

CATHERINE MAVRIKAKIS
Montréal

SOUFFRANCES MODERNES

La maladie comme paradigme de la société moderne parcourt bien des textes modernes. Il ne s'agit pas d'en dresser ici une liste exhaustive, mais de lire deux oeuvres représentatives d'une réflexion sur les liens entre le monde moderne et la maladie. Les écrits d'Hervé Guibert et de Thomas Bernhard viendront témoigner en ce sens. Artaud, Huysmans et Blanchot replaceront, dans un plus large contexte de la modernité, des textes traversés verticalement de métaphores sur la folie, la santé, la dégradation mentale et corporelle. Ces métaphores fonctionnent donc dans un double système de références: elles créent un axe de compréhension de la modernité à partir de la malédiction de l'écrivain rejeté par l'histoire et par sa propre marginalité incarnée dans les souffrances du corps; mais ces métaphores donnent aussi un autre axe de lecture du fait moderne en permettant un ancrage du poète au sein même de la tare, du désordre qui deviendront son institution. L'exil se relève de lui-même et fonde une nouvelle société où l'écrivain recrée une dynastie au coeur de laquelle il élabore une nouvelle famille. La médecine, la maladie, l'internement deviendront des métaphores bicéphales porteuses de sens contradictoires fondés l'un par l'autre. Ces métaphores se lisent uniquement dans leur structure de renversement où la rupture fonctionne comme inscription, la maladie comme bonne santé.

Artaud débutera son travail sur Van Gogh par le «constat de la bonne santé mentale de Van Gogh»¹ qu'il opposera à la «conscience malade de la société tarée qui a un intérêt capital à cette heure à ne pas sortir de sa maladie»². D'emblée, Artaud entend inverser et renverser les diagnostics posés sur le génie et son milieu. Inévitablement Artaud se

¹ Artaud, A., "Van Gogh, le suicidé de la société" in *Oeuvres Complètes*, XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 13.

² Ibid., p. 31.

présente en médecin éclairé qui, lui, sait juger de la santé mentale d'autrui, qui, lui, sait faire le réel partage entre les fous et les êtres raisonnables. Il ne se contente pas d'un diagnostic basé sur des symptômes manifestes, mais il se propose de trouver les motivations psychologiques et cachées d'une société à se complaire dans ses tares. Artaud devient le psychiatre non avoué à l'écoute de la folie de son patient le monde, duquel il voit l'inéluctabilité de la mort. La pensée d'Antonin Artaud consiste à prendre le monde à rebours, la maladie pour la santé, le mal pour un bien et sa démarche est une mimésis inversée, en miroir, des métaphores sur la maladie présente à son époque. Assister à l'élaboration d'un réseau métaphorique en vue de la fondation de l'oeuvre moderne, voilà ce que nous donne Artaud et, en ce sens, il n'est pas étonnant de voir que le médecin, pour lui, au lieu d'être attaché à la perpétuation et la continuité de la vie, est mortifère:

Car ce n'est pas de lui, du mal de sa propre folie que Van Gogh a quitté la vie. C'est sous la pression du mauvais esprit qui à deux jours de sa mort s'appela humainement le Dr Gachet psychiatre, d'Auvers-sur-Oise et fut la cause directe, efficace et suffisante de sa mort³.

Artaud poussera sa logique du renversement de la maladie en santé jusqu'au point où il affirmera que c'est parce qu'il est fou et délirant qu'il est justement dans la raison et le vrai:

Mais moi qui, comme on le sait, suis atteint d'un délire caractérisé de persécution, je m'en vais rétablir les faits⁴.

De même, Antonin Artaud invoquera l'illuminé Van Gogh pour parler de lucidité. Pour Artaud, les mots ne fonctionnent plus que dans la possibilité de leurs renversements dans leurs antonymes et les métaphores (de la lumière par exemple) sont entendues dans le sens opposé à celui de la convention. L'illumination doit s'entendre comme lucidité et la lucidité comme illumination. La maladie fonctionne comme un révélateur de ce renversement nécessaire à cette compréhension du monde. Tout le langage ne s'entend plus que dans cette double écoute; les métaphores sont lourdes d'un sens d'exclusion et de mort qui est immédiatement relayé par son contraire. Ainsi les noms propres d'écrivains et de philo-

³ Ibid., p. 177.

