bleu est associé à Swann:

[...] au moment où Marcel est sur le point de quitter Balbec, le bleu semble s'inverser en un éblouissant or. Mais cet or-là, comme par l'effet d'une double inversion, ouvre sur un monde plus étranger encore que tous les espaces marqués du bleu-Swann, et qui est en même temps directement associé à l'écriture de l'œuvre: c'est le monde de la mort: «Le beau temps avait été si éclatant et si fixe que, quand [Françoise] venait ouvrir la fenêtre, j'avais pu toujours sans être trompé m'attendre à trouver le même *pan de soleil* [...]. Le jour d'été qu'elle découvrait semblait aussi mort, aussi immémorial qu'une somptueuse et millénaire momie que notre vieille servante n'eût fait que précautionneusement désemmailloter de tous ses linges, avant de la faire apparaître *embaumée* dans sa robe d'or<sup>26</sup> (*JFF*, II, 306)

Ce passage se trouve à la toute fin d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Marcel malade doit quitter Balbec dont il a seulement pu jouir des après-midis, devant rester couché dans l'obscurité tous les matins. «Petit pan de mur jaune», «même pan de soleil»: le jaune et le

<sup>25</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 135.

<sup>26</sup>Philippe Boyer, *Le Petit Pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Seuil, coll. «Fiction et Cie», 1987, p. 89. L'auteur souligne. Par ailleurs, François Davy, dans un ouvrage quelque peu insolite, a reproduit les uns à la suite des autres tous les passages de *la Recherche* dans lesquels se trouve le mot «or». À la fin de son ouvrage, l'auteur écrit: «Nous disions, en commençant, que nous essaierions de découvrir la loi qui les a [les pépites d'or] placées là où elles sont: et maintenant que nous avons fini, nous voyons bien qu'il n'y a pas de loi» (François Davy, *L'Or de Proust*, Paris, La Pensée Universelle, 1978, p. 110).

doré sont associés à la mort, au désir de sortir de la chambre sans pouvoir le faire. Mais le rapprochement est tel que la mort devient somptueuse, glorifiée, conservée et vénérée. Cela sans doute parce que «[l]a coexistence de la vie et de la mort est sensible chez Proust dans des images de soleil auxquelles il est facile de trouver des correspondants archétypaux dans la mythologie (Icare), la musique (Wagner), la littérature<sup>27</sup>», mais aussi dans la peinture comme c'est le cas pour les toiles de Vermeer. À l'image des personnages du maître hollandais qui, le regard tourné vers une fenêtre, évoluent le plus souvent dans une pièce intime qui confine à «la claustration<sup>28</sup>», le corps du narrateur, encadré et délimité par les rais solaires, est transfiguré par cette luminosité délétère et s'apparente à une relique déposée dans une châsse de bois doré, sanctuaire miniature d'ailleurs évoqué par le narrateur au début de son voyage à Balbec alors qu'il aperçoit le ciel qui se reflète dans les vitres de la bibliothèque (*JFF*, II, 161). Étonnamment, la scène de Balbec pourrait bien être une préfiguration de la mort de Bergotte devant la *Vue de Delft* de Vermeer. Jean Paris se demande en effet si «cette vue de Delft, en sa lente procession de murs, de toits, de bateaux, de clochers, entre le ciel d'argent et le miroir de l'eau, ne fut [...] contemplée que d'une demeure au bord du Singel. Loin d'exalter, comme on l'a dit, l'évasion du plein air, elle se réduit au cadre invisible mais rigoureux d'une fenêtre<sup>29</sup>». Voilà ce qui se joue aussi dans la chambre de Balbec où la séquestration de Marcel est justement un remède au plein air qui pourrait être mauvais pour sa santé. Dès lors, lorsque Proust place Bergotte devant la *Vue de Delft*, le point de vue qu'il offre à son personnage est celui-là même d'une fenêtre, comme s'il couchait à son tour Bergotte dans le lit funeste de Balbec dont le caractère maritime avait d'ailleurs été convoqué dans une première version de la scène de la mort de l'écrivain<sup>30</sup>. Mais nous reviendrons plus loin à l'expérience de Bergotte face à la célèbre toile.

---

<sup>27</sup>Pauline Newman-Gordon, «Mort de la personne, vie de l'œuvre», *Bulletin Marcel Proust*, n° 42, 1992, p. 99.

<sup>28</sup>Jean Paris, *op. cit.*, p. 70.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 69.

<sup>30</sup>Voici la première version de la mort de Bergotte: «[...] Comme ces hautes vagues qui arrivent dans certaines baies à leur maximum quand la tempête elle-même est à peu près



Dans le passage de Balbec, quelques lignes plus tôt, le jaune remplace en effet le bleu:

Je savais que mes amies étaient sur la digue mais je ne les voyais pas, tandis qu'elles passaient devant les chaînons inégaux de la mer, tout au fond de laquelle, et perchée au milieu de ses cimes bleuâtres comme une bourgade italienne, se distinguait parfois dans une éclaircie la petite ville de Rivebelle, minutieusement détaillée par le soleil. (*JFF*, II, 305)

Ces dernières pages des *Jeunes Filles en fleurs* semblent anticiper la mort d'Albertine qui se trouve dans le groupe des amies à Balbec. Ce sera justement en Italie, et plus singulièrement à Venise que Marcel, détaillant un tableau de Carpaccio, se souviendra du manteau bleu et or de Fortuny qu'Albertine portait plusieurs heures avant de le quitter<sup>31</sup>. Le jour doré dans lequel s'amuse Albertine avec ses amies est lui aussi embaumé dans le texte et dans la mémoire du lecteur, petit pan de texte mort pour le moment et conservé pour être ressuscité plus loin, au moment de la disparition d'Albertine qui sera à son tour déterrée de manière analogique dans son manteau bleu et or. Le dernier baiser entre les deux protagonistes est d'ailleurs éloquent à cet égard: «Je l'embrassai alors une seconde fois, serrant contre mon cœur *l'azur miroitant et doré* du Grand Canal et les oiseaux accouplés, symboles de mort et de résurrection. Mais une seconde fois, au lieu de me rendre mon baiser, elle s'écarta avec l'espèce d'entêtement instinctif et néfaste des animaux

---

finie, mais que l'eau battue depuis plusieurs jours continue d'elle-même sans que le vent ait besoin de souffler encore à s'élever d'elle-même. Je voyais le lait monter, monter, offrant la blancheur un peu triste de certains après-midis de soleil. Et son sein gonflé de promeneuse attardée sous le ciel pâle il serrait une mousseline finement piquée et se décidait enfin à redresser le côté que seul il avait mystérieusement monté. (fo 9 V<sup>o</sup>) Bergotte était malade depuis longtemps mais il croyait qu'entre les malaises qu'il ressentait et la mort il y avait un large espace qui serait probablement rempli par q.q. chose qui n'était pas très différent de la naïve supposition antique que la mort vient nous dire je viendrai te chercher demain. Il était enfin en pleine possession d'une célébrité tardive et d'autant plus durable. Souvent quand Françoise mettait du lait sur le feu dans une casserole en terre il était long à bouillir. Et si je le surveillais, j'avais beau le retirer un instant avant qu'il bouillit (*sic*) et dès les premiers tressautements clapoteurs, une fois le lait retiré du feu, il n'en continuait pas moins à monter comme une mystérieuse trombe frêle, un phénomène sans cause. Ainsi, la chaleur des admirateurs de Bergotte se conservait et devait atteindre alors son plus haut point. Il mourut. On l'enterra. Et toute la nuit funèbre aux vitrines éclairées, ses livres disposés trois à trois, veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection» (C. 75. N. a. fr. 18325, cité par Simonetta Boni, *op. cit.*, p. 250).

<sup>31</sup>Voir à ce sujet Christie McDonald, «Une mosaïque: associations proustiennes», *Paragraphes*, p. 46.

qui sentent la mort» (*P*, III, 900, nous soulignons). Les cimes bleuâtres détaillées par le soleil de Balbec (voyage d'ailleurs évoqué une page plus tôt par Albertine [*P*, III, 899]) renaissent donc ici sous la forme d'un azur doré, résurrection qui est le signe imminent d'une catastrophe. D'ailleurs,

[l]'enjeu ne réside pas seulement dans la perte et la destruction de l'amour du narrateur pour Albertine, dont le manteau ou la robe est l'emblème fragmentaire. L'enjeu loge plutôt dans la manière dont l'esprit de l'artiste fait revivre les fragments du passé à travers la mémoire – des personnes et des lieux dans leur rapport à l'œuvre d'art –, la manière dont l'artiste tente de créer une nouvelle totalité<sup>32</sup>.

Cette nouvelle totalité est ici créée par une phrase qui relie la mémoire de Balbec au beau temps, alors que les dernières semaines furent battues par le mauvais temps qui fit fuir Albertine:

Il fallut quitter Balbec en effet, le froid et l'humidité étant devenus trop pénétrants pour rester plus longtemps [...]. J'oubliai d'ailleurs presque immédiatement ces dernières semaines. Ce que je revis presque invariablement quand je pensais à Balbec, ce furent les moments où chaque matin, pendant la belle saison, comme je devais l'après-midi sortir avec Albertine et ses amies, ma grand-mère sur l'ordre du médecin me força à rester couché dans l'obscurité. [...] Midi sonnait, enfin arrivait Françoise. Et pendant des mois de suite, [...] le beau temps avait été si éclatant et si fixe que quand [Françoise] venait ouvrir la fenêtre... (*JFF*, II, 305-306)

Souvenons-nous que tout ce que la mémoire volontaire revoit de Combray est raconté presque sous la même forme, «invariablement» pourrait-on ajouter: «C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent [...]» (*CS*, I, 43). Force est de constater que le jaune et l'or encadrés (le pan de mur jaune limité par les ténèbres, le soleil serti dans le châssis de la fenêtre) forment un petit tableau détaché, sectionné, un morceau de cloisonné qui fait office de souvenir écran et métamorphose la réalité en souvenir illuminé. Et si l'escalier de l'enfance «exhalait une odeur de vernis qui avait en quelque sorte absorbé, fixé, cette sorte particulière de chagrin que je ressentais chaque soir» (*CS*, I, 27), alors le modèle laqué des Maîtres est donc à la

---

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 50.



fois ce qui contient la trace de ces tristesses mortelles mais essentielles qui ont donné matière à l'œuvre et ce qui permet de refouler et de transformer la mort en or, en une matière précieuse qui fixe et absorbe le passé.

Ainsi, dans la reformulation du souvenir, le départ d'Albertine par mauvais temps de Balbec (dont un autre départ engendrera la mort), a été transposé par analogie dans la journée éclatante, transfiguration qui a valeur de futur dans le passé. Cette association relève de ce que Léo Bersani a noté au sujet de l'œuvre proustienne qui «est une dramatisation littéraire de l'hypothèse psychanalytique selon laquelle une reformulation du passé crée, dans certaines conditions, de nouvelles possibilités pour l'avenir<sup>33</sup>». L'image littéraire (soleil/momie) qui émerge du passage fonctionne de la sorte comme une reformulation du passé qui crée une ouverture vers l'avenir, constituant la totalité de l'œuvre d'art à travers une anticipation métonymique de la mort d'Albertine. Dès lors, le fil d'or lié à la mort, dont est tissée l'écriture de la création du souvenir, de sa reformulation littéraire, porte à croire que la réinscription de la vie dans l'art, pour le cas qui nous occupe, est tramée, maillée, tout en étant surpiquée de ce fil mordoré. Proust a d'ailleurs lui-même formulé une idée semblable à propos de la musique et ce, à peine quelques mois avant de mourir: «Elle m'a apporté [...] des joies incomparables. Plus encore: comme une preuve qu'il existe dans le monde autre chose que le néant auquel je me heurte partout. Elle court comme un fil d'or à travers toute ma *Recherche du temps perdu*<sup>34</sup>.»

#### *La matière de Swann*

Si pour Boyer, comme nous venons de le voir, Swann est associé à la couleur bleu, au tout début de Combray il est lié au doré:

Les soirs, où, assis devant la maison sous le grand marronnier, autour de la table de fer, nous entendions au bout du jardin, non pas le grelot profus et criard qui arrosait, qui étourdissait au passage de son bruit ferrugineux,

<sup>33</sup>Léo Bersani, «Déguisements du moi et art du fragmentaire», *Recherche de Proust*, p. 30.

<sup>34</sup>Cité par Claude-Henry Joubert, *Le Fil d'or. Étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*, Paris, José Corti, 1984, p. 104.

intarissable et glacé, toute personne de la maison qui le déclenchait en entrant «sans sonner», mais le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers [...] : [...] on savait bien que cela ne pouvait être que M. Swann [...]. [...] le seul d'entre nous pour qui la venue de Swann devint l'objet d'une préoccupation douloureuse, ce fut moi. (CS, I, 14, 23)

L'arrivée de «l'auteur inconscient de [s]es tristesses» (CS, I, 43) est annoncée par le tintement oval et doré de la clochette, arrivée qui précipite l'enfant vers son suaire, vers sa propre chambre mortuaire, future chambre d'écriture. Soulignons aussi que ce passage recèle des exemples célèbres d'hypallages (le tintement oval et doré de la clochette) «où les qualités [...] visuelles prêtées à des sensations tactiles ou auditives procèdent [...] d'un transfert de la cause à l'effet<sup>35</sup>». En ce sens, le vernis stylistique opère ici de manière locale dans le treillis formé par les deux figures. Mais il suture aussi l'œuvre de façon générale en ligaturant de ses longs fils l'épisode du début de *la Recherche* et de la clochette frémissante à un autre épisode dans *La Prisonnière* où le narrateur, soupçonnant qu'Albertine va le quitter, compare son tourment à celui causé par l'arrivée de Swann et de manière métonymique, Proust fait glisser le caractère funeste de cette angoisse dans une comparaison avec le timbre de la sonnette de la chambre mortuaire de la grand-mère agonisante. Voici ce passage:

Dans une agitation comme je n'en avais peut-être pas eue depuis le soir de Combray où Swann avait dîné à la maison, je marchai toute la nuit dans le couloir, espérant, par le bruit que je faisais, attirer l'attention d'Albertine [...]. (P, III, 903).

Le lendemain matin, le narrateur se réveille et demande à Françoise où se trouve Albertine.

La bonne affirme qu'elle est dans sa chambre. Rassuré, le narrateur se rendort:

Je m'endormis, mais, malgré ma certitude qu'elle ne me quitterait pas, d'un sommeil léger, et d'une légèreté relative à elle seule. [...] [L]e plus léger frémissement qui venait de sa chambre, ou quand elle sortait, ou rentrait sans bruit en appuyant si doucement sur le timbre, me faisait tressauter, me parcourait tout entier, me laissait le cœur battant, bien que je l'eusse entendu dans un assoupissement profond, de même que ma grand-mère dans les derniers jours qui précédèrent sa mort, [...] se mettait [...] à trembler un instant comme une feuille quand elle entendait les trois coups de sonnette par lesquels j'avais l'habitude d'appeler Françoise, et que même en les faisant plus légers cette semaine-là pour ne pas troubler le silence de la chambre mortuaire,

---

<sup>35</sup>Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», *Figures III*, p. 41-42.

personne, assurait Françoise, ne pouvait confondre, à cause d'une manière que j'avais et ignorais moi-même d'appuyer sur le timbre, avec les coups de sonnette de quelqu'un d'autre. Étais-je donc entré, moi aussi, en agonie? était-ce l'approche de la mort? (*P*, III, 904)

En comparant ainsi trois époques différentes (l'arrivée de Swann, la mort de la grand-mère, le départ anticipé d'Albertine) ce passage condense donc trois couches temporelles différentes et comprime de la sorte le temps. Mais cette condensation «bouge» tout de même car il y a bien un glissement qui opère de manière métonymique (relié par le fil de la mort) du tourment ressenti à cause de Swann au souvenir de la sonnette de la chambre mortuaire de la grand-mère. Dès lors, cette suspension-avancée du temps créée par le souvenir mortifère de Swann induit une interrogation du narrateur sur sa propre agonie. De plus, le rappel de Swann sera à nouveau convoqué pour une dernière fois dans les toutes dernières pages de l'œuvre. Il faut signaler que le bruit ferrugineux est associé aux parents, aux gens de la maison, et que par opposition, la façon de sonner de Swann est toute différente:

Si c'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief, c'est qu'à ce moment même dans l'hôtel du prince de Guermantes, ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter [...].(*TR*, IV, 623)

On se souvient de l'importance du tintement de la clochette à la fin de l'œuvre qui avertira le narrateur de l'existence de ses multiples «moi», sonnerie qui retentira comme une annonce de la fin et du temps qui fuit. En ce sens, le passage de *La Prisonnière* anticipe cette annonce de la mort, préfiguration lancée par l'affect ressenti au son oval et doré de la clochette articulée par Swann, timbre qui se fait entendre depuis l'ouverture jusqu'à la fermeture de *la Recherche*.