⁴ Ibid., p. 18.

sophes, dont Artaud parsème son texte, ne sont plus les noms d'un chapelet d'exclus, ils deviennent la matière d'une chaîne manichéenne de signifiants. «Contre Corot, Courbet, Bonington, Hopkins», Artaud propose «Van Gogh, Cézanne, Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge». Dans cette opposition, les bons se substituent aux méchants et inversement. Artaud inscrira sa lignée historique, à partir de 1943 lors de l'épisode de Rodez, grâce à la traduction de Carroll, de Poe que Baudelaire et Mallarmé avaient déjà traduits. L'appropriation de la littérature par la traduction est simultanée de l'abandon de Dieu où Artaud était le fils de l'homme, le Christ. Ainsi Artaud, en reprenant le travail de Baudelaire et de Mallarmé, en admirant la traduction de Nerval sur Heine s'invente de deux façons une lignée. Tout d'abord, il se sait dans la descendance poétique de certains textes littéraires qu'il a choisis, puis il prend des poètes qui eux-mêmes se sont inscrits dans une descendance par la traduction. Artaud apprend ainsi à nommer à travers la parole d'autrui, il se recompose un corps à travers la copie et la séparation du corps des autres poètes. Cela, Artaud ne pouvait le faire qu'à Rodez, dans la maladie, au sein de la médecine où il se reconstruit une langue dans le renversement du sens des mots. C'est là qu'il a réparé le langage et les trous symboliques dans sa lignée, après l'épisode de sa folie irlandaise de 1937.

A la fin du XIX^e siècle, le personnage de Huysmans (*A Rebours*) n'a pas la force d'un Artaud pour s'inoculer une maladie qui lui permettrait de résister à la maladie sociale. Il n'arrive pas à accepter les souffrances de son mal, ce qui lui permettrait de se préserver de toute idée de guérison. Cet espoir de cure personnelle et cette condamnation à un faux bien-être est pour Huysmans la condition de l'homme moderne. La syphilis sociale aura détruit toute syphilis artistique et individuelle. Le récit de l'histoire aux relents apocalyptiques remplacera tout récit artistique. Huysmans, après *A Rebours* deviendra mystique et écrira des textes religieux et historiques. Il se donnera comme prolongement de l'écriture divine. Dans *A Rebours*, s'il y a pour Huysmans une puissance créatrice et destructrice - la syphilis, véritable oxymore - cette puissance n'appartient jamais à un être particulier et ne peut être qu'art ou pensée voués à l'échec.

Tout autrement pensera Blanchot quand il parlera de la fatigue comme «seul moyen de vivre»⁵. Chez lui, la perception du corps et de l'esprit passe par la distance qu'imposent la fatigue, le malheur. Ce n'est

⁵ Blanchot, M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. XX.

pas ici l'idée d'une maladie qui conduirait à la mort, la décomposition du corps, de l'esprit et de la société qui est à l'oeuvre. Ce n'est pas non plus le sentiment d'une marginalité que confère la maladie au vrai génie qui est développé ici. Il est plutôt question pour Blanchot d'un inconvénient que subissent l'âme et le corps, inconvénient en-deçà ou au-delà de toute maladie morale ou physique. La fatigue ne demande aucun diagnostic, aucun médecin, aucune intervention, ablation ou guérison. Elle est la pensée, la condition de l'homme moderne «pensant fatigué»⁶. Malgré son nom précis, la fatigue ne donne jamais la certitude d'elle-même. Elle est la menace, la trace de quelque chose de pire qu'elle, qui n'advient peut-être jamais et que pourtant elle permet:

Il semble qu'à tout instant il comparaisse devant sa fatigue.
Tu n'es pas si fatigué que cela, la vraie
fatigue t'attend [...]. Et jamais il n'attend la parole
libératrice: c'est bien, tu es un homme fatigué, rien que fatigué⁷.