Le personnage de Swann est singulier à plus d'un titre puisqu'il est à la fois l'auteur des premières douleurs jalouses du narrateur et la matière du livre qui va s'écrire:

En somme, si j'y réfléchissais, la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann, non pas seulement par tout ce qui le concernait lui-même et Gilberte. Mais c'était lui qui m'avait dès Combray donné le désir d'aller à Balbec, où sans cela mes parents n'eussent jamais eu l'idée de m'envoyer [...].(TR, IV, 494)

Le narrateur poursuit la liste des individus rencontrés et des lieux visités grâce à Swann. Quelques lignes plus loin, il affirme: «Pédoncule un peu mince peut-être, pour supporter ainsi l'étendue de ma vie (le "côté de Guermantes" s'étant trouvé en ce sens procéder du "côté de chez Swann")» (TR, IV, 494). Si le narrateur parle d'événements, de personnages, de lieux, Proust, quant à lui, suggère ce que doit être la matière structurelle de son œuvre au personnage de Swann. Or, si le côté de Guermantes «sort» du côté de chez Swann pour le narrateur qui a connu Charlus et Saint-Loup (tous deux de la famille des Guermantes), à Balbec, les deux côtés ne se rejoignent jamais autant qu'au moment de l'agonie de Swann. On se souvient de l'épisode maintes fois commenté et cristallisé sous l'expression des «Souliers rouges de la Duchesse<sup>36</sup>». Alors que le narrateur est venu s'assurer auprès du duc et de la duchesse de Guermantes qu'il est bien invité à une soirée (le même jour) chez la cousine d'Oriane, la princesse de Guermantes, Swann leur rend visite pour remettre à Mme de Guermantes une photographie. Elle profite de cette visite pour demander à Swann de l'accompagner, dans quelques mois, à Venise. Swann refuse en lui disant: «Mais, ma chère amie, c'est que je serai mort depuis plusieurs mois. D'après les médecins, que j'ai consultés, à la fin de l'année le mal que j'ai, et qui peut du reste m'emporter tout de suite, ne me laissera pas en tous les cas plus de trois ou quatre mois à vivre, et encore, c'est un grand maximum» (CG, II, 883). Tout étonnée, la duchesse ne sait comment réagir à une telle annonce. Mais le duc, magnanime, enjoint Swann de ne pas croire les balivernes des médecins et rappelle à la duchesse que le temps presse, qu'ils doivent partir pour la soirée chez la princesse. En montant en voiture, le duc remarque que

---

<sup>36</sup>Cet épisode donnera d'ailleurs son titre à un roman du sida dans lequel le narrateur relate l'écriture et la publication d'un livre d'un de ses amis mort du syndrome. Quelques pistes intertextuelles permettent de penser que cet écrivain est Alain Emmanuel Dreuilhe qui a écrit selon son expression un «journal de sidatique» dans lequel les références à Proust abondent (Jack Alain Léger, *Les Souliers rouges de la Duchesse*, Paris, François Bourin éditeur, 1992; Alain Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe, 1987).

sa femme porte des souliers noirs avec une toilette rouge. Il lui demande de changer de chaussures, affirmant tout à coup qu'ils ont tout leur temps. Pendant qu'Oriane remonte à sa chambre, le duc renvoie le narrateur et Swann parce qu'ils retardent Oriane qui aime tant bavarder avec eux. Cet épisode donne toute son ampleur au contretemps de la mort: ici, celle de Swann contrarie à propement parler l'horaire du duc qui n'a pas le temps de faire preuve de compassion, mais prendra bien le temps qu'il faut pour s'assurer que la toilette de sa femme est digne de son rang. La mort n'arrive jamais à la bonne heure... Cet extrait illustre à rebours les devoirs épistoliers mondains que le narrateur effectue au lieu d'écrire son œuvre et montre combien le temps des mondanités est incompatible avec le temps de l'écriture, et demeure tout aussi contraire au temps de la mort.

Scène cocasse et ironique s'il en est, ce passage sera raconté à nouveau à la toute fin du roman, au moment de la matinée chez la princesse de Guermantes:

Je dis à la duchesse de Guermantes: «Cela me rappelle la première soirée où je suis allée chez la princesse de Guermantes, où je croyais ne pas être invité et qu'on allait me mettre à la porte, où vous aviez une robe toute rouge et des souliers rouges». [...] Cependant la tristesse de vieillir lui rendit sa lassitude qu'un sourire lui disputa: «Vous êtes sûr que c'était des souliers rouges? Je croyais que c'était des souliers d'or».(TR, IV, 588)

Le souvenir a donc «doré» les souliers rouges de la duchesse (dont le prénom soutient d'emblée la couleur), tout comme la remémoration du séjour à Balbec avait appliqué une dorure mortifère au mauvais temps. De la même manière, seul un carreau d'or, ce pan lumineux encadré par les ténèbres dans l'escalier de l'enfance, occupe l'espace des souvenirs auxquels d'autres, involontaires, sont venus se rajouter grâce à la madeleine dont on connaît la couleur. À la page suivante, alors que la duchesse se souvient qu'après la soirée chez la princesse, le narrateur avait rendez-vous avec une jeune femme qui était Albertine, le narrateur pense:

C'est que longtemps après que les pauvres morts sont sortis de nos cœurs, leur poussière indifférente continue à être mêlée, à *servir d'alliage*, aux circonstances du passé. Et, sans plus les aimer, il arrive qu'en évoquant une chambre, une allée, un chemin, où ils furent à une certaine heure, nous sommes obligés, pour que la place qu'ils occupaient soit remplie, de faire allusion à eux, même sans les regretter, même sans les nommer, même sans

permettre qu'on les identifie. [...] Telles sont les formes dernières et peu enviables de la survivance. (TR, IV, 588-589. Nous soulignons).

Le souvenir de Swann mourant (dont il n'est pas question au moment de la conversation à la matinée), «même sans être nommé», «sans permettre qu'on l'identifie» de manière ouverte, sera donc réinscrit, reformulé et tressé par Proust dans la couleur soi-disant dorée des souliers de la duchesse, couleur qui fait un rappel en sourdine, entre autres, de la manière dont Swann sonnait la clochette à Combray, tintement qui était bien, pour le narrateur, une «approche de la mort», une «entrée en agonie». C'est pourquoi les morts servent «d'alliage» aussi au tissu textuel: le mordoré apparaît précisément comme une ligature qui suture le récit dans l'après coup et corrode les cellules textuelles par métonymie. Et si le doré n'est pas mentionné dans la scène où Swann est encore vivant, la couleur demeure pourtant bien sous-jacente puisque, juste avant que Swann ne fasse l'aveu de sa mort proche, le duc et la duchesse ont une longue conversation sur le nom de leurs ancêtres, les Brabant. Or on se souvient que le nom des Brabant est jaune et surtout «mordoré» dans l'esprit du jeune narrateur: «Le château et la lande étaient jaunes et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom des Brabant me l'avait montrée avec évidence» (CS, I, 9). De même, alors qu'il se rend, à la messe de mariage de la fille du docteur Percepied où se trouve la duchesse qu'il va apercevoir pour la première fois, regardant les invités, il se dit: «[...] "Cette dame ressemble à Mme de Guermantes", or la chapelle où elle suivait la messe était celle de Gilbert le Mauvais, sous les plates tombes de laquelle, dorées et distendues comme des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant [...]»<sup>37</sup> (CS, I,

---

<sup>37</sup>De plus, un peu plus tôt dans ce passage (CS, I, 169), le narrateur fait émerger la couleur orangée de la syllabe «antes», du nom des Guermantes. Tout porte à croire qu'il se trompe de couleur puisque le «antes» renvoie plutôt à la couleur amarante qui est, elle, rouge et correspondrait à la couleur de la toilette de la duchesse dans *Du côté de Guermantes* au moment de l'annonce de la maladie de Swann. Mais la couleur orangée est aussi présente dans la scène ironique puisque le narrateur affirme: «[...] dans son désir d'être aimable pour Swann, elle parlait du plaisir qu'elle aurait à regarder cette photographie comme de celui qu'un malade sent qu'il aurait à manger une orange [...]» (CG, II, 881). La suite de cette scène, qui est l'ouverture de *Sodome et Gomorrhe* (deuxième partie, premier chapitre), reprend les couleurs: «La lune était maintenant dans le ciel comme un quartier d'orange pelé délicatement quoique un peu entamé. Mais elle devait plus tard être faite de l'or le plus résistant» (SG, III, 34). Dans *Le Côté de Guermantes I*, le contraste des

172). En ce sens, les plates tombes des Brabant donnent corps à leur nom puisque les Brabant *morts* reposent dans des tombes *dorées*, nom qui tisse un fil éclatant, par métonymie, dans la scène avec Swann. Plus haut, nous avons remarqué avec Michel Schneider que Proust n'avait pu emprunter son «sceptre d'or» à Swann, dont le seul écrit (sur Vermeer) est resté inachevé. Schneider se ravise et conclut plutôt que le style de Proust ne ressemble pas à ce bâton doré mais révèle plutôt «une plume sale, ébréchée à force de revenir gratter les cicatrices de ses personnages, et [qu'il] la mania comme un scalpel<sup>38</sup>». On pourrait alors trancher, si l'on ose dire, et suggérer que l'expression la plus parlante pour désigner le style de Proust serait alors «scalpel d'or», expression qui conserverait le caractère oxymorique de son écriture et qui décrirait cet acharnement à détruire et à ébrécher la métaphore pour faire rayonner du fond de l'œuvre une unité transparente. Allons jusqu'à filer nous aussi la métaphore: on pourrait alors voir dans cette irradiation dorée qui structure *la Recherche*, comme un rayon chirurgical qui aurait, selon la formulation de Jacques Derrida, «incisé la langue au laser<sup>39</sup>».

Alors que Hervé Guibert avait tenté, comme un peintre, de malaxer et de broyer le sida hors de sa toile autographique, l'alliage paradoxal proustien de la dorure et de la rature montre avec éloquence l'affect de liaison/déliation qui travaille cette écriture tournée vers la dernière heure, et traduit de plus un rapport contradictoire au temps que l'écrivain tente de contenir tout en le laissant fuir au cœur de ce corps étranger qu'est la figure. La mort pour Proust serait donc une contradiction essentielle, une antinomie avec laquelle et contre

---

couleurs entre le rouge et le jaune s'esquisse aussi: «Mais pour que je n'eusse pas été déçu par les paroles que j'entendrais prononcer à une personne qui s'appelait Mme de Guermantes, [...] il n'eût pas suffi que les paroles fussent fines, belles et profondes, il eût fallu qu'elles reflétassent cette couleur amarante de la dernière syllabe de son nom, cette couleur que je m'étais dès le premier jour étonné de ne pas trouver dans sa personne [...]». Quelques lignes plus loin, le narrateur s'étonne encore que certaines personnes prononcent le nom de Guermantes «en n'ayant pas l'air de sentir dans ce nom des arpens de bois jaunissants [...]» (CG, II, 506).

<sup>38</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 185.

<sup>39</sup>Jacques Derrida, «Un ver à soie», *Voiles*, p. 39.



laquelle il faut écrire, ce que caractériserait cette fermeture-ouverture au temps logée au sein même de la figure mixte.

*Une minute de bronze*

Si Proust «gratte les cicatrices de ses personnages», découpe et sectionne avec application son récit, élabore une scénographie de l'oubli où seule une lecture à rebours permet de joindre les morceaux comme autant de petites tombes dorées dans lesquelles sont enterrés les protagonistes, la scène de la mort de Bergotte, écrite au moment même de la mort de Proust, mérite une attention toute particulière. Cette scène est fondatrice, nous l'avons souligné, car elle va permettre l'envol de l'écrivain-narrateur, comme le signale Philippe Boyer:

À la mort d'un «père» en littérature, au désir incestueux inscrit dans le nom de Ver Meer [vers mère], se superpose en effet, et pour la première fois dans le texte proustien, une vue de la *Vue* par Marcel qui, sous couvert de raconter (lui, le narrateur) la mort de Bergotte, décrit la *Vue de Delft* (par le critique interposé), du point de vue de l'écrivain qu'il est appelé à devenir. Il «tue» le père-écrivain, le modèle, par la révélation d'un échec qui l'autorise, lui, à se substituer à ce père défaillant, mais cette fois sur la scène de l'art<sup>40</sup>.

Bergotte peut en effet être considéré comme un modèle paternel qui faillit à sa tâche et qui, à la manière de Sainte-Beuve, ne comprend pas l'extrême subtilité du coup de pinceau qui permet de fondre ensemble les éléments d'une œuvre. Ce n'est qu'au moment ultime, au moment même de sa mort que pénétrera en lui toute l'ingéniosité du Maître de Delft. Voici cette scène:

Il mourut dans les circonstances suivantes: une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer [...], tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à gravir, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice [...]. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements

<sup>40</sup>Philippe Boyer, *op. cit.*, p. 45.



augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. «C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.» Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. [...] Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire? [...] On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection.(AD, III, 692-693)

Une fois encore, la question de la méconnaissance s'inscrit dans une scène où la mort fait son œuvre. Bergotte, conduit par le regard du critique, tiré comme par un fil, reconnaît *in extremis* la sècheresse de son art, mais remarque surtout pour la première fois, dans cette toile «qu'il croyait connaître très bien», les petits personnages en bleu, la couleur rose du sable et la matière précieuse du pan de mur. Paradoxalement, de ce tableau de Vermeer dont il se rappelait l'éclat, Bergotte a oublié la partie la plus lumineuse. Tout porte à croire que, tant que l'œuvre d'art, même la plus précieuse, est tributaire d'un regard trop assuré, d'une connaissance surfaite, ses parties les plus essentielles demeurent voilées. À la manière du narrateur dont la maladie lui permettra plus tard d'oublier le temps des mondantés, l'écrivain raté, grâce à ses étourdissements qui affaiblissent la «mémoire de l'intelligence», fait le constat — mais à contretemps — de l'inutilité de son art. Comme un sablier retourné dont les grains comptent les minutes de bronze, le temps de la contemplation esthétique est minuté par la pointe aiguë du temps de la mort. L'œuvre d'art qui s'exécute à travers le regard d'un mourant gagnerait-elle alors en préciosité, comme semblait le suggérer Proust dans la scène où Ruskin, mourant, se déplaçait pour admirer les toiles de Rembrandt?

Si «on comprend que Vermeer, comme Proust, n'ait découvert sa délivrance que dans la séquestration<sup>41</sup>», ce passage illustre alors parfaitement l'encerclement<sup>42</sup> de Bergotte

<sup>41</sup>Jean Paris, *op. cit.*, p. 78.

<sup>42</sup>La séquestration et l'encerclement sont bien renforcés par le titre du tome dans lequel se trouve cette scène (*La Prisonnière*). D'ailleurs, ne faudrait-il pas lire ce tome justement comme une toile intime de Vermeer où Albertine, cloîtrée, aurait cette qualité limitée et épuisée des personnages du maître hollandais?

par la mort. Proust choisit de faire mourir l'écrivain devant une des seules toiles du maître qui représente une scène extérieure<sup>43</sup>. Comme nous l'avons suggéré un peu plus haut avec Jean Paris, loin d'évoquer uniquement la liberté du plein air, cette toile décrit plutôt l'encadrement de la vue par une fenêtre. Ainsi littéralement au pied du mur, l'écrivain découvre l'inefficacité de son écriture et s'apparente dès lors à un personnage d'une toile du maître, personnages qui «sont absorbés dans un acte qui les limite et les épuise entièrement<sup>44</sup>». Affaibli par la préciosité lumineuse du carré jaune, Bergotte est aussi un protagoniste dont le temps est épuisé et qu'il faut faire disparaître. Mais c'est sans doute dans le jeu délicat des transpositions et des contrastes à l'œuvre ici entre la Hollande, cette Chine du Nord, et les objets précieux qui proviennent de Chine, qu'il faut lire la véritable mise à mort de Bergotte. L'échec de l'écrivain, qui a tenté toute sa vie de donner un fini lustré à sa prose, est souligné par le type de maladie dont il souffrira, cette crise d'urémie dont l'étymologie cache aussi un or d'une autre nature (*aurina* qui vient de *aurum*, or) non plus inestimable mais odorant et mortifère. Ce passage peut être lu comme une mise en abyme du style proustien, du style qui saura retenir pour créer, entre ses mailles, le vernis précieux qui donne son lustre à une phrase, mais surtout parce que c'est là, dans le cloisonné que se dépose la marque de l'identité la plus intime de celui qui écrit. Tout comme le vers poétique de Baudelaire était un fluide délicieux qui avait le pouvoir de décrire à l'avance l'épreuve de la mort, les dépôts d'or renferment une stratégie figurale qui pré-figure l'expérience létale.