Le retour à un lieu où la fatigue aurait droit de cité, où l'homme vivrait celle-ci comme sienne (comme c'est le cas chez Peter Handke⁸) ne peut avoir lieu. Blanchot élimine donc la maladie au profit d'une fatigue qui désapproprie l'homme de lui-même mais qui du même coup lui donne tout ce qu'il est capable de vivre. La fatigue est la condition humaine. Dans cet esprit, il s'avère inutile de penser trouver un remède ou une vitamine-miracle, car sans la fatigue la vie n'est plus. La maladie conduirait à la mort pour Blanchot: à la fin, la maladie trouverait sa raison et ses fins dans l'acte de mourir, elle serait encore dirigée vers un but. La fatigue, elle, ne mène nulle part, elle n'est que fatigue et menace d'une fatigue plus grande. Elle est l'impossibilité de s'approprier un état malade et empêche tout désir de santé. En ce sens, Blanchot se rapproche de Nietzsche qui dit: «Il n'y a pas de santé en soi, et toutes les tentatives pour la définir ainsi ont échoué lamentablement»⁹. Blanchot, tout comme Nietzsche, ne distingue plus maladie et santé mais utilise le terme «fatigue» pour défaire ces antinomies. La santé par la fatigue ne peut plus jamais être pressentie. Pour Nietzsche, la maladie devient le symbole de la civilisation au même titre que la santé fait partie de la

⁶ Idem.

⁷ Handke, P., *Essai sur la fatigue*, Paris, Gallimard, 1991.

⁸ Ibidem.

⁹ Nietzsche, F. *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 146.

culture humaine. La santé ne peut être la norme à partir de laquelle l'Occident poserait son diagnostic de raffinement.

On voit alors que contrairement à la pensée d'Artaud, les idées de Huysmans, Blanchot et Nietzsche sur la maladie ne renvoient pas à un renversement des oppositions mais au contraire défont ces mêmes oppositions en montrant l'imbrication de l'un et de l'autre terme. Le mot «fatigue» chez Blanchot est le lieu de cette contamination d'un terme par l'autre, alors que chez Nietzsche c'est l'adjectif «normal» qui, en perdant toute valeur sémantique, défait les catégories renvoyant de façon évidente à l'un des termes «maladie, santé».

Lorsque le narrateur du *Froid* de Thomas Bernhard entre au sanatorium de Grafenhof, seul le désir d'être à la hauteur de la maladie, du milieu hospitalier et des attentes de la communauté des malades est présent. Le malade, dans l'univers bernhardien, ne se contente pas d'avoir la maladie, il doit en donner le spectacle, représenter son état morbide, produire le signe de la tuberculose afin de pénétrer la secte de l'hôpital. En ce sens, chez Bernhard, la maladie est une mise en scène très distincte de celle de la santé. C'est un sanctuaire où ne s'introduit pas n'importe quel malade. Il faut fournir du symptôme et arborer les manifestations de son état. La maladie est une perversion qui ne permet pas à celui qui en est atteint de désirer la guérison, mais qui, au contraire, exige un rituel de représentation conforme à la norme morbide. Le narrateur à Grafenhof essaie désespérément de cracher («J'étais poitrine, j'avais donc à expectorer»¹⁰) afin d'être adéquat au diagnostic du médecin mais ses tentatives au début sont vaines:

Au vu de mon crachoir vide, j'avais le sentiment accablant de devoir renoncer et je concentrais de plus en plus tout mon être dans une volonté absolue d'expectoration [...]. Plus je concentrais tout mon être dans mon hystérie de l'expectoration, plus s'aggravait la punition que m'infligeaient mes compagnons de maladie en m'observant¹¹.

Mais bien vite le narrateur fera partie du groupe des malades:

Cinq semaines après, cela y était, le résultat était positif. J'étais soudain membre à part entière de la communauté. Ma tuberculose pulmonaire à caverne était confirmée. Parmi mes compagnons de maladie la satisfaction se ré-

¹⁰ Bernhard, T., *Le Froid*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

¹¹ Ibid., p. 15. 12 Ibid. p. 17.

pandit, moi aussi, j'étais satisfait. [...] les médecins s'étaient rassurés. Maintenant on allait prendre les mesures appropriées¹².

La maladie, par son aspect initiateur, prive le malade de tout usage privé ou secret de son état. Elle dépouille l'homme de toute individualité et se constitue comme un ensemble de signes par lesquels et dans lesquels un groupe se reconnaît et se pose comme malade. On peut parler de la maladie comme d'une institution fondatrice d'un sentiment d'appartenance qui a sa propre bureaucratie. À partir de la confirmation de la tuberculose, la machine bureaucratique est enclenchée, «les mesures appropriées» peuvent être prises. La maladie s'approprie le malade et donne droit de cité à celui-ci s'il peut faire don de son corps et de ses symptômes.

Or, comme le remarque Chantal Thomas dans son *Thomas Bernhard*¹³, la maladie, même si elle fait entrer l'homme dans une communauté, «ne crée pas de lien et il n'y a aucune magie particulière à la vie en sanatorium»¹⁴. Pour Chantal Thomas, le Grafenhof de Bernhard n'a rien en commun avec le Berghof de *La Montagne magique*, même s'il en est l'écho déformé. Le narrateur du *Froid* ne connaîtra jamais «l'accord que Hans Castorp ressent à son arrivée parmi les gens de là-haut»¹⁵. Les liens établis par Bernhard entre la maladie et la communauté ne sont pas personnels ou originaux. Le malade ne peut ressentir une appartenance individuelle à la communauté des hommes. La communauté dans la maladie va de pair avec le sentiment de fin de monde (déjà présent chez Huysmans) qui échoit à ceux qui ont survécu à la guerre; en ce sens, elle est une bouée de sauvetage qui permet un arrimage peu solide à l'existence depuis 1945. Elle marque la contemporanéité de l'homme et de son époque. Pas de communauté glorieuse chez Bernhard, mais une communauté du désespoir qui marque moins l'appartenance à un groupe que l'impossibilité d'une réelle intégration au sein d'une société:

[...] je m'étais accroché logiquement, à cent pour cent, au sentiment qu'il n'y avait aucun espoir à l'absence d'espoir, qui marquait l'après-guerre, à l'horreur de l'après-guerre [...] J'acceptais cet état comme les centaines de millions d'autres dans le monde, en conformité avec cette époque¹⁶.

¹³ Thomas, C., *Thomas Bernhard*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁴ Ibid., p. 129.

¹⁵ Ibid., p. 126.

Le narrateur du *Froid* s'insère dans le tissu social, mais ce tissu n'est possible que sur l'horizon de la mort: «J'avais ma place dans la société qui s'éteint, dans la société qui s'en va»¹⁷. La fondation de l'institution sociale n'existe que dans la disparition même de la société, dans l'extinction du groupe. On peut voir que chez Bernhard la communauté moderne est une communauté sans avenir qui ne regroupe que des malades, des espèces en voie de disparition et auxquels il n'est pas donné de communier dans le plaisir d'une décadence inéluctable mais esthétique, comme cela est permis aux personnages de *La Montagne magique*. «C'est la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté»¹⁸, c'est-à-dire de tous les modernes.

Cette entrée dans la communauté des morts futurs est d'autant plus douloureuse qu'elle permet aux bien-portants de se construire une identité communautaire illusoire basée sur l'exclusion des malades. Malades et bien-portants sont deux groupes au sort mortel commun, tous les deux s'établissent dans l'idée de la mort des gens atteints. Pourtant c'est à travers l'absence de communion dans la communauté, c'est à travers l'impossibilité de toute communauté que le narrateur du *Froid* et du *Souffle* cherche à s'inscrire dans une lignée. C'est par la maladie que le narrateur s'installe dans une descendance. A l'hôpital, il est permis de suivre les traces parentales:

[...] à présent j'inspecterai l'hôpital tout entier. Il était évident que j'allai voir le service où mon grand-père avait été hospitalisé et où il était décédé en février [...].

Je quittai l'aile de la chirurgie, et j'entrai dans le service des femmes, où l'on avait pratiqué à ma mère l'ablation de la matrice avec un an de retard¹⁹.

Le séjour à l'hôpital est hanté par la présence familiale du grand-père maternel et de la mère du narrateur. Le parcours qu'effectue le malade s'insère dans les marques laissées par ses ascendants. La maladie est la répétition de la maladie d'un ou d'une autre, elle est une pulsion à faire comme ceux qui nous ont précédés. *Le Souffle* s'ouvre de façon magistrale sur ces mots:

¹⁶ Bernhard, T., *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ Ibid. p. 27.