Si le cloisonné renvoie à un art chinois, la scène a aussi été inspirée par une découverte de Proust: selon lui, «il existe une sorte de japonisme anticipé dans la peinture de Vermeer<sup>45</sup>». En ce sens, ce qui rassemble les divers arts provenant de la Hollande, de

---

<sup>43</sup>Voir à ce sujet *Johannes Vermeer*, sous la direction de Arthur K. Wheelock Jr., Paris, Flammarion, 1995, p. 122.

<sup>44</sup>Jean Paris, *op. cit.*, p. 83.

<sup>45</sup>Luc Fraisse, *Proust et le Japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 22. Luc Fraisse remarque que les «limites» entre le Japon et la Chine sont «parfois flottantes» pour Proust (p. 6).

la Chine et du Japon, est une leçon de style, une leçon de ciselure, de minutie, c'est un fil commun «conducteur à la mémoire<sup>46</sup>». Proust suggère donc qu'il ne suffit pas «d'adorer» un tableau (ou d'ingérer des pommes de terre dont une des variétés s'appelle bien «Hollande») et de transposer cette «adoration» (signifiant dans lequel on peut aussi entendre «application d'une couche d'or») dans une phrase pour qu'elle devienne l'égale du petit pan de mur jaune du Maître hollandais, l'équilibre entre «une précieuse œuvre d'art chinoise» et des «chinoiseries» étant délicat. Car, comme l'affirme Norpois, c'est «un contresens d'aligner des mots bien sonores en ne se souciant qu'ensuite du fond. C'est mettre la charrue avant les bœufs. Même dans les livres de Bergotte, toutes ces chinoiseries de forme, ces subtilités de mandarin déliquescent me semblent bien vaines<sup>47</sup>» (CS, I, 465). Le récit avait donc d'ores et déjà anticipé la chute de Bergotte par la parole prophétique de Norpois, transfigurée dans la scène thanatophore où les œuvres d'art chinoises, le vernis de Vermeer tant admiré se métamorphosent en adoration de chinoiseries, en ingestion de Hollandaises et en urine thanatophore. D'ailleurs, Bergotte n'était-il pas, dans une première version, «puant<sup>48</sup>» ? En outre, selon Jean Milly,

La maladie et la mort de Bergotte, dans *La Prisonnière*, ont été, on le sait, inspirées tardivement par la propre expérience de Proust, et placées après coup dans ce volume. [...] Placée à cet endroit du roman, encore assez éloigné [sic] de la fin, [la scène de la mort de Bergotte] libère cette dernière du thème de la décrépitude et de la mort de l'écrivain (qui y figure néanmoins en arrière-plan),

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>47</sup>On pourrait prolonger l'interprétation et dire que le dicton employé par Norpois a été choisi par Proust de manière tout à fait minutieuse puisque cette critique littéraire se fait lors d'un dîner où Norpois reprend de la gelée de bœuf en daube cuisinée par Françoise (JFF, I, 450) et aussi parce que la gelée de bœuf devient à la toute fin du *Temps retrouvé* une métaphore de l'œuvre réussie: «D'ailleurs, [...] ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée?» (TR, IV, 612) Ainsi mettre la charrue avant les bœufs revient à faire une gelée sans choisir les morceaux qui donneront le fonds, à aligner des mots bien sonores sans se soucier du fond, car le fondu émerge de l'entrecroisement de la contiguïté des éléments et du fond.

<sup>48</sup>«Qd [sic] il [Bergotte] devient célèbre le père Bloch dira avec confort comme s'il s'essayait à table: ses articles sont assommants, je le trouve puant» («[Romain Rolland, l'instinct, Bergotte]», dans *Matinée chez la princesse de Guermantes*, «Cahiers du Temps retrouvé», édition critique établie par Henri Bonnet, Paris, Gallimard, 1982, p. 300). À partir de «célèbre» le texte est biffé jusqu'à «sans» (voir n. 2, p. 300). Voir la scène retenue dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (JFF, II, p. 130), où le père Bloch est bel et bien à table lorsqu'il affirme que Bergotte est «illisible», «embêtant», son style «emberlificoté».

qui aurait pu compromettre la tonalité optimiste fournie par l'attente de l'œuvre à venir. Ainsi nous apparaît une différence importante entre la fin apparente du livre, prévue depuis très longtemps par Proust et marquée au sceau de l'espérance, et la fin de la rédaction réelle, connue grâce aux recherches génétiques et d'ailleurs marquée par une interruption prématurée, d'une tonalité beaucoup plus sombre et incertaine<sup>49</sup>.

Cette scène inscrit donc dans le roman un contretemps important puisqu'elle témoigne non seulement d'une esthétique exemplaire, mais aussi de la fin de l'écriture de *la Recherche* qui ne concorde pas avec la fin de l'histoire. Si, comme il a été souligné plus haut à propos de l'épisode de la mort de Swann, le souvenir avait doré les souliers rouges de la Duchesse, ici, l'après coup et l'approche de la mort de Proust ont enluminé cette scène mortifère et la réécriture a transformé le lait et l'eau de la première version en un jaune or et japonisant qui raconte aussi les derniers jours de Proust<sup>50</sup>. En ce sens, la transfiguration du réseau liquide dans la première version de la scène de la mort de Bergotte en jaune et or semble témoigner du travail incessant de la langue du roman qui cherche à se départir de la langue de la mère (la conversion d'ailleurs n'est pas sans rappeler l'analogie que nous avons suggérée plus haut entre l'expression «avalier du lait» et la langue de la mère qu'il fallait dépasser pour que l'intonation propre à l'œuvre fasse surface), contraste qui décrit aussi le décalage temporel entre la fin heureuse de l'œuvre et le présent de la mort. Schneider explique de plus que «Proust n'est pas mort d'urémie, comme Bergotte, mais il prête à l'écrivain la même maladie, la même mort que celles de Maman. De même qu'il a pu faire survivre Maman en lui, l'écrivain peut, son œuvre achevée, la faire mourir avec

---

<sup>49</sup>Jean Milly, «Le style de la maladie chez Proust», *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 69-70.

<sup>50</sup>Voir *supra* la note 30 pour la première version de cette scène. On sait que Proust est allé voir la toile de Vermeer en 1921 (il est mort en 1922) et qu'il a réécrit cette scène à la suite de cette visite, scène qui a été retravaillée «jusqu'à la nuit précédant sa propre mort» (Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 22). L'insistance sur le petit pan de mur jaune, tout en ravivant celui lumineux mais mortel dans l'enfance du narrateur qui exhalait une odeur de chagrin, pourrait tout aussi bien incruster au milieu de ce passage le paravent chinois devant lequel Proust écrivit son œuvre, paravent dont «le motif, traité en or et en brun sur un fond noir, représente des Chinois se déplaçant le long d'escaliers obliques [...]. "Proust, qui écrivait dans le livre de cuivre de son enfance, avait sous les yeux ces étranges imbrications formelles qui ne sont pas sans rappeler celles de sa phrase"» (Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 94. Fraisse cite Bernard Jacqué, le conservateur du Musée du papier peint où se trouve un paravent identique à celui que possédait Proust).

lui<sup>51</sup>». Proust enterre aussi sa mère en évacuant le réseau laiteux d'abord pressenti pour la description de la mort de l'écrivain raté et s'enterre lui-même dans cette scène ultime où le petit pan de mur jaune, encadré dans la toile par deux grands édifices sombres qui mettent en relief le carreau d'or, tient lieu de tombe. Selon Giovanni Macchia, Proust décrit ici aussi son propre décès car «tout véritable artiste, pour lequel l'art est aussi connaissance, tente d'écrire sa propre mort: l'artiste qui a vécu "sous l'empire de ces lois inconnues" auxquelles il a obéi parce qu'il en portait en lui l'enseignement<sup>52</sup>». Ainsi l'immortalité proustienne, puisque les livres ne sont pas plus que les hommes voués à l'éternité, tient peut-être au transfert de Proust par lui-même dans un tableau peint par un Maître qui, lui, a connu l'immortalité, d'autant que même les mourants se déplacent pour admirer ses toiles. Proust a d'ailleurs gardé un «souvenir lumineux<sup>53</sup>» du matin où il a revu les toiles de Vermeer et a conservé dans son style le rayon d'or qui incise sa langue.

#### *Une voix à la hauteur du regard*

Mais un autre Maître séduit par le Japonisme s'infiltré aussi dans cette scène sous la figure du papillon jaune. Il s'agit de James Whistler. D'ailleurs, «[e]n juin 1905, Proust envoie sa mère voir une exposition consacrée à l'œuvre peint, gravé et lithographié de Whistler, [...] et qui a enthousiasmé Proust déjà à la façon de Bergotte [...]. Parmi les œuvres qu'il conseille plus particulièrement à sa mère, on note, dans une salle "les choses genres estampes japonaises<sup>54</sup>". Avant d'aborder la question de la signature-papillon du peintre américain, il nous faut lire une scène à laquelle renvoie le papillon jaune et qui met en œuvre ce que Bergotte aurait peut-être dû exécuter dans ses romans:

[...] je m'étais étendu dans mon lit, un livre à la main, dans ma chambre qui protégeait en tremblant sa fraîcheur transparente et fragile contre le soleil de l'après-midi derrière ses volets presque clos où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé. Il faisait à

<sup>51</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 179.

<sup>52</sup>Giovanni Macchia, *op. cit.*, p. 195-196.

<sup>53</sup>Marcel Proust, lettre à Jean-Louis Vaudoyer, *Correspondance de Marcel Proust*, t. XXI, p. 291.

<sup>54</sup>Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 11.

peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus [...] contre les caisses poussiéreuses, mais qui, retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été; elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite; elle est unie à l'été par un lien nécessaire; née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible.(CS, I, 82)

Le lien nécessaire qui unit la musique des mouches à l'été peut être transposé dans le domaine du style, dans lequel un rapport obligé, même s'il n'est pas évident à première vue, doit unir un mot et une chose, ce que visiblement ne fait pas Bergotte. La fraîcheur acquiert donc ses attributs «en tremblant, transparente et fragile» par le «lien» à première vue arbitraire mais cependant «nécessaire» une fois la phrase complétée: Proust prête à la fraîcheur les caractéristiques des ailes du papillon qui sont bien tremblantes, transparentes et fragiles. De la même façon, si la splendeur de la lumière n'est donnée que par des sons (ce qui paraît incongru), c'est que par beau temps, les activités humaines se font à l'extérieur. On peut alors imaginer que Bergotte, s'il commence par poser des sonorités pour ensuite en faire découler le contenu, crée des métaphores non motivées. Ouvertement, ce passage pose la question du lecteur et de sa façon de lire à la fois le sens propre et le sens figuré. Justement attaché au contexte de la lecture (Marcel est dans sa chambre pour lire), l'extrait est aussi lié à la représentation allégorique de la Vérité et de l'Erreur, discutée une page plus tôt à propos des figures de Giotto offertes par Swann et que Marcel n'appréciera que longtemps après:

Mais plus tard j'ai compris que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fût représenté, non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'œuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis [...].(CS, I, 81).

Paul de Man, qui a proposé une analyse très fine de ces pages, précise:

La critique a traditionnellement interprété ce «plus tard» comme le moment de la réalisation de la vocation littéraire et esthétique, le passage de l'expérience à

l'écriture dans la convergence du narrateur Marcel et de l'auteur Proust. [...] Marcel n'est jamais aussi éloigné de Proust que lorsque celui-ci lui fait dire: «Heureux ceux qui ont rencontré [la vérité] avant [la mort], et pour qui, si proches qu'elles doivent être l'une de l'autre, l'heure de la vérité a sonné avant l'heure de la mort» [TR, IV, 488-489]. En tant qu'écrivain, Proust sait bien que l'heure de la vérité, comme l'heure de la mort, n'arrive jamais à l'heure, puisque ce que nous appelons le temps est précisément l'impossibilité pour la vérité de coïncider avec elle-même<sup>55</sup>.

Voilà justement ce qui se passe pour Bergotte car l'heure de la vérité a sonné quelques minutes avant l'heure de la mort. Souvenons-nous que l'écrivain, dans la scène de sa mort, est comparé à un enfant qui tente de saisir un papillon jaune. Cette comparaison symbolise précisément non pas l'envol de son âme et l'accès à l'immortalité pour ses livres, mais bien les limites d'une mode (en l'occurrence le Japonisme) que Bergotte n'a pas su dépasser car «cet écrivain, tenu, non sans mépris par certains, pour un "ciseleur de riens", semble découvrir ses précieuses images "comme une miniature au fond d'un coffret<sup>56</sup>».

C'est aussi la raison pour laquelle ses livres «disposés trois par trois» ne décrivent pas sa résurrection, mais illustrent plutôt le manque de vernis, la sècheresse de ses livres qui sont représentés par la lumière de la vitrine qui les éclaire *de l'extérieur*, et non de l'intérieur comme le suppose le vernis des Maîtres.

La question de l'œuvre d'art unifiée par la lumière trouve une formulation intéressante dans une autre scène qui semble, par petites touches, anticiper la mort de Bergotte. Il s'agit de la description du coucher du soleil à Balbec:

Je sortis de l'ascenseur, mais au lieu d'aller vers ma chambre je m'engageai plus avant dans le couloir, car à cette heure-là le valet de chambre [...] avait ouvert la fenêtre du bout [...]. Je m'arrêtais devant elle en une courte station et le temps de faire mes dévotions à la «vue» [...] qui ne contenait qu'une maison posée à quelque distance mais à laquelle la perspective et la lumière du soir en lui conservant son volume donnaient une ciselure précieuse et un écrin de velours, comme à une de ces architectures en miniature, petit temple ou petite chapelle d'orfèvrerie et d'émaux qui servent de reliquaires et qu'on n'expose qu'à de rares jours à la vénération des fidèles. [...] Bientôt les jours diminuèrent et au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet [...] s'inclinait [...] comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou [...] semblaient comme des scènes différentes

<sup>55</sup>Paul de Man, *op. cit.*, p. 106.

<sup>56</sup>Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 93.



que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable.(*JFF*, II, 159-161).

Selon Poulet, «[i]ci, l'imagination proustienne a enfin trouvé la métaphore parfaite [...]. Car les vitres de la bibliothèque basse de Balbec [...] reproduisent encore et encadrent figurativement les diverses parties du roman entier<sup>57</sup>». Mais ce passage est important aussi parce qu'il semble justement décrire la raison pour laquelle Bergotte, en tant que personnage écrivain, devait mourir. La «vue» aperçue de la fenêtre du couloir ressemble bien à la *Vue de Delft* qu'évoque aussi la matière précieuse ciselée par la lumière du couchant. Bergotte n'a pas réussi à faire de son œuvre ce que Proust réalise ici avec la sienne: offrir une voix à la hauteur de son regard. À l'opposé, la chapelle qui conserve les «reliques» de Bergotte n'est qu'une simple vitrine de boutique et non son style, comme c'est le cas pour Proust.

### *Le papillon-signature*

Si l'image du ver à soie, au début de ce chapitre, a permis d'illustrer la manière dont *la Recherche* avait été construite (par des membres textuels sécrétés, détachés et sectionnés), celle du papillon, qui agit comme la métaphore filée du ver à soie, donne à lire la ligature, la suture des sections par petites touches, par petites boucles, mais aussi par le biais d'un style-signature grâce auquel le lecteur entend la voix de Proust et la reconnaît. D'ailleurs, quelques pages plus loin, le narrateur décrit encore une fois le paysage qu'il voit de la fenêtre de sa chambre se reflétant dans les vitrines de la bibliothèque: «Et parfois sur le ciel et la mer uniformément gris, un peu de rose s'ajoutait avec un raffinement exquis, cependant qu'un petit papillon qui s'était endormi au bas de la fenêtre semblait apposer avec ses ailes, au bas de cette "harmonie gris et rose" dans le goût de celles de Whistler, la signature favorite de maître de Chelsea» (*JFF*, II, 163). Dans le texte de Derrida, «Un ver

---

<sup>57</sup>Georges Poulet, *L'Espace proustien*, p. 129.