¹⁸ Bernhard, T., *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁹ Bernhard, T., *Le Souffle*, Paris, Gallimard, 1983, p. 11.

Il apparut bientôt à l'adolescent de moins de dix-huit ans que j'étais alors [...] que ce n'était rien qu'une pure conséquence logique que je fusse moi-même tombé malade après que mon grand-père fut soudain tombé malade et eut dû aller à l'hôpital situé seulement à quelques centaines de pas de chez nous [...]²⁰.

L'adolescent que fut le narrateur s'attache aux pas de ses parents en tombant malade. La tuberculose devient le lien symbolique qui se tisserait entre le jeune homme, son grand-père et sa mère. La mort, comme aboutissement de la maladie, n'autorisera pas l'insertion dans le nom et la lignée ou encore un héritage symbolique. Le narrateur du *Froid* apprend la mort de sa mère dans les journaux. Or le nom de la mère a été altéré:

C'est alors que je découvris un jour sous la rubrique: Décès du journal que j'avais emporté sur ce banc, l'indication: Herta Pavian, 46 ans. C'était ma mère. Elle s'appelait Herta Fabjan il n'y avait aucun doute. Le nom de Pavian reposait sur une erreur d'écoute du journal qui se faisait communiquer quotidiennement par téléphone les décès du jour [...]²¹.

Même à la mort, il n'y aura pas eu d'inscription d'un patronyme familial. La mort ainsi devient l'inscription dans la répétition de ce qui n'a pu avoir lieu. Rappelons ici que le narrateur n'a pas été élevé par son père, dont il ne porte pas d'ailleurs le nom, mais bien par sa mère et son grand-père. La maladie empathique comble et marque l'absence de lignée paternelle et inscrit l'ascendance du côté maternel. Le narrateur à l'hôpital passera des nuits entières à chercher son «origine», à chercher ce qu'il est advenu à son père. La maladie est donc bien reliée aux problèmes de la lignée, elle est la marque sur le corps de ce qui a du mal à s'inscrire symboliquement. La mère et le grand-père du narrateur ne sont pas tuberculeux comme celui-ci, ils sont malades tout simplement et c'est la maladie qui tente d'unir les membres de cette famille. L'héritage du grand-père au petit-fils ne peut être que celui d'une contamination empathique d'un état morbide, une répétition du même dans un autre corps. La maladie pour Bernhard met donc en évidence le lien difficile de l'homme à la communauté et à la lignée. Être homme parmi les hommes, être homme et fils d'hommes semble une tâche im-

²⁰ Bernhard, T., *Le Froid*, p. 120-121.

²¹ Bernhard, T., *Idem*.

possible que l'homme moderne tente désespérément d'accomplir. Seul le corps peut porter les marques d'un tatouage du social.

Or le corps marqué par la maladie, la désagrégation physique ne permettent d'ancrage dans une communauté, dans une lignée qu'en déshumanisant le malade. La tentative de s'accrocher à un greffon social ou parental, l'espoir d'absorber grâce à la maladie le maximum d'humanité se font dans la perte de tout ce qui est humain. En s'interrogeant sur le mot «tuberculose pulmonaire à cavernes»²² qui est le nom de sa maladie, le narrateur écrit:

Ce que cela voulait effectivement dire: être poitrinaire, être positif, je ne l'appris que plus tard sur mon propre corps. Que je l'aie cru ou non, c'était dans tous les cas monstrueux, indigne d'un être humain²³.

Dans *Le Souffle*, le narrateur relégué au mouroir (comme il appelle l'hôpital) a les réflexions suivantes sur ses voisins:

Ceux que j'avais eu l'occasion de voir dans le mouroir, sur la scène de ce théâtre de marionnettes étaient, il est vrai, de vieilles, et, pour une grande part, de très vieilles marionnettes, depuis bien longtemps passées de mode, des marionnettes sans valeur et même effrontément usées à force d'avoir servi, dont ici, dans le mouroir on n'avait plus tiré les ficelles qu'à contrecœur et qui, après un bref délai, avaient été jetées au fumier, enfouies ou brûlées. Tout naturellement ici l'impression de marionnettes, non d'êtres humains, avait dû s'imposer à moi et j'avais pensé que tous les hommes devront un jour devenir des marionnettes et qu'on les jettera au fumier, qu'on les enfouira ou les brûlera
[...]. Avec des êtres humains, ces figures suspendues à leurs tuyaux comme à des fils n'avaient rien de commun²⁴.