à soie», dont nous avons vu qu'il faisait écho aux propos de Proust, il est aussi question du papillon-signature:

[...] *S'avoir*, tout cela devient ici, ici seulement, dans les phrases de ce texte-ci, le corps unique d'un mot inouï, plus ou moins qu'un mot, la grammaire d'un syntagme en expansion. Une phrase en suspens qui remue les ailes à la naissance, comme le papillon du ver à soie, au-dessus du cocon, à savoir du poème. Depuis cette hauteur, le mobile d'une signature toute en ailes illumine ainsi le corps du texte<sup>58</sup>...

Pour Derrida, «s'avoir» revient à se dire, à se raconter, dans l'expansion du syntagme «ver» qui renvoie au vers du poème. Se poétiser, c'est donc aussi s'enluminer, comme Proust le fait, dans le corps du texte, dans la signature ailée qui se dégage des passages lus et qui donne le ton, le battement d'ailes nécessaire et l'harmonie au tissu textuel. En ce sens, du corps-cocon d'où étaient secrétés les fils dont la teinte s'est mordorée dans l'écriture, le papillon-signature de l'écrivain a pris son envol grâce à la disparition de Bergotte et Proust a ainsi doublement diffracté et éparpillé son immortalité dans l'art pictural en s'enterrant dans la représentation littéraire d'une toile de Vermeer et en empruntant sa signature à Whistler. Son admiration pour le vernis des Maîtres reviendrait peut-être ainsi à une demande: tout se passe comme si Proust demandait à ceux qui avaient maîtrisé l'art du fondu de signer en son nom, à la manière de Guibert qui avait emprunté la signature de Rembrandt pour signer son propre autoportrait posthume. Pour ce qui est de Duras, si elle enfouit dans son dernier récit son nom sous la forme de différents syntagmes, elle dira bien à Andréa qu'il pourra dorénavant signer en son nom, puisqu'il a été «l'auteur de tout». En ce sens, l'incapacité de signer en son nom propre entretiendrait donc un lien étroit avec la préfiguration de la mort car signer, *se signer*, au plus près de la mort, cela reviendrait dès lors à accepter la disparition ultime de son corps et de son nom, «comme s'il fallait d'abord mourir anonymement pour mourir dans la certitude de son nom<sup>59</sup>».

---

<sup>58</sup>Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 38. L'auteur souligne.

<sup>59</sup>Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 141.

Christie McDonald a montré avec justesse que les changements d'images par association, dans *la Recherche*, étaient intimement liées à la conception de l'œuvre d'art<sup>60</sup>. Proust déplace en effet l'image première de l'œuvre-cathédrale à celle de l'œuvre-robe: «[...] épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe<sup>61</sup>» (*TR*, IV, 610). Christie McDonald remarque à cet égard qu'au moment du voyage du narrateur à Venise avec sa mère, entrant dans le baptistère de Saint-Marc, Marcel pense que les arcades «dont le temps a légèrement infléchi les surfaces évasées et roses», donnent à l'église «l'air d'être construite dans une matière douce et malléable comme la cire de géantes alvéoles; là au contraire où il a racorni la matière et où les artistes l'ont ajourée et rehaussée d'or [...]»<sup>62</sup>» (*AD*, IV, 224-225). Si l'image de la robe remplace celle de la cathédrale dans *Le Temps retrouvé*, pourtant, la métaphore de l'œuvre-église apparaît quelques pages plus loin, après l'évocation de la robe:

[...] l'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. Je ne savais pas si ce serait une église où les fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait — comme un monument druidique au sommet d'une île — quelque chose d'infréquenté à jamais. Mais j'étais décidé à y consacrer mes forces qui s'en allaient comme à regret et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, tout le pourtour terminé, fermé «la porte funéraire». Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Mais ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au «microscope», quand je m'étais au contraire servi d'un télescope [...].(*TR*, IV, 618)

La peur que le livre devienne «quelque chose d'infréquenté à jamais» témoignerait bien alors de cet emprunt stylistique aux Maîtres en guise de signature. Cependant, pareil à un caveau mortuaire qui se trouve dans l'église du livre, le tissu textuel est aussi parsemé de tombes dorées: tout comme les artistes dans le baptistère de Saint-Marc, le vernis proustien a ajouré, «miellé» et rehaussé d'or l'œuvre-église et a délégué aussi au lecteur la tâche de signer en son nom. Découvrir des harmonies revient bien, pour le lecteur, à entendre l'harmonie qui émane des hypallages, à découvrir le travail mélodique de la métonymie

<sup>60</sup>Christie McDonald, «Une mosaïque: associations proustiennes», *Paragraphes*, p. 51.

<sup>61</sup>Cité par Christie McDonald, art. cité, p. 50.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p. 47.

déposée dans le caveau de la métaphore, gravée dans le temple, puisque c'est toujours «l'oreille de l'autre qui signe<sup>63</sup>». Il s'agit aussi d'être attentif au travail des variations qui unifie et basane, de-ci de-là, le texte de paillettes minutieuses et aussi d'entendre l'«identité» de l'œuvre comme le narrateur montre à Albertine les caractéristiques de la musique de Vinteuil ou de la phrase chez Barbey d'Aurevilly, comme «une réalité cachée révélée par une trace matérielle» (*P*, III, 879). La trace matérielle proustienne émerge du dépôt d'une dorure, «d'une minute de bronze» qui raconte, par le biais des renvois aux églises, au manteau funeste d'Albertine, à la mort de Swann ou à celle de Bergotte, que l'œuvre est un caveau fait d'alvéoles textuelles, de cellules de miel, de tombes dorées, et que l'écrivain y est embaumé, emmaillotté dans ses bandelettes de soi(e) et d'or. L'infigurable de la mort serait donc relayé par le vernis des Maîtres qui permettrait justement la mise en figure de la fuite du temps, synonyme de mort.

En ce sens, comme nous avons tenté de le montrer, le croisillon poreux organisé autour de la métaphore motivée par la métonymie a valeur de fondu qui donne à *la Recherche* l'artifice souhaité pour rendre compte du temps à l'état pur, pour cloisonner le temps retrouvé, geste dans lequel on a pu lire un fantasme de maîtriser la mort. Mais avant de devenir ce coup de pinceau qui traverse le roman et unifie tout en corrodant les petites cloisons textuelles, il a fallu que la langue de la mère, qui relève de la métaphore désuète, soit avalée, digérée, déplacée et maîtrisée. Il aura fallu que Proust entende la voix de la mort de soi, transfigurée dans celles du narrateur somnambulique et dans celle mourante de la grand-mère. En même temps, la stratégie figurale, tout en dénotant un travail d'émancipation littéraire, a pris la marque oxymorique de la dépossession et de la destruction induites par l'effilochement métonymique qui opère l'ouverture des «vannes du Temps» et mène inévitablement à la mort.

---

<sup>63</sup>Jacques Derrida, *L'Oreille de l'autre*, p. 71.

Si, comme l'exergue de Barthes placé en ouverture à ce chapitre le suggérait, le texte proustien est une matière en or pour le désir critique, c'est sans doute parce que la porte funéraire n'en fut jamais scellée que par la mort elle-même, laissant l'œuvre, pour une part, à l'état d'esquisses et de malentendus, ouvertures et inachèvements par lesquels le lecteur, fantasmant la maîtrise du texte proustien et par extension sa propre mort, s'immisce et descend, le temps d'une lecture.

**Conclusion**

**L'interdit de la littérature**

Enfin mourir va devenir possible — en tant qu'interdit. Tout vivant a un rapport impossible à la mort; à l'instant la mort, l'impossible va devenir possible en tant qu'impossible.

Jacques Derrida, *Demeure*.

Tout au long de notre lecture de l'anticipation de la mort, nous avons préfiguré ce moment ultime où il faudrait clore notre propre recherche du temps de la mort, où nous aurions à en finir avec cette expérience limite qui nous a retenue jusqu'ici. Il nous faut à présent conférer une appellation conclusive à cette tension vers l'infigurable, à cet instant irreprésentable, à ce récit impossible: «l'instant de ma mort». Conçu comme une instance fictive qui jamais ne saurait se dire du vivant du sujet, le récit de la mort de soi aura été pour nous l'occasion de nous interroger sur les modalités textuelles qui président à la figuration de l'inéluctable. Afin de prendre la pleine mesure des enjeux convoqués par l'écriture de soi et l'anticipation de la mort, nous allons revenir sur les propositions les plus importantes qui se détachent de nos analyses. Ensuite, à partir de scènes d'écriture qui donnent paradoxalement à lire une interdiction d'écrire, nous esquisserons une réflexion sur la vocation littéraire de Guibert, de Duras et de Proust en rapport à la mort.

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons annoncé que le dérèglement du temps dans les récits retenus illustrerait à l'avance une épreuve de la mort, une épreuve sans commune mesure dont seule l'atemporalité pouvait témoigner. En effet, considérée comme la fermeture essentielle du temps pour le sujet qui s'écrit, la mort constitue ce *avec quoi* et *contre quoi* l'autothanatographe s'écrit; la temporalité remaniée dans le texte littéraire

constitue alors une stratégie créative qui résorbe la disparition de la durée. La suspension du temps linéaire nous semblait donc relever d'une nécessité vitale, d'une exigence pressante pour l'écriture de soi au plus près de la mort. Pour penser et lire ce temps atemporel, ce temps à proprement parler sans temps, nous avons identifié et analysé les éléments textuels, thématiques et structurels qui décomposent la temporalité linéaire des récits. En nous appuyant sur les avancées théoriques de la philosophie, de la narratologie et de la psychanalyse, trois discours qui ont contribué de manière chaque fois différente à définir cette notion d'atemporalité, nous avons interprété les sursauts et les à-coups temporels, les dépressions et les répétitions textuelles, les réinscriptions et les réélaborations d'un même épisode traumatisant, les diversions, les discours entre parenthèses, les effets de l'après coup, les motifs de l'oubli et de l'inachèvement comme autant d'éléments qui concourent à une véritable *différance* de la mort à travers un détournement et une rupture du temps linéaire. L'épreuve du temps ainsi déjouée met en œuvre un ajournement incessant et intermittent de l'expérience limite grâce à l'écriture.

Cependant, tout en différant l'inéluctable, tout en repoussant les limites de la durée, ces pauses temporelles, qui délient et fictionnalisent les récits, traduisent aussi une économie mortifère, un frayage souterrain de la mort. Instants oxymoriques qui à la fois repoussent et accueillent l'infigurable, les stratégies textuelles qui mettent à mal le passage du temps traduiraient en creux le travail de la liaison/délaison à l'œuvre, l'insistance de «la vie la mort» (selon l'expression si juste de René Major) chez tout sujet qui tente de se saisir de sa propre fin. Le témoignage de la mort de soi convoquerait des affects opposés et pourtant joints (ce dont témoigne l'absence de conjonction dans la formulation de Major), mettant au jour «une structure d'altération sans opposition<sup>1</sup>». C'est pourquoi les éléments qui altèrent l'expérience temporelle linéaire donnent à lire l'arrêt du temps, lequel est aussi une figuration de la mort même. Dès lors, l'écriture, parce qu'elle permet la mise en récit, la mise en figure (et donc autorise le passage éminemment important du propre au figuré),

---

<sup>1</sup>René Major, *op. cit.*, p. 29. L'auteur souligne.

mais aussi parce que son acte même entretient un rapport étroit avec la finitude, serait donc le lieu privilégié d'une saisie/dessaisie de soi, le tissu le plus propice à recevoir l'expérience du deuil de soi, dont témoigne l'incessant travail de liaison/déliaison. Car s'écrire au plus près de la mort ce serait surtout cela: inscrire et inciser, dans le creuset des mots, l'impossible avènement de la disparition du sujet.

Dans les romans de Hervé Guibert, l'analyse de ces marques de l'atemporel nous a conduite à conclure qu'il y avait une progression dans le rapport entretenu par l'écrivain au temps, rapport chaque fois déterminé par les différentes étapes de la maladie et l'approche toujours plus pressante de la mort. D'abord conçue comme un événement trouble, à la fois tragique et créateur, la maladie pour l'écrivain fut l'occasion de poursuivre sur un plan autrement plus radical le dévoilement de soi, projet depuis toujours inscrit dans l'esthétique littéraire de Guibert. Jacques Félician a relevé dans le récit *Mars* de Fritz Zorn (livre dans lequel le narrateur relate son expérience limite avec le cancer) une remarque qui pourrait s'appliquer au cas de Guibert:

C'est parce que *Moira* (le destin) et *Aiôn* (le temps indéfini) forment couple, comme le pensaient les Grecs, que l'avoir été de *Chronos* (le temps de la scansion qui fait histoire) peut s'inscrire et ouvrir à un à-venir infigurable. C'est en tout cas ce qu'affirme Fritz Zorn dès les premières pages de *Mars*: le cancer est une chance, ou mieux, dirons-nous, le moment décisif (*Kairos*, pour citer le troisième terme par lequel, après *Aiôn* et *Chronos*, les Grecs désignaient le temps) où peut commencer à s'écrire — ou pas — ce qui n'a jamais pu être dit<sup>2</sup>.

Nous commenterons plus loin cette dernière phrase. Pour l'instant, retenons ce terme de *kairós* qui décrit bien l'avènement inéluctable de la maladie chez Guibert. On s'en souvient, pour que *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* voie le jour, l'écrivain avoue non sans effroi qu'il aura fallu que le malheur lui «tombe dessus» (AA, 221). Ce «moment décisif» aura contraint l'écriture de soi à s'engager dans un récit rétrospectif haletant, essoufflé,

---

<sup>2</sup>Jacques Félician, «Lacan, l'oubli», dans *Depuis Lacan. Colloque de Cerisy*, sous la direction de Patrick Guyomard et René Major, Paris, Aubier, coll. «La psychanalyse prise au mot», 2000, p. 107. Félician écrit *Kairos* alors que les auteurs de l'*Encyclopédie philosophique universelle* privilégient plutôt la forme sans majuscule de *kairós* (*op. cit.*, p. 1415). Pour notre part, nous retiendrons cette dernière orthographe.



compliqué de détours et de faux-semblants, toujours tendu vers sa suite pour raconter le plus rapidement possible les événements premiers reliés à la maladie. Un paradoxe temporel s'est alors imposé à notre lecture: intermittent, avançant tout en reculant, le temps dans *À l'ami...* semblait donc être gouverné par un double mouvement qui décrivait bien les préoccupations du narrateur au moment de l'avènement de la maladie dans l'écriture de soi. Un premier désistement du temps s'est donné à lire dans *Le Protocole compassionnel*, récit dans lequel la qualité recherchée pour l'écriture — qui aura eu une incidence sur la temporalité du récit — fut l'immédiateté. En effet, nous avons interprété cette dépossession de la maîtrise du temps comme un premier effacement narcissique de l'écrivain, geste scripturaire qui anticipait déjà l'imminence de la déliaison finale. Ce temps non-pulsé, instantané, aura été poussé à sa limite dans *L'Homme au chapeau rouge*, où l'expérience temporelle aura été blanchie du texte. Cette oblitération aura décrit une étape décisive dans la progression du deuil de soi qui consiste à nier toute évidence de la maladie et, de surcroît, toute fuite du temps. L'analyse de la fragmentation croissante du tissu textuel du *Paradis* a montré qu'au terme de l'écriture de soi face à la mort, le récit aura été frappé d'une déliaison identitaire, d'une dissémination du nom et du personnage fictif de l'écrivain, effritements du sujet qui préfiguraient le devenir posthume de l'écrivain. Ainsi l'approche de la mort aura été pour Guibert «l'occasion» de la rencontre du «destin» et du «temps indéfini», coïncidence insoutenable (car elle met fin au temps lui-même) mais créatrice qui lui aura permis de pousser dans ses retranchements la pratique de l'autographie en l'inscrivant dans une autothanatographie extrême.