C'est bien la dépossession de toute humanité qui se dessine ici dans la comparaison des malades avec des marionnettes. C'est le corps comme objet, objet de manipulation, de regard, objet dans son devenir cadavre que révèle le théâtre de la maladie. Il faudrait ici penser que c'est tout le théâtre de Bernhard qui peut être interprété à partir de la mise en scène morbide du corps malade, désapproprié. Des liens avec le théâtre conçus par Bruno Schulz pourraient être faits sur cette question.

²² Ibid., p. 17.

²³ Ibid., p. 34-35.

²⁴ Bernhard, T., *Le Souffle*, p. 46.

Cette idée du corps objet permet de voir combien la pensée de Bernhard sur les malades s'apparente aux réflexions tenues sur le corps dans les camps de concentration. Je citerai ici le témoignage que font Motke Zaidl et Itzhak Dukin dans le film de Claude Lanzmann, *Shoah*. Préposés à l'exhumation des corps avant l'incinération, les témoins se souviennent:

Les Allemands avaient même ajouté qu'il était interdit d'employer le mot «mort» ou le mot «victime», parce que c'était exactement comme un billot de bois, que c'était de la merde, que ça n'avait absolument aucune importance, c'était rien. Celui qui disait le mot «mort» ou «victime» recevait des coups. Les Allemands nous imposaient de dire, concernant les corps, qu'il s'agissait de «Figuren», c'est-à-dire de... marionnettes, de poupées, ou de «Schmattes», c'est-à-dire de chiffons²⁵.

Le passage de *Shoah* a d'hallucinantes ressemblances avec celui de Bernhard cité plus haut. Les corps jetés, brûlés, ont perdu dans les camps toute référence à une quelconque humanité. Ce sont des marionnettes bonnes pour quelque fumier, comme le dit Bernhard. L'humanité de l'homme n'est rien. La maladie, après l'expérience des camps, serait une répétition de ceux-ci, une mise en scène de la perte des fondements de toute humanité. Ce que les nazis ont fait subir à ceux des camps, nous en faisons la condition délirante de l'homme après 1945. L'inscription dans le social se fait de la même façon que l'inscription dans la lignée: il s'agit d'une mimésis contaminante et sans espoir par les aïeux et par l'Histoire. L'héritage est toujours chez Bernhard mortifère, dangereux pour le sujet et ne peut se donner à lire qu'à travers la maladie, dans le *no man's land* très littéralement d'avant la mort. La maladie est ce qui permet à l'homme moderne de penser le poids impossible de l'histoire dans une appropriation macabre et sans transcendance.

Il en ira tout autrement chez un auteur qui raconte le sida, comme le fait Hervé Guibert dans les romans de la fin de sa vie. Il y a dans le sida chez Guibert une puissance qui réveille la maladie qui nous est propre. Chacun a son sida, que le sida met au jour. La maladie agit comme un catalyseur de l'identité:

²⁵ Lanzmann, C., *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, pp. 27-28.

Le sida n'est pas vraiment une maladie [...], c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore²⁶.

Le sida, lui, reste un mystère, une puissance étrange qui a son existence autonome. Le sida «a transité par le sang des singes verts», son origine est inconnue et ses manifestations sont à décrypter. On peut avancer que le récit de Guibert est une révélation du sida, une mise en évidence du secret de la maladie et l'aveu de la contamination du narrateur. Nommer l'innommable, ce qui ne fait pas encore partie de l'histoire, ce qui ne s'est pas encore donné à lire et l'inscrire à même le récit. De là aussi chez Guibert l'écriture autobiographique et le journal, notamment dans *Cytomégalovirus ou Journal d'hospitalisation*²⁷. Guibert est témoin, scientifique du sida. Avec Guibert nous n'assistons pas, comme c'était le cas chez Thomas Bernhard, à une clôture temporaire par la maladie de l'Histoire. Le récit bernhardien sur la maladie étant une mimésis, une répétition de ce que l'on pourrait écrire sur les camps de concentration. Dans les écrits de Guibert, il faut inventer l'Histoire, inscrire la nouveauté du sida dans un réseau historique, s'accrocher à l'Histoire pour la continuer. La maladie est une narration et non la fin de toute narration. Elle est, par exemple, l'inscription des analyses sanguines, du taux des T4 et de tous les noms des médicaments ingurgités ou des traitements subis. Décrire de façon minutieuse le sida permet à Guibert d'être un malade historique.