L'événement déterminant qui modifia l'écriture durassienne fut la relation à la fois intime et littéraire de Yann Andréa avec l'écrivaine. Sans lien apparent avec la mort, cette relation particulière a redéployé les enjeux du récit de soi pour Duras. D'emblée retenue par l'exigence du mortel dans la vie, l'esthétique durassienne aura trouvé, dans l'impulsion donnée par la figure du jeune homme, un nouveau souffle, si l'on ose dire, une inspiration encore plus mortifère. En effet, la textualité de *La Maladie de la mort*, un des récits de

Duras mettant en scène Andréa, se caractérise par une anasémie importante, un frayage mortel qui se donnent à lire à travers les répétitions lancinantes du texte. La tentative de réécrire l'histoire d'amour/haine avec Andréa aura poussé l'écrivaine à aménager une scénographie troublante dans laquelle le jeune homme serait atteint d'une maladie, la maladie de la mort. En mettant ainsi en péril le personnage d'Andréa dans le récit, Duras se saisit de son histoire pour en rétablir les faits à son avantage. Cette première analyse a donc montré l'importance de l'autre et surtout de la mise à mort de l'autre pour l'autographie durassienne. Le temps de la mort serait ainsi conçu comme le moment où l'écrivaine se serait approprié le destin d'autrui pour se saisir de son propre sujet, rapport emblématique à la disparition de l'autre que Duras mettra aussi en scène de manière chaque fois différente dans les trois autres récits étudiés.

Nous avons suggéré que *La Maladie de la mort* avait déclenché l'écriture de *L'Amant*, récit dans lequel Duras relate des événements marquants de son enfance reliés au motif de la mort (tragique avec la mère, le petit et le grand frère; érotique avec l'amant). Tout porte à croire en effet que l'écriture de soi pour Duras aura été l'élément déclencheur d'une lente anticipation de la mort, que la tentative de se saisir de son sujet biographique a révélé à Duras la prégnance d'un affect léthal dans sa jeunesse demeuré inaccessible, impossible à analyser jusqu'à ce moment, ce temps particulier de sa vie aimantée par la fin. Le remaniement littéraire de ses souvenirs, par le biais de l'écriture courante, aura poussé Duras à tuer symboliquement sa mère, à préfigurer dans le passé sa propre disparition, ce qui aura eu pour effet de créer une temporalité poétique décousue, inscrivant dans le tissu narratif des temps morts. Ces temps hors-temps témoignent d'une relation à la durée conçue comme mortifère: c'est dans l'atemporalité que le récit durassien de la mort de soi trouve à s'écrire sans douleur. Dès lors, l'ouverture du caveau familial, entreprise par Duras dans la peur de mourir avant de pouvoir raconter les plages les plus secrètes de l'enfance, aura été complétée par la mise au jour de l'attente de Robert L., attente qui réactive le traumatisme de l'abandon du père. En clôturant ouvertement (geste paradoxal

s'il en est) son œuvre par un récit dialogué avec Andréa dans *C'est tout*, l'écrivaine, face à l'imminence de sa propre mort, aura abandonné la réécriture de l'autre (Andréa, la mère, Robert L.) pour laisser libre cours à une écriture s'éparpillant en autant de petites notes et de billets, lesquels auront montré avec force la liaison/déliaison à l'œuvre dans cette œuvre ultime. En s'avouant à la fois prête à écrire un nouveau livre et résignée à mourir, l'écrivaine aura fait montre d'une dérision frôlant l'auto-pastiche. Le dernier récit de Duras aura donc constitué le point d'orgue d'une esthétique toujours déjà tentée par la mort, expérience limite intimement liée à l'enfance et qui aura été réactivée, non sans danger réel pour le sujet, par l'autothanatographie.

Nous avons rappelé que l'événement fondateur qui aura donné sa forme narrative À *la recherche du temps perdu* fut la mort de la mère de Marcel Proust. Loin de vouloir limiter celle-ci à l'anecdote biographique, nous avons voulu saisir la portée de cet événement dans la construction même de *la Recherche* et ce qui s'y trouve, de manière plus significative encore, ébranlé quant à l'écriture de la mort. Tout entier consumé par la recherche d'un creuset littéraire prêt à recevoir la mort maternelle, l'écrivain aura longtemps médité sur le genre à donner à son récit. L'impossibilité de définir sans l'ombre d'un doute l'identité du narrateur a été reliée à une conception de l'écriture comme place et lieu d'une mise à l'épreuve de l'étranger en soi, de cette voix qu'on porte en soi et qui, transposée dans le récit, fait entendre au lecteur le son impossible de la mort. La grand-mère, Swann, Bergotte et de manière différente la mère auront ainsi donné corps à ce déplacement identitaire au moment où le narrateur proustien tente de se saisir de lui-même: ils auront été les «récepteurs-transmetteurs» de l'autre de la voix de Proust; ils auront incarné l'accent, le ton et le timbre de l'expérience ultime dans l'écart de soi que constitue l'autographie.

L'ambiguïté fondatrice de *la Recherche* aura eu une incidence toute particulière sur l'esthétique privilégiée par le narrateur et sur les choix stylistiques de Proust. La figure ambivalente imprimera en effet au tissu textuel une intermittence entre l'abolition du passage

du temps grâce à la métaphore qui comprime la durée dans ses anneaux et l'ouverture même au passage du temps créé par la présence de la métonymie dans la métaphore. Cette conception équivoque du temps témoigne aussi, sur un autre plan, de la difficulté de dépasser la langue maternelle attachée aux métaphores. Car s'ouvrir au roman, cela revient bien pour Proust, comme l'a montré récemment Michel Schneider de manière exemplaire, à profaner la mère «interdictrice d'écriture». L'émancipation littéraire proustienne — qui, d'un point de vue esthétique, s'oppose aussi à l'incompréhension de Sainte-Beuve (critique admiré par la mère) quant aux répétitions qui unifient une œuvre — donne ainsi à lire une blessure qui aurait laissé sa marque dans le croisillon formé par l'entre-deux de la figure. Modelée sur le vernis des Maîtres, dont la lumière dorée est la caractéristique première, cette stratégie figurale aura suturé *la Recherche* de petites tombes précieuses dans lesquelles on peut reconnaître le récit de l'ambivalence créatrice de l'œuvre: contenir tout en le transfigurant le deuil de la mère.

Tout au long de notre lecture, nous avons donc tenté de circonscrire les lieux possibles d'une énonciation de la mort de soi, lieux constitués par des suspensions temporelles, des «arrêts de mort» qui retardent le temps menant à la mort et paradoxalement donnent fugitivement à lire le frayage même de la pulsion de mort dans les textes analysés. Ces syncopes temporelles témoignent d'un «originel arrêt de mort qui est à la fois la sentence et l'arrêt de la sentence<sup>3</sup>». Les entrebâillements textuels de l'infigurable imposent donc une logique oxymorique, paradoxale, qui à la fois laisse entendre l'accent de la mort tout en suspendant la disparition ultime du sujet. La textualisation de la préfiguration du mourir donne donc à lire un contretemps chiasmatique<sup>4</sup> dans lequel le temps de la prévision met en œuvre une brèche temporelle.

---

<sup>3</sup>René Major, *op. cit.*, p. 19.

<sup>4</sup>René Major convoque avec pertinence le chiasme pour qualifier la locution «la vie la mort» (*op. cit.*, p. 28).

*La perte comme vocation littéraire*

Chaque fois différente, l'anticipation de la mort, ainsi analysée dans les autothanatographies retenues, soulève pourtant encore quelques questions qu'il convient maintenant d'examiner. Si Proust s'est ouvertement instruit de la disparition de sa mère pour écrire sa propre thanatographie et si cette déchirure a rayé d'une trace indélébile l'écriture à venir, peut-on penser que l'autographie de la dernière heure s'investit toujours d'une mort originaire liée à la vocation littéraire? Le remaniement littéraire d'une première mort associée à l'écriture constituerait-il le creuset dans lequel puise l'autothanatographe pour penser sa mort et l'écrire? Le deuil de soi inhérent à tout projet d'écriture thanatographique serait-il la réélaboration dans l'après coup d'une perte de soi inaugurale toujours déjà inscrite dans un rapport au littéraire? Éprouver la mort à l'avance, à la manière de Proust, cela reviendrait-il à tirer profit d'une mort éprouvée dans le passé pour pouvoir penser la perte ultime et infigurable de soi?

C'est du moins ce qu'on peut suggérer après la lecture de l'essai de Jacques Derrida consacré à *L'Instant de ma mort* de Maurice Blanchot. En effet, le philosophe a montré, dans *Demeure*, que la mort imminente ressentie par le narrateur du récit (qui, à la manière du narrateur proustien et pour reprendre l'expression de Michel Schneider, *est et n'est pas* Blanchot<sup>5</sup>), à un moment impossible où il faillit être fusillé par des Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale, aurait imprimé «une demeure» de la mort dans l'écriture de Blanchot et même «une passion de la mort dans la vie<sup>6</sup>». Une scène du récit — mais seule une scène saurait rendre compte de ce qui se joue dans ce court récit «elliptique<sup>7</sup>» dont les

<sup>5</sup>À ce sujet, Jacques Derrida écrit: «Dans cet espace, on peut faire l'hypothèse que Blanchot tient à marquer finalement, à travers une fiction d'allure si évidemment testimoniale et autobiographique (auto-thanatographique en vérité) qu'il est quelqu'un que les Allemands ont voulu fusiller dans une situation où il aurait été du côté des Résistants» (Jacques Derrida, *Demeure*, p. 69).

<sup>6</sup>Jacques Derrida, *Demeure*, p. 33-34.

<sup>7</sup>Ginette Michaud, «Résistances du récit (Kofman, Blanchot, Derrida)», *L'Étonnement*, p. 214. Ginette Michaud rapproche de manière très juste cette «syntaxe de la trace et de l'effacement» dans *L'Instant de ma mort* à «"cette parole nouée, exigée et interdite" dont parle [Sarah] Kofman — ici parole *arrêtée* devant l'événement de l'arrêt de mort» (art. cité, p. 218; souligné dans le texte).

nombreuses phrases nominales témoignent de l'impossibilité même de «verbaliser» tout autant que de temporaliser cet instant extrême — illustre ce sentiment incompréhensible pour le narrateur lui-même:

La rencontre de la mort et de la mort? À sa place, je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté. Il était peut-être tout à coup invincible. Mort — immortel. Peut-être l'extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l'humanité souffrante, le bonheur de n'être pas immortel ni éternel. Désormais, il fut lié à la mort, par une amitié subreptice<sup>8</sup>.

On voit que le chiasme et l'oxymoron — figures de prédilection qui ponctuent de nombreux textes de l'écrivain et qui prédisent à rebours la nature même de ce récit — qualifient (tout en pulvérisant toute explication) cette liaison amicale, extatique et passionnée avec la mort, une (dé)liaison dont la temporalité s'inscrit «dans un présent achronique<sup>9</sup>».

En poursuivant la réflexion de Jacques Derrida, Ginette Michaud, pour sa part, a souligné avec justesse que la perte d'un manuscrit, signalée à la dérobée à la toute fin de *L'Instant de ma mort*, «demeure une poche inattendue de résistance de ce récit, une faille qui vient étonner toute l'architecture de l'œuvre [...]. Car, si dans le récit le narrateur survit à la mort, il n'en va pas de même en ce qui concerne ce manuscrit qui est, comme le note de manière pertinente Derrida, un "texte mortel, un texte en tant qu'il est exposé à une mort sans survivance<sup>10</sup>». Depuis, l'écriture aurait été le lieu chaque fois réactualisé de cette perte fondamentale et chacun des récits publiés par la suite par Blanchot aurait conservé, dans ses mailles, la texture même du «texte mortel», remplaçant, dans le contretemps de la réécriture, la mort éprouvée-inéprouvée du narrateur de *L'Instant de ma mort*. Le manuscrit «mort» (et par extension la littérature) serait dès lors l'objet ultime par lequel le narrateur blanchotien put en quelque sorte se projeter mourant, s'imaginer mort et s'objectiver pour penser la perte de soi.

<sup>8</sup>Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, p. 11.

<sup>9</sup>Ginette Michaud, art. cité, p. 214.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 222.

Cette perte inaugurale, qui place rétrospectivement la nature des textes de Blanchot sur une scène d'écriture d'emblée ressentie comme perdue, blanche, silencieuse et mortelle, va nous permettre de nous interroger sur la vocation littéraire des écrivains retenus. Sans commune mesure avec le traumatisme subi par le narrateur blanchotien à l'origine de la perte du manuscrit, la venue à l'écriture de Guibert, de Duras et de Proust s'inscrit pourtant sur le fond d'une expérience chaque fois déterminée par une interdiction parentale qui aura cherché à imposer un «silence» littéraire aux écrivains.

### *Écrire contre l'interdiction*

On s'en souvient, la maladie pour Guibert aurait réouvert une crypte, aurait été l'événement déclencheur ravivant un affect demeuré inassimilable ressenti lors d'une opération des amygdales effectuée par le père de l'écrivain. Nous avons montré avec Catherine Mavrikakis que cet épisode traumatisant avait été reformulé à plusieurs reprises par la suite de manière voilée, entre autres, dans la tentative de se saisir d'un autre traumatisme lié à la maladie, celui des premiers symptômes apparus dans la gorge de l'écrivain. En ce sens, la répétition du voyage au Mexique, dans *À l'ami....*, déplacement qui désignait le point-origine des symptômes, semblait bien avoir marqué la réinscription de cette crypte. La stratégie de la répétition aurait ainsi témoigné d'un mécanisme permettant d'anticiper le deuil de soi en réactivant l'affect lié à l'opération paternelle.

En outre, il est frappant de remarquer que le désir d'écrire chez Guibert aura été scellé par un dédain venant du père. Dans *Mes Parents*, roman autobiographique dans lequel Guibert retrace sa jeunesse (récit précédant les années de la maladie), on peut lire: «Jean-François [un ami] m'encourage à écrire, il veut que nous fassions ensemble un livre de contes pour enfants [...]. Mais mon père, à qui j'ai le tort de confier ce projet, le dénigre avec mépris: "Publier un livre ce n'est rien, il suffit de payer sa fabrication", lui-même peut

m'offrir un livre quand je le souhaite<sup>11</sup>». Le père, qui empêche le jeune Guibert de «toucher les vieux livres qui transmettent les maladies<sup>12</sup>» et «achète à prix d'or» les exemplaires d'un journal fabriqué par le jeune homme pour «[l']empêcher d'aller les vendre dans la rue<sup>13</sup>» impose ainsi un silence littéraire à son fils, devient le gardien de la parole du futur écrivain et de manière prémonitoire inscrit d'emblée la littérature dans une économie de la contamination. Le diagnostic du sida aurait donc réactivé localement «ce qui avait débuté dans *Mes parents*, par le récit autour de l'opération: le besoin d'introjection<sup>14</sup>», et, plus généralement, le syndrome aura à nouveau induit ce sentiment infectieux associé à la littérature, sentiment non seulement lié à la maladie et au style-transfusion, mais aussi à la filiation des «pères» littéraires, dans la figure de ce Thomas Bernhard par exemple qui empoisonne la prose de Guibert et l'oblige à redoubler d'ardeur scripturaire pour «l'avalier» et le dépasser. Le fantasme de la mort des parents deviendra alors le moment propice pour commencer à écrire et surtout pour raconter «tout le mal [que Guibert] pense d'eux<sup>15</sup>». Cet interdit de la littérature aura peut-être été l'ébranlement premier qui aura donné paradoxalement son assise au récit de l'anticipation de la mort chez Guibert, interdiction indispensable à la «digestion» d'un autre verdict, celui-là à proprement parler mortel et destiné à demeurer «inéprouvé» pour le sujet.

Pour Duras, la relation ambiguë avec Andréa a inauguré une période autographique marquante et a imposé le déterrement de douleurs passées, la mise au jour de biographèmes troublants reliés aux instances de la mort dans le passé, mais aussi au dévoilement de la vocation littéraire associée à l'envie de se séparer du giron maternel et à celle plus extrême

---

<sup>11</sup>Hervé Guibert, *Mes parents*, p. 100. Dans les romans retenus pour la thèse, Guibert ne mentionne que très rarement ses parents. Dans *Le Protocole compassionnel*, il écrira tout de même, en s'adressant à ses parents: «Je veux crever tranquille, sans votre hystérie et sans la mienne, celle que vous déclenchez en moi. Vous apprendrez ma mort dans un journal» (PC, 53).

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>14</sup>Catherine Mavrikakis, art. cité, p. 154.

<sup>15</sup>Hervé Guibert, *Mes Parents*, p. 153. Par ailleurs, on se souvient que dans *Le Paradis*, Guibert fait mourir le père de son narrateur.



de mourir. Loin d'être simplement tombeau ou crypte, l'écriture doit d'abord opérer un désenfouissement, un retournement du sol; elle doit tenter de recouvrer ce qui a été déposé dans l'oubli depuis l'enfance. On remarquera que, comme pour Guibert, le désir d'écrire de Duras aura également été salué de méprise, cette fois par la mère de l'écrivaine. Dans *L'Amant*, Duras mentionne à plusieurs reprises la résistance maternelle à l'écriture, comme ce passage en témoigne bien:

Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande: écrire quoi? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement: après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague — elle me dira plus tard: une idée d'enfant.(A, 29)

À la rigueur des mathématiques Duras aura préféré l'écriture courante, un style liquide qui aura donc été sa réponse à cette dureté maternelle, à ce ton dur et tranchant de la mère qui détourne son regard de l'avenir littéraire de sa fille («ça ne me regardera plus»). L'écriture aura ainsi conservé la marque de cette brèche ouverte par le silence et l'aveuglement maternels, par cette défaillance à reconnaître l'importance du projet littéraire. Un extrait déjà cité mettait d'ailleurs en présence l'envie de mourir et celle d'écrire, deux désirs juxtaposés dans un même souffle et intimement liés. Voici à nouveau ce fragment:

Je crois que je sais déjà me le dire, j'ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie. Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, de même je m'aperçois que je ne suis plus seule depuis que j'ai quitté l'enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie!<sup>16</sup> (A, 126)

Écrire, pour Duras, aura donc été la répétition de ce «grand désert», la reprise de cette séparation ultime d'avec la parole de la mère et la mise en mots par «la maladie de l'écrit<sup>17</sup>» de «la solitude initiale de l'auteur<sup>18</sup>», l'inscription chaque fois remaniée de cet éloignement inaugural relié à l'écriture. Dès lors, la préfiguration de la disparition de soi (effacement

---

<sup>16</sup>L'expression «la famille du Chasseur» fait référence au film de Charles Laughton intitulé *La Nuit du chasseur* que Duras a commenté dans *Les Yeux verts*. Publié pour la première en 1981 dans *Les Cahiers du cinéma*, ce commentaire préfigurait déjà l'écriture de *L'Amant* publié en 1984 (voir «La Nuit du chasseur», *Les Yeux verts*, p. 116-126).

<sup>17</sup>Marguerite Duras, *Écrire*, p. 52.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 25.

d'une certaine façon déjà subi par le silence et la cécité de la mère) et tout particulièrement dans ce livre à disparaître qu'est *C'est tout* — dont certaines phrases semblent d'ailleurs mettre à mal le mépris de la mère en l'accréditant, la syntaxe parfois enfantine laissant entendre justement que la littérature relève bien d'une «idée d'enfant»: «Moi, le langage, je connais. Je suis très forte là-dedans» (*CT*, 38) — pourrait s'être nourrie de cette conception première de la littérature entendue comme séparation et disparition du cercle familial. Quitter l'enfance, cela reviendrait donc à considérer la littérature comme une «quittance», comme une libération, une décharge, mais cette littérature garderait la trace d'une dette chèrement payée, celle de la vocation littéraire venant faire barrage à la mort essentielle de l'enfance, dans le «deuil noir de toute vie<sup>19</sup>».

Quant à Proust, nous avons vu que la genèse du roman comportait des signes contradictoires qui illustraient un désir de plaire à la mère et de se départir de ses idéaux littéraires. Tant que Proust n'était que traducteur et donc le «passeur» de la voix d'un autre (Ruskin, en l'occurrence) sous la tutelle maternelle, tant que la mère accompagnait et tenait la main de son fils dans le tracé des langues, la situation demeurait cordiale. Mais comme le remarque avec justesse Michel Schneider à propos de Proust:

Voilà son drame: il a écrit *de Maman*, mais il lui reste à écrire *de soi*, à traduire *de soi*. Il ne pourra le faire que plusieurs années après la mort de Maman, et en écrivant sur elle, mais non plus d'elle. Car s'il pense qu'il «serait doux, avant de mourir, de faire quelque chose qui aurait plu à Maman», il n'ignore pas que ce livre qu'il a alors en tête n'aurait sûrement pas plu à Maman, et qu'il n'aurait jamais pu le faire de son vivant<sup>20</sup>.

Si à l'inverse des scènes d'écriture convoquées dans les récits de Guibert et de Duras, les belles-lettres demeurent une plus-value dans le cercle familial proustien, il n'en demeure pas moins que c'est justement sous cette forme, c'est-à-dire «belles» («de belles petites études du cœur humain<sup>21</sup>», dira Schneider) que les lettres peuvent être acceptées par la mère de Proust (à l'extrême, on pourrait même dire que la littérature pour cette mère s'arrête aux

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 34.

<sup>20</sup>Michel Schneider, *op. cit.*, p. 224. L'auteur souligne.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 42.

lettres, entendues cette fois dans le sens de l'épistolaire, dans la mesure où la destinataire de la lettre est la mère elle-même: ce serait là la condition édictée par elle, que l'écriture lui revienne). Or, comme le souligne Schneider, le livre que prépare Proust n'incarne pas la beauté telle que conçue par la figure maternelle, mais révèle plutôt un désir de «profanation<sup>22</sup>» que la description de l'homosexualité de certains personnages pourrait illustrer. En 1907, après la mort de sa mère et deux années de deuil (son père est déjà mort), Proust revient à l'écriture avec un article troublant intitulé «Sentiments filiaux d'un parricide» dans lequel il reprend un fait divers. Un jeune homme qu'il avait connu et dont le père était mort quelques années auparavant s'était suicidé après avoir tué sa mère. Proust convoque Œdipe et Jocaste (parce que l'œil du parricide, lorsqu'il fut découvert mort, «pendait sur l'oreiller<sup>23</sup>») pour réhabiliter ce crime, pour

montrer dans quelle pure, dans quelle religieuse atmosphère de beauté morale eut lieu cette explosion de folie et de sang [...]. J'ai voulu [...] montrer, poursuit-il, que ce fait divers était exactement un de ces drames grecs [...] et que le pauvre parricide n'était pas une brute criminelle [...] mais un noble exemplaire d'humanité [...] que la plus inéluctable fatalité [...] a jeté [...] dans un crime et une expiation dignes de demeurer illustres<sup>24</sup>.

Jean-Yves Tadié remarquera à propos de cet article que c'est «sous le signe du tragique et de l'interdiction que Proust recommence d'écrire» et il fera valoir que «cet article est comme une brutale purgation de tout un passé, une libération de ses tourments intimes, du

---

<sup>22</sup>Georges Bataille a montré que, dans l'épisode de Montjouvain (la profanation de la mémoire de Vinteuil par sa fille et son amante), la jeune fille personnifiait le narrateur et le père incarnait sa mère (Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1957, p. 160).

<sup>23</sup>Marcel Proust, «Sentiments filiaux d'un parricide», dans *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1947, p. 203. L'auteur souligne. Comme le remarque avec à-propos Schneider, «l'article évite le mot matricide» (Michel Schneider, *op. cit.*, p. 43). Il est frappant de noter que Marguerite Duras écrira d'ailleurs un article semblable dans *Libération* à propos d'un fait divers qui a défrayé la chronique en France dans les années quatre-vingt, l'Affaire Grégory. Le cadavre d'un enfant avait été découvert dans la Vologne et les parents avaient été soupçonnés du meurtre sans jamais en être inculpés. Serge July du journal *Libération* avait demandé à Duras d'écrire un article sur la mère de Grégory, Christine Villemin. Duras, dans son article paru le 17 juillet 1985 et intitulé «Christine Villemin, sublime, forcément sublime», suggérera, à mots couverts, que la mère est coupable, coupable d'un crime que toutes les mères fantasment d'accomplir. À la suite de la parution de l'article, Duras devra faire face à des critiques acerbes et même à un procès intenté contre elle par la famille Villemin (voir à ce sujet Laure Adler, *op. cit.*, p. 534-541).

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 204.

sentiment d'avoir précipité la mort de sa mère par l'anxiété<sup>25</sup>». Ce retour à l'écriture, scellé par la mise à mort d'une mère, montre à quel point l'interdiction d'écrire et la levée d'une telle résistance ont été déterminantes pour le destin littéraire de Proust et ont nourri les ébauches de l'œuvre à venir afin de la préparer à recueillir une contradiction fondamentale à la limite de l'insoutenable: l'effacement de la douleur devant l'apparition des «premiers rayons de la joie de vivre<sup>26</sup>».

On comprend mieux maintenant qu'un lien tout particulier unit de manière emblématique les trois écrivains retenus. S'il est convenu de penser que tout écrivain écrit toujours *contre*, que tout projet littéraire est déterminé d'une certaine façon par une opposition, il demeure pourtant frappant de remarquer qu'une même résistance aux lettres, qu'un même verdict littéraire imposé chaque fois par une figure autre (dé)structure le destin littéraire des trois écrivains. On peut donc penser que l'interdiction qui frappe les premiers désirs littéraires de Guibert, de Duras et de Proust aura tracé dans les œuvres à venir un «mystérieux sillon» (pour reprendre l'expression si juste de Proust pour qualifier l'œuvre de la mort [SG, III, 156]), une fissure et même une véritable blessure — «une écharde dans la chair où elle est demeurée logée<sup>27</sup>». L'exigence autothanatographique, qui met à l'épreuve le rapport du sujet écrivain à sa mort mais aussi à son écriture, aurait donc rouvert cette cicatrice, elle aurait exacerbé cette perte première d'un avenir littéraire fermé. Dans cette perspective, l'autothanatographie devient le lieu où «enfin mourir va devenir possible — en tant qu'interdit<sup>28</sup>», où l'interdit de la mort viendra suppléer et mettre à l'épreuve l'interdit de la littérature.

En ce sens, tout se passe comme s'il y avait eu, dans les biographèmes entourant la vie des écrivains retenus, un «moment décisif», un *kairós* (pour Guibert la maladie, pour

---

<sup>25</sup>Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, p. 573.

<sup>26</sup>Marcel Proust, «Sentimiaux filiaux d'un parricide», *op. cit.*, p. 206.

<sup>27</sup>René Major, *op. cit.*, p. 17. L'auteur souligne.

<sup>28</sup>Jacques Derrida, *Demeure*, p. 83.

Duras la rencontre avec Yann Andréa, pour Proust la mort de sa mère<sup>29</sup>) qui aurait été déclencheur d'une épreuve de la mort de soi «où peut commencer à s'écrire — ou pas — ce qui n'a jamais pu être dit», comme le suggérait plus haut Jacques Félician. À la fois le lieu de ce qui n'a jamais pu être dit (l'inter-dit de la littérature qui induit des sentiments mortifères) et de ce qui jamais ne pourra se dire («Je meurs»), croisement du secret et de l'inouï, «ajointement<sup>30</sup>» de l'inouï s'instruisant du secret pour s'écrire, l'autothanatographie révélerait alors une préfiguration du mourir qui, pour pouvoir s'écrire, s'ouvrirait à nouveau à une défaillance face aux lettres. On pourrait alors entrevoir ces scènes d'interdiction à l'écriture comme les lieux fondateurs d'un premier désistement du sujet écrivain face à son propre avenir, face à un à-venir de la littérature considéré d'emblée comme impossible.

Les toutes premières lignes de «Un ver à soie» de Jacques Derrida évoquent de manière éloquente l'anticipation d'un verdict ultime (mais de quel verdict s'agit-il véritablement ici?) et préfigurent le silence qu'imposera un événement dont la nature n'est pas dévoilée: «Avant le verdict, le mien, avant que, tombant sur moi, il ne m'attire avec lui dans la chute, avant qu'il ne soit trop tard, ne point écrire. Point final, un point c'est tout. Avant qu'il ne soit trop tard, s'éloigner au bout du monde comme un animal blessé à mort<sup>31</sup>.» Le silence de l'écriture trouve tout de même à s'inscrire et à s'enregistrer dans le filigrane du texte (comme ce fut le cas de manière différente dans les récits de Guibert et de Duras), où la trace (et l'on sait combien la trace entretient un rapport étroit avec la mort) témoigne à l'avance d'un temps déjà dépassé. Avant que l'écriture ne puisse plus se faire (interrompue par la mort?), il faut par anticipation, semble suggérer Derrida, «diminuer» et

---

<sup>29</sup>Pour Blanchot, l'anniversaire du jour où il faillit être fusillé semble avoir déclenché l'écriture de *L'Instant de ma mort*. Voir à ce sujet Jacques Derrida, *Demeure*, p. 64. Mais Ginette Michaud remarque aussi avec à-propos que les deux récits qu'elle analyse, soit celui de Blanchot et un autre de Sarah Kofman intitulé *Rue Ordener, rue Labat*, sont «venus à la toute fin de la vie des auteurs [...]» (Ginette Michaud, art. cité, p. 198).

<sup>30</sup>Jean-Bertrand Pontalis, *L'Enfant des limbes*, Paris, Gallimard, 1998. Cette expression est d'autant plus juste ici que Pontalis la convoque dans un passage où il explique l'importance de l'équilibre entre un temps qui passe et un autre qui ne passe pas.

<sup>31</sup>Jacques Derrida, «Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile», p. 25.

«détisser» soi-même les fils du scripturaire, se défaire soi-même «dans» la littérature avant qu'elle ne s'esquive — en l'approchant au plus près<sup>32</sup>. Le tissage de «l'animal autobiographique<sup>33</sup>», lorsque celui-ci est «blessé à mort», s'exécute alors à travers les fils choisis de la littérature.

Intimement lié au verdict imposé par l'autre (ou par soi-même), le désir de l'écriture, pour ces différents écrivains, se textualise dans une voilure, dans une tache aveugle difficilement cernable, car la sentence décrète, entre autres choses, une coupure, un mutisme, un désistement de la lettre. La notion de verdict trouve un relais insoutenable dans la réalité indicible (un diagnostic laissant bouche bée, supprimant toute parole) qui ponctue les œuvres analysées, où l'interdiction d'anticiper une vie consacrée à l'écriture surfile et (dé)tisse l'écriture de soi face à la préfiguration de l'interdiction ultime, celle de la mort. L'autothanatographie devient alors le lieu du «temps fini infini d'une épreuve qui consiste moins dans l'attente de tel ou tel verdict que dans le détroit d'un soupçon implacable [...], [dans] l'imminence interminable du verdict<sup>34</sup>». En reprenant l'image du «détroit» convoquée par Derrida, on peut alors suggérer qu'un passage s'esquisse entre le verdict du passé et l'écriture de l'imminence interminable de la dernière sentence, une rencontre — si intime fût-elle — mise en œuvre par la lecture elle-même.

Peut-être est-ce là, en effet, dans ce rapprochement fantasmé par le lecteur, que se donnerait à lire de la manière la plus aiguë le récit de la mort de soi littéraire. L'instant de cette écriture (qui est aussi l'instant de la lecture), qui engage «vers une certaine possibilité de l'impossible<sup>35</sup>», qui conduit vers une certaine saisie de la dépossession de soi en tant

---

<sup>32</sup>Dans un essai lumineux, Ginette Michaud consacre de très belles pages à ce qui se joue dans ce récit entre fiction et autobiographie, où elle «dévoile» si l'on ose dire la passion de Derrida pour la littérature (Ginette Michaud, *Approche du secret. Une lecture de l'infigurable dans Donner la mort, Demeure et Voiles de Jacques Derrida*, à paraître).

<sup>33</sup>*L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, sous la direction de Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, coll. «La Philosophie en effet», 1999.

<sup>34</sup>Jacques Derrida, «Un ver à soie», p. 27.

<sup>35</sup>Jacques Derrida, *Apories*, p. 29.

qu'écrivain, dévoilerait alors la juxtaposition d'une image interdite de soi passée, une dépression (au sens géographique du terme<sup>36</sup>) du sujet écrivain et une vision de soi tendue vers la fin. Cette surimpression idéalisée par le lecteur s'effectuerait alors dans une jointure temporelle «qui, assurant la permanence de l'éphémère, de ce qui n'a eu lieu qu'une fois, me fait croire, écrit Pontalis avec raison, que le temps qui passe et le temps qui ne passe pas peuvent ne faire qu'un<sup>37</sup>». Ainsi les plages atemporelles qui déstructurent les récits tout en abritant l'écriture autothanatographique témoigneraient de la rencontre de ces deux temps de la mort de soi, l'un passé et l'autre à venir. Comme le note René Major, «"ma propre mort" est toujours, comme telle, un passé ou un futur sans présent. Si ce n'est comme la présence d'une écharde dans la chair, comme le tracé d'une marque sur la surface corporelle et psychique<sup>38</sup>». Dans cette perspective, le présent de l'écriture dans les textes analysés donnerait à lire — au sens fort de l'expression puisque c'est bien dans l'acte de lecture que cette rencontre s'établit — la trace psychique même de cette écharde du passé reliée à la littérature, blessure qui aurait infecté l'écriture tendue vers le futur de la mort.

Dès lors, l'anticipation de la fin de soi, telle qu'elle s'inscrit dans les contrepoints temporels des thanatographies analysées, dévoilerait le travail incessant et souterrain de la littérature conçue comme «maladie chronique<sup>39</sup>», mais révélerait aussi le déchiffrement du lecteur qui lui aussi aura été exposé, dans le temps de sa lecture, au présent fantasmé de l'écriture la plus exigeante. Car «le texte me donne à lire le présent (dans le temps de ma lecture) de ce qui n'a pas de présence; c'est le présent d'un impossible rapport à la

---

<sup>36</sup>J.-B. Pontalis, à l'entrée «Dépressions» dans *Fenêtres*, reproduit une définition intéressante du terme «dépression» pour souligner le caractère d'effondrement physique et géographique convoqué par ce terme: «Géogr.: Se dit des parties effondrées de la surface du globe, situées *au-dessous du niveau de la mer et généralement occupées par elle*» (*op. cit.*, p. 50). Le dernier segment de la phrase, souligné par Pontalis, induira cette question cruciale: «La mère abyssale tout au fond de la dépression?» (*op. cit.*, p. 51). De la même façon, c'est aussi dans les dépressions sémantiques et temporels des textes littéraires analysés que se jouent, de manière voilée, ces «baisses» du sujet qui s'écrit.

<sup>37</sup>Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, p. 45-46.

<sup>38</sup>René Major, *op. cit.*, p. 37.

<sup>39</sup>Denis Hollier écrit en effet que «La littérature peut être définie, au sens fort du mot, une maladie chronique» (Denis Hollier, *Politique de la prose*, Paris Gallimard, coll. «Le Chemin», 1982, p. 118).

présence<sup>40</sup>». Cet impossible rapport à la présence, que le lecteur met en scène dans chacune de ses lectures et qui se trouve exacerbé sans commune mesure dans la mort lue, évoquerait aussi de manière saisissante l'expérience même de cet autre rapport impossible, celui toujours interdit de l'instance de la mort de soi. Ainsi ce «détroit» tout particulier, ce passage étroit entre l'écriture et la lecture qui s'est imposé à nous lors de notre déchiffrement des autothanatographies retenues, dévoilerait-il un infime pan de ce temps si singulier que nous avons tenté de mettre au jour dans ses voilements mêmes: le temps anticipé de la mort de soi.

---

<sup>40</sup>Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. «Les Essais», 1999, p. 75.



## Bibliographie

## 1. Ouvrages cités de Hervé Guibert

*La Mort propagande*, Paris, Éditions Régine Deforges, 1977.

*L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

*Les Aventures singulières*, Paris, Minuit, 1982.

«Le livre que le chat ne peut pas lire», entretien avec Peter Handke, *L'Autre Journal*, 16-22 avril 1986, pp. 25-32.

*Mes Parents*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986.

*Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard, 1987.

*L'Incognito*, Paris, Gallimard, 1989.

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

*Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.

*Vice*, Paris, Éditions Jacques Bertoin, 1991.

*Cytomégalo virus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992.

*L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, 1992.

*Le Paradis*, Paris, Gallimard, 1992.

«Le cœur fatigué», extraits inédits du journal de Hervé Guibert, *Libération*, jeudi 14 janvier 1993, p. 23.

*Photographies*, Paris, Gallimard, 1993.

*La Piqûre d'amour et autres textes* suivi de *La Chair fraîche*, Paris, Gallimard, 1994.

*La Photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999.

## 2. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Hervé Guibert

ANTLE, Martine, «The Frame of Desire in the Novel of the 1980's and 1990's», dans *Articulations of Difference. Gender Studies and Writing in French*, sous la direction de Dominique D. Fisher et Lawrence R. Schehr, Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 185-195.

BERNSTEIN, Michèle, «Hervé Guibert. Une saison en Afrique», *Libération*, jeudi 17 janvier 1993, p. 23.

BONNET, Damien, H., *L'admirateur aux lys blancs. La figure diégétique de l'auteur dans l'œuvre littéraire d'Hervé Guibert de 1981 à 1987*, Mémoire de maîtrise de lettres modernes, Institut de Lettres et d'Histoire, Université Catholique de l'Ouest, 1995-1996.

BOULÉ, Jean-Pierre, «Guibert's Autobiographical Film-Writing», dans *Autobiography and The Existential Self*, sous la direction de Terry Keefe et Edmund Smyth, Liverpool, Liverpool University Press, 1995, pp. 169-181.

BOULÉ, Jean-Pierre, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie and Other Writings*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, coll. «Glasgow Introductory Guides to French Literature», n° 29, 1995.

BOULÉ, Jean-Pierre, *Hervé Guibert: Voices of the Self*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999.

BUOT, François, *Hervé Guibert. Le Jeune homme et la mort. Biographie*, Paris, Grasset, 1999.

CARON, David Henri, *Maladies, romans, communautés: rhétorique de la maladie dans le roman français de Zola à Guibert*, thèse de doctorat, University de Californie, Irvine, 1994.

CZARNY, Norbert, «L'Inachèvement», *La Quinzaine littéraire*, n° 594, 1<sup>er</sup> fév. 1992, p.8.

CZARNY, Norbert, «La dernière farce», *La Quinzaine littéraire*, n° 661, 16-31 janvier 1993, p. 18.

DARRIEUSSECQ, Marie, «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique*, n° 107, automne 1996, pp. 369-381.

DARRIEUSSECQ, Marie, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, thèse de doctorat, Paris VII, 1997.

DELVAUX, Martine, «Apprendre à vivre avec les spectres: témoignages des camps nazis et du sida», *L'Esprit créateur*, «Récit et enfermement», automne 1998, vol. XXXVIII, n° 3, pp. 51-61.

*Discours social/Social Discourse*, «Les discours du SIDA», sous la direction de Chantal Saint-Jarre, vol. 6, n°s 3-4, été-automne 1994.

GÉRARD DE LIÈREMONT, Isabelle, «Variations sur l'autoportrait», *La Revue générale*, vol. CXXXI, n° 11, novembre 1996, pp. 75-82.

GRISI, Stéphane *Dans l'intimité des maladies. De Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

HILLENAAR, Henk, «Hervé Guibert (1955-1991)», dans *Jeunes Auteurs de Minuit*, sous la direction de Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 95-102.

JACCOMARD, Hélène, «La thanatologie chez Hervé Guibert», *Journal of European Studies*, vol. 25, n° 99, septembre 1995, pp. 283-301.

KAUFMANN, Vincent, «Geminga ou qu'est-ce qu'un événement littéraire?», *Furor*, n° 28, mars 1997, pp. 3-24.

LANÇON, Philippe, «Hervé Guibert: Foucault a été mon maître, je devais écrire sa mort», *L'Événement du jeudi*, 1<sup>er</sup> au 7 mars 1990, pp. 82-85.

LEFEBVRE, Christian-Jules, *Pour une lecture d'Hervé Guibert*, mémoire de maîtrise, Rennes, Université de Rennes, 1989.

LLOYD, Christopher, «Le laboratoire du corps: Hervé Guibert et le sida», dans *Epidemics and Sickness in French Literature and Culture*, sous la direction de Christopher LLOYD, Durham, Durham Modern Languages Series, coll. «Durham French Colloquies», n° 5, pp. 171-182.

MAVRIKAKIS, Catherine, «Le sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom...», *Tangence*, «Le récit de soi», n° 42, décembre 1993, pp. 146-159.

MAVRIKAKIS, Catherine, «Plus rien ne m'étonne..., autant le dire tout de suite: ça ne m'étonne même pas», dans *L'Étonnement*, sous la direction de Francine Belle-Isle, Simon Harel et Gabriel Louis Moyal, Montréal, Liber, coll. «Espace de réflexion psychanalytique», 2000, pp. 154-168.

MAXENCE, Jean-Luc, *Les Écrivains sacrifiés des années sida*, Paris, Bayard Éditions, 1995.

*Nottingham French Studies*, «Hervé Guibert», sous la direction de Jean-Pierre Boulé, vol. 34, n° 1, printemps 1995.

NOUSS, Alexis, LÉVY, Joseph, *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. «CREA», 1994.

*Postures*, «Écriture et sida», n° 2, automne 1998.

*La Revue des lettres modernes*, «Le corps textuel de Hervé Guibert», textes réunis et édités par Ralph Sarkonak, Paris, Minard, coll. «Au jour le siècle, 2», 1997.

SARKONAK, Ralph, «De la métastase au métatexte: Hervé Guibert», *Texte*, «Texte, métatexte et métalangage», n°s 15/16, 1994, pp. 229-259.

SCHEHR, Lawrence, R., «Hervé Guibert under Bureaucratic Quarantine», *L'Esprit créateur*, vol. 34, n° 1, printemps 1994, pp. 73-82.

SPOIDEN, Stéphane, «Arts de guérir: psychologie médicale, médecine parallèle et écriture chez Hervé Guibert», *Chimères*, vol. XXII, n° 1, automne 1995, pp. 21-34.

WILKERSON, Donna, «Hervé Guibert: Writing the Spectral Image», *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 19, n° 2, été 1995, pp. 269-288.

*Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*, sous la direction de Timothy F. Murphy et de Suzanne Poirier, New York, Columbia University Press, 1993.

### 3. Ouvrages cités de Marguerite Duras

*Les Parleuses*, avec Xavière Gauthier, Paris, Minuit, 1974.

*Les Lieux de Marguerite Duras*, avec Michelle Porte, Paris, Minuit, 1977.

*L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980.

*La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982.

*L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

*La Bête dans la jungle*, Théâtre III, Paris, Gallimard, 1984.

*Outside*, Paris, P.O.L, 1984.

*La Douleur*, Paris, P.O.L, 1985.

*Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987 [1980].

*La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1987.

*Yann Andréa Steiner*, Paris, Minuit, 1992.

*Écrire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993.

*Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L, 1993 [1981].

*C'est tout*, Paris, P.O.L, 1995.

Préface, *Hôpital silence* suivi de *L'Attente* de Nicole Malinconi, Bruxelles, Éditions Labor, coll. «Espace Nord», 1996.

*Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1997.

#### 4. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Marguerite Duras

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. «Biographies», 1998.

ANDRÉA, Yann, *M. D.*, Paris, Minuit, 1983.

ANDRÉA, Yann, *Cet amour-là*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1999.

*L'Arc*, «Marguerite Duras», n° 98, 1985.

ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor Astral, 1990.

ARROUYE, Jean, «D'écrire, dit-elle. La photographie dans "L'Amant" de Marguerite Duras», *L'École des Lettres. Second cycle*, 1<sup>er</sup> octobre 1985, n° 2, pp. 3-10.

BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989.

BELLE-ISLE, Francine, «Le plaisir impossible chez Duras», *Études littéraires*, «Les paradigmes du plaisir et ses avatars», vol. 28, n° 1, été 1995, pp. 31-36.

BOSCH, Elisabeth, «L'amour et la mort. Bataille-Duras. Quelques variations sur le nom de Stein», *Neophilologus*, LXVII, 1983. pp. 377-384.

BOURDIL, Pierre-Yves, «"La Douleur" de Marguerite Duras», *L'École des Lettres II*, «Le journal intime», n° 11, 1985-1986, pp. 59-85

CARRUGGI, Noëlle, *Marguerite Duras: une expérience intérieure. «Le gommage de l'être en faveur du tout»*, thèse de doctorat, New York, New York University, 1993.

CERASI, Claire, *Du rythme au sens: une lecture de l'Amour de Marguerite Duras*, Paris, Minard, coll. «Archives des Lettres Modernes», 1991.

DAVID, Michel, *Marguerite Duras: une écriture de la Jouissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

DEFROMONT, Françoise, «Faire la femme: différence sexuelle et énonciation», *Fabula*, n° 5, 1985, pp. 95-112.

DUPONT, Éric, «L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire. L'exemple de Marguerite Duras et de Christoph Hein», *Études littéraires*, «Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision», vol. 28, n° 3, hiver 1996, pp. 55-66.

FAUVEL, Maryse, «Photographie et autobiographie: Roland Barthes par Roland Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras», *Romance Notes*, vol. XXXIV, n° 2, hiver 1993, pp. 193-202.

FRÉMONT, Gabrielle, «L'effet Duras», *Études littéraires*, vol. 16, n° 1, 1983, pp. 99-119.

GUERS-VILLATE, Yvonne, «Les personnages durassiens et le temps», *Neophilologus*, n° LXVI, 1982, pp. 360-361.

JOOS, Jean Ernest, *Rapport sexuel et écriture. Une anthropologie politique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Département de littérature comparée, Université de Montréal, 1997.

KNAPP, Bettina L., *The French Review*, section «Creative Works», vol. 58, n° 5, avril 1985, pp. 751-752.

MAKWARD, Christiane P., «For a Stylistics of Marguerite Duras», *L'Esprit Créateur*, vol. 30, n° 1, printemps 1990, pp. 28-39.

MANCEAUX, Michèle, *L'Amie*, Paris, Albin Michel, 1997.

*Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Montréal, Éditions Spirale, 1981.

*Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, sous la direction de Alain Vircondelet, Paris, Éditions Écriture, 1994.

MARINI, Marcelle, «La mort d'une érotique», *Cahiers Renault-Barrault*, n° 106, 1983, pp. 37- 57.

MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998.

*La Nouvelle Revue française*, «Marguerite Duras», n° 542, mars 1998.

PERALDI, François, «L'attente du père. Incidence d'une interprétation sur l'œuvre de Marguerite Duras», *Études freudiennes*, n° 23, 1984, pp. 25-41.

PICARD, Anne-Marie, «C'est tout. M. D.: La transmission de la passion», *Biffures*, «Passion», n° 1, automne 1997, pp. 171-182.

*Revue des sciences humaines*, «Duras», vol. 2, n° 202, 1986.

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite à Duras*, Paris, Édition n°1, 1998.

WILLIAMS, James S., *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics, and Form in the Later Works of Marguerite Duras*, New York, St. Martin's Press, 1997.

WILLIAMS, James S., [Sans titre], *The French Review*, vol. 70, n° 3, février 1997, pp. 496-497.

## 5. Ouvrages cités de Marcel Proust

*À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1984-1987.

*Albertine disparue*, édition intégrale, texte établi, présenté et annoté par Jean Milly, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. «Dimension», 1992.

*Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1954.

«Le Carnet de 1908», établi et présenté par Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust*, n° 8, 1976.

*Matinée chez la Princesse de Guermantes*, «Cahiers du Temps retrouvé», édition critique établie par Henri Bonnet, Paris, Gallimard, 1982.

*Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1947.

*Essais et Articles*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1994.

«À propos de Baudelaire», *NRF*, tome XVI, n° 93, juin 1921, pp. 641-663.

*Correspondance de Marcel Proust*, t. V, édition établie, présentée et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 1979.

*Correspondance de Marcel Proust*, t. XIII, édition établie, présentée et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 1985.

*Correspondance de Marcel Proust*, t. XXI, édition établie, présentée et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 1993.

## 6. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Marcel Proust

BARTHES, Roland, «"Longtemps je me suis couché de bonne heure"», dans *Essais critiques*, t. IV. *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 313-325.

BARTHES, Roland, «Proust et les noms», dans *To Honor Roman Jakobson*, La Haye, Mouton, 1967, pp. 151-158.

- BAYARD, Pierre, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Minuit, 1996.
- BESA, Carles, «Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil», *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, pp. 103-111.
- BONI, Simonetta, *Le Thème de la mort dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1999.
- BOUCQUEY, Éliane, *Un chasseur dans l'image. Proust et le temps caché*, Paris, Armand Colin, coll. «L'ancien et le nouveau», 1992.
- BOYER, Philippe, *Le Petit Pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Seuil, coll. «Fiction et Cie», 1987.
- BRÉE, Germaine, «L'église de Combray: présence de Vermeer», *La Revue d'histoire littéraire de la France*, n°s 5-6, déc. 1971, pp. 965-971.
- BUISINE, Alain, *Proust et ses lettres*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- CAILLÉ, Stéphane, *Le Regard médiatisé dans l'œuvre de Proust*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1994.
- CAILLÉ, Stéphane, *Proust et la recherche des répétitions: le cas de l'intertextualité*, thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1999.
- CHIROL, Marie-Magdeleine, «La statuaire en ruine: déchéance physique de M. de Guercy/Charlus», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 26, 1995, pp. 145-165.
- CITATI, Pietro, *La Colombe poignardée*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1997.
- COHN, Dorrit, «L'ambiguïté générique de Proust», *Poétique*, n° 109, février 1997, pp. 105-123.
- DAVY, François, *L'Or de Proust*, Paris, La Pensée Universelle, 1978.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. «Perspectives critiques», 1976 [1964].
- DEMAN, Paul, «La lecture (Proust)», dans *Allégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989, pp. 83-106.
- DESCHAMPS, Nicole, «L'extase de Proust ou le temps évaporé», *Paragraphes*, «Lectures de Proust», n° 3, 1990, pp. 5-37.
- DESCHAMPS, Nicole, «Des fins qui font rêver», *Études françaises*, «L'infini, l'inachevé», vol. 30, n° 1, été 1994, pp. 9-11.
- DESCHAMPS, Nicole, «Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien», *Études françaises*, «L'infini, l'inachevé», vol. 30, n°1, été 1994, pp. 59-79.



DESCHAMPS, Nicole, «Écrire, rêver. Accomplissement du désir de lire chez Proust», *Études littéraires*, «Les paradigmes du plaisir et ses avatars», vol. 28, n° 1, été 1995, pp. 21-29.

DOUBROVSKY, Serge, *La Place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.

FRAISSE, Luc, «Méthode de composition. Marcel Proust lecteur d'Edgar Poe», dans *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu. Des structures aux personnages*, textes réunis par Pierre-Edmond Robert, *La Revue des lettres modernes*, 1992, pp. 35-82.

FRAISSE, Luc, *Proust et le Japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

GENETTE, Gérard, «Proust palimpseste», dans *Figures*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1966, pp. 39-68.

GENETTE, Gérard, «Métonymie chez Proust», dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, pp. 41-63.

GENETTE, Gérard, «Discours du récit. Essai de méthode», dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, pp. 65-286.

GENETTE, Gérard, «L'Âge des noms», dans *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1976, pp. 315-328.

GREEN, André, «La réserve de l'incréable», dans *La Déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, pp. 313-340.

HENROT, Geneviève, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP, 1991.

HENRY, Anne, *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, coll. «Nouvelle Bibliothèque scientifique», 1983.

JAY, Paul, *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984.

JOUBERT, Claude-Henry, *Le Fil d'or. Étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*, Paris, José Corti, 1984.

KAUFMANN, Vincent, «Marcel Proust fait ses condoléances», *Ornicar?*, n° 48, 1989, pp. 58-68.

KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «nrf essais», 1994.

LADENSON, Elisabeth, «Rereading Proust: Perversion and Prolepsis in *À la recherche du temps perdu*», dans *Second Thoughts. A Focus on Rereading*, sous la direction de David Galef, Detroit, Wayne State University Press, 1998, pp. 249-265.

MABIN, Dominique, «La mort de Bergotte: point de vue médical», *Bulletin Marcel Proust*, n° 48, 1998, pp. 127-147.

- MACCHIA, Giovanni, *L'Ange de la nuit. Sur Proust*, traduit de l'italien par Marie-France Merger, Paul Bédarida et Mario Fusco, Paris, Gallimard, coll. «nrf essais», 1993.
- MARANTZ, Enid G., «L'Infini, l'inachevé et la clôture dans l'écriture proustienne: le cas de M<sup>lle</sup> de Stermaria», *Études françaises*, «L'infini, l'inachevé», vol. 30, n<sup>o</sup> 1, été 1994, pp. 41-58.
- MCDONALD, Christie, «Une mosaïque: associations proustiennes», *Paragraphes*, «Lectures de Proust», n<sup>o</sup> 3, 1990, pp. 39-56.
- MCDONALD, Christie, *The Proustian Fabric. Associations of Memory*, Lincoln and London, Nebraska University Press, 1991.
- MICHEL, François-Bernard, «Marcel Proust: son asthme et sa recherche de sens», dans *Le Souffle coupé. Respirer et écrire*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 55-88.
- MICHEL, François-Bernard, *Proust et les écrivains devant la mort*, Paris, Grasset, 1995.
- MILLY, Jean, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985.
- MILLY, Jean, «Retitrage, recyclage et autres visages d'*Albertine disparue*», *Bulletin Marcel Proust*, n<sup>o</sup> 41, 1991, pp. 147-156.
- MILLY, Jean, «Études. Actualité de la recherche proustienne», *Bulletin Marcel Proust*, n<sup>o</sup> 41, 1991, pp. 28-47.
- MILLY, Jean, «Le style de la maladie chez Proust», *Bulletin Marcel Proust*, n<sup>o</sup> 43, 1993, pp. 58-71.
- NEWMAN-GORDON, Pauline, «Mort de la personne, vie de l'œuvre», *Bulletin Marcel Proust*, n<sup>o</sup> 42, 1992, pp. 97-107.
- Paragraphes*, «Lectures de Proust», n<sup>o</sup> 3, 1990.
- PICON, Gaëtan, *L'Usage de la lecture III. Lecture de Proust*, Paris, Mercure de France, 1963.
- PIERSSSENS, Michel, «Proust et la planchette magique», *Paragraphes*, «Lectures de Proust», n<sup>o</sup> 3, 1990, pp. 67-85.
- POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- POULET, Georges, «Marcel Proust», dans *Études sur le temps humain*, vol. IV, Éditions du Rocher, 1968, pp. 299-323.
- Proust et la Nouvelle Critique*, *Cahiers Marcel Proust*, nouvelle série, n<sup>o</sup> 7, «Études proustiennes II», Gallimard, 1975.
- Recherche de Proust*, sous la direction de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1980.
- ROBITAILLE, Martin, *Entre mère et transferts. La correspondance de Marcel Proust*, thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1998.
- SCHNEIDER, Michel, *Maman*, Paris, Gallimard, coll. «L'Un et l'Autre», 1999.

SPITZER, Léo, «Le style de Marcel Proust», dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 397-473.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1971.

TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. «Biographies NRF», 1996.

## 7. Ouvrages et articles autour de l'écriture de soi

*L'Autobiographie. VI<sup>es</sup> Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles-Lettres, coll. «Confluents psychanalytiques», 1988.

*Autofictions & Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, *RITM*, n° 6, Université Paris X, 1993.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. «Ecrivains de toujours», 1995 [1975].

BARTHES, Roland, «Délibération», *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, pp. 8-18.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. «Cahiers du cinéma», 1980.

BAUDE, Michel, *Le Moi à venir*, Paris, Klincksieck, 1993.

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1980.

CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'autobiographie*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1995.

DE MAN, Paul, «Autobiography as De-facement», *Modern Language Notes*, vol. 94, n° 5, déc. 1979, pp. 919-930.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.

DERRIDA, Jacques, «Circonfession», dans *Jacques Derrida*, avec Geoffrey Bennington, Paris, Seuil, coll. «Les contemporains», 1991.

DERRIDA, Jacques, *Points de suspension*, entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. «La Philosophie en effet», 1992.

DERRIDA, Jacques, CIXOUS, Hélène, *Voiles*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1998.

DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, coll. «Livre de poche», 1977.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

DOUBROVSKY, Serge, *L'Après vivre*, Paris, Grasset, 1994.

EAKIN, Paul John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton UP, 1985.

*Écriture de soi, écriture de l'Histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Press Éditions, 1997.

GENETTE, Gérard, «Le journal, l'antijournal», *Poétique*, n° 47, septembre 1981, pp. 315-322.

HAREL, Simon, «"Le plus triste de la fin du monde, c'est peut-être que personne ne pourra la raconter"», *Tangence*, «Le récit de soi», n° 42, décembre 1993, pp. 49-67.

HAREL, Simon, *L'Écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1994.

HAREL, Simon, *Le Récit de soi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et Littérature», 1997.

HAVERCROFT, Barbara, «L'autobiographie comme reprise: l'exemple d'*Enfance* de Nathalie Sarraute», *Tangence*, «Le récit de soi», n° 42, déc. 1993, pp. 131-145.

JACCOMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française*, Genève, Droz, 1993.

LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1975.

MICHAUD, Ginette, «L'autobiographie comme conversion esthétique. Les derniers écrits de Gabrielle Roy», *Littérature*, «La littérature, au Québec», n° 113, mars 1999, pp. 95-114.

MICHAUD, Ginette, «Résistances du récit (Kofman, Blanchot, Derrida)», dans *L'Étonnement*, sous la direction de Francine Belle-Isle, Simon Harel et Gabriel Louis Moyal, Montréal, Liber, coll. «Espace de réflexion psychanalytique», 2000, pp. 191-223.

OLNEY, James, *Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

*L'Oreille de l'autre, otobiographies, transferts, traductions*, textes et débats avec Jacques Derrida, sous la direction de Claude Lévesque et Christie V. McDonald, Montréal, VLB éditeur, 1982.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. «Point Essais», 1990.

ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1997.

STAROBINSKI, Jean, «Le style de l'autobiographie», *Poétique*, n° 3, 1970, pp. 257-265.

## 8. Ouvrages et articles autour de la question de la mort et du temps

ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Bibliothèques Rivages, 1999.

ARIÈS, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. «L'Univers historique», 1977.

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1954.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1957.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes de Georges Bataille*, t. III, Paris, Gallimard, 1971.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1955.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1959.

BLANCHOT, Maurice, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1974.

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

BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

BLANCHOT, Maurice, *L'Instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.

BOURASSA, Lucie, «Entre dessaisie et ressaisie. Temps et sujet dans *Mortelle Maladie* d'Anne Cuneo», *Études littéraires*, vol. 30, n°1, automne 1997, pp. 133-152.

CACHARD, Claudie, *Les Gardiens du silence*, Paris, Des femmes, 1989.

DAVID, Christian, «Le deuil de soi-même», *Revue française de psychanalyse*, «La mort dans la vie psychique», tome LX, n° 1, janv.-mars 1996, pp. 15-32.

DE M'UZAN, Michel, *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977.

DEPIERRE, Marie-Ange, *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1993.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. «Points essais», 1967.

- DERRIDA, Jacques, *Mémoires – Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. «La Philosophie en effet», 1988.
- DERRIDA, Jacques, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris Galilée, coll. «Incises», 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Apories*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1996.
- DERRIDA, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1998.
- DREUILHE, Alain Emmanuel, *Corps à corps*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe, coll. «Au vif du sujet», 1987.
- FÉLICIAN, Jacques, «Lacan, l'oubli», dans *Depuis Lacan. Colloque de Cerisy*, sous la direction de Patrick Guyomard et René Major, Paris, Aubier, coll. «La psychanalyse prise au mot», 2000, pp. 103-125.
- FREUD, Sigmund, *La Naissance de la psychanalyse. Lettres à Wilhem Fliess (1887-1902)*, publiées par Marie Bonaparte, Anna Freud, Ernst Kris, traduites de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1970 [1956].
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. «Points essais», 1968.
- FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes*, tome II, traduit de l'allemand par Janine Altounian *et al.*, Paris, PUF, 1985.
- FRIEDMAN, Alan Warren, *Fictional Death and the Modernist Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- GAGNEBIN, Murielle, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1984.
- GAGNEBIN, Murielle, *Les Ensevelis vivants. Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1987.
- GILMAN, Sander, *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- GOLDSCHLÄGER, Alain, «La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible–Lire l'incompréhensible», *Texte*, n<sup>os</sup> 19-20, 1996, pp. 259-273.
- GREEN, André, *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Les Belles-Lettres, 1992.
- HEISE, Ursula K., *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1966.

- KLINKENBERG, Jean-Marie, «De corps et de cri», postface à *Hôpital silence* suivi de *L'Attente* de Nicole Malinconi, préface de Marguerite Duras, Bruxelles, éditions Labor, coll. «Espace Nord», 1996.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1987.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolte de l'intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.
- KÜBLER ROSS, Elisabeth, *Les Derniers Instants de la vie*, Genève, Labor et Fides, 1975.
- LÉGER, Jack Alain, *Les Souliers rouges de la Duchesse*, Paris, François Bourin éditeur, 1992.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1979.
- MAJOR, René, *Au commencement – la vie la mort*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1999.
- MICHAUD, Ginette, «Lire la mort», *Spirale*, n° 153, mars-avril 1997, p. 20.
- MORIN, Edgar, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, coll. «Essais», 1970.
- La Mort en toutes lettres*, colloque de Nancy, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1983.
- Nouvelle Revue de Psychanalyse*, «L'inachèvement», n° 50, automne 1994.
- PACHET, Pierre, «Impatience», *La Nouvelle Revue de Psychanalyse*, «L'épreuve du temps», n° 41, printemps 1990, pp. 115-121.
- PICARD, Michel, *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1995.
- POMMIER, François, *La Psychanalyse à l'épreuve du sida*, Paris, Aubier, 1996.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, «Sur le travail de la mort», dans *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1977, pp. 241-253.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. «Tracés», 1997.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *L'Enfant des limbes*, Paris, Gallimard, 1998.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000.
- RABATÉ, Jean-Michel, *La Pénultième est morte. Spectographies de la modernité. Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1993.
- Récit et connaissance*, textes publiés par François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin et Alexis Nouss, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. «CREA», 1998.

REID, James H., *Narration and Description in the French Realist Novel. The Temporality of Lying and Forgetting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit* I, II, III, Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 1983, 1984, 1985.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «GF», 1964.

SAINT-JARRE, Chantal, *Du sida. L'Anticipation imaginaire de la mort*, Paris, Denoël, coll. «L'espace analytique», 1994.

SASSO, Robert, *Georges Bataille: le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1978.

SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, New York, Doubleday, 1989.

*Temps et récit romanesque. Actes du 2<sup>ème</sup> Colloque international du Centre de narratologie appliquée*, Nice, Cahiers de narratologie n° 3, 1991.

VOVELLE, Michel, *La Mort en Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque illustrée des histoires», 1983.

WALL, Anthony, *Superposer. Essais sur les métalangages littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1996.

WEINRICH, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1973.

## 9. Ouvrages et articles généraux

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

BORGOMANO, Madeleine, RAVOUX RALLO, Élisabeth, *La Littérature française du X<sup>e</sup> siècle. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. «Cursus», 1995.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977.

*Comment la littérature agit-elle? Actes du colloque de Reims*, sous la direction de Michel Picard, Paris, Klincksieck, 1992.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980.

GENET, Jean, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1968.

GENETTE, Gérard, «Vertige fixé», dans *Figures*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1966, pp. 69-90.



- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982.
- HOLLIER, Denis, *Politique de la prose*, Paris Gallimard, coll. «Le Chemin», 1982.
- JAUSS, Hans Robert, «La jouissance esthétique», *Poétique*, n° 39, septembre 1979, pp. 261-274.
- Johannes Vermeer*, sous la direction de Arthur K. Wheelock Jr., Paris, Flammarion, 1995.
- KAUFMANN, Vincent, *Le Livre et ses adresses*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- LARROUX, Guy, *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, coll. «Le texte à l'œuvre», 1995.
- MAVRIKAKIS, Catherine, *La Mauvaise Langue*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «L'Or d'Atalante», 1996.
- MCDONALD, Christie, MICHAUD, Ginette, «L'association: un style de pensée», *Études françaises*, «Ça me fait penser», vol. 22, n° 1, printemps 1986, pp. 3-8.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1989.
- PARIS, Jean, *Miroirs, sommeil, soleil, espaces*, Paris, Galilée, coll. «Bibliothèque d'histoires de l'art», 1973.
- PERROS, Georges, *Lettres à Michel Butor*, t. II 1968-1978, Paris, Ubacs, 1991.
- POE, Edgar Allan, *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*, dans *Histoires extraordinaires*, tirées des *Œuvres en prose*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1951.
- RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. «Les Essais», 1999.
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1975.
- ROUDINESCO, Élisabeth, PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.
- Séductions du kitsch. Roman, art et culture*, sous la direction d'Eva Le Grand, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1996.
- SULEIMAN, Susan, «La pornographie de Bataille: lecture textuelle, lecture thématique», *Poétique*, n° 64, fév. 1985, pp. 484-494.