Cette appropriation, par le récit, de la maladie est rendue nécessaire par l'omniprésence du sida dans la représentation. Si Bernhard acceptait la contamination du quotidien par la maladie et si son récit tout comme le narrateur étaient contaminés, Guibert, lui, veut mener une bataille avec la maladie et la dominer, en prendre possession par l'écriture. Or, la maladie a fait sienne toute image:

Avant l'apparition du sida, un inventeur de jeux électroniques avait dessiné la progression du sida dans le sang. 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 passage²⁸.

²⁶ Guibert, H., *A l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17.

²⁷ Guibert, H., *Cytomégalovirus, Journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992.

²⁸ Guibert, H., *A l'Ami...*, p. 13.

Le sida avait déjà trouvé une métaphore avant même sa manifestation dans le corps. Le sida a envahi tout l'espace de la représentation et le patient ne trouve plus sa place dans le territoire-sida. Ce qui reste de soi se trouve sous l'égide de la maladie, dans un lieu où le privé n'est plus possible:

Il me fallait vivre désormais, avec ce sang dénudé et exposé, comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. Mon sang démasqué partout et en tout lieu, et à jamais, à moins d'un miracle sur d'improbables transfusions, mon sang nu à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant²⁹.

La maladie personnelle se retrouve dans la même position que le sida. Elle est prise dans une rhétorique du dévoilement, de l'aveu que la machine de la représentation oblige à faire. Par l'écriture, Guibert se bat, essaie d'épuiser les formes de la maladie, de mettre en scène toutes ses représentations afin de pouvoir penser un lieu où le sida n'aurait pas droit de cité. Et le corps du narrateur est un des lieux touchés par la maladie que Guibert doit mettre en scène et qu'il cherche en même temps à se réapproprier par l'écriture. Dans cette lutte avec la maladie que constituent ses livres, Guibert doit faire vivre le sida pour l'épuiser aussi bien dans l'écriture que dans son corps. Il fait corps avec la maladie qui devient une véritable obsession puisqu'il refuse toute représentation de la santé:

Je ne pouvais évoquer aucun nom ni aucun visage sans sentir monter en moi un dégoût invincible, et comme un rejet de tout mon corps du corps étranger qui n'avait pas été contaminé. A savoir de tout autre corps que celui de Jules, Berthe et éventuellement des enfants avec lesquels je constituais fantasmatiquement un corps unique, absolument solidaire³⁰.

La tentative de l'écriture est de circonscrire le sida, de s'enfermer en lui pour mieux le tuer. De ce processus Guibert ne sait pas s'il sortira vivant et si épuiser les formes du sida ce n'est pas aussi se tuer soi-même comme ultime représentation de la maladie.

La communauté des hommes s'établit dans un «sort thanatologique commun»³¹, par la reconnaissance possible dans un taux de T4 propre

²⁹ Ibid., p. 200.

³⁰ Ibid., p. 102.

³¹ Ibid., p. 247.

à tous les sidéens. Or, cette communauté n'existe que dans une représentation. Le sida n'est pas un sentiment, c'est d'abord une image imposée à un corps qui ne sent pas nécessairement la maladie en lui. Guibert avait cherché avant de recevoir le diagnostic du sida une identité dans la maladie, mais aucune petite maladie détectée ne venait combler le désir hystérique de se définir par un état pathologique, la volonté de nommer sa différence. Le sida, lui, parvient à créer de l'identité, à venir dire ce qui n'arrivait pas à s'énoncer: «Le sida aura été pour moi un paradigme dans mon projet du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible». En ce sens, il est possible de comprendre que le sida se retrouve esthétisé dans la pensée de Guibert. L'horreur de la maladie se relève en beauté, voire en magnificence:

Jules, à un moment où il ne croyait pas que nous étions infectés, m'avait dit que le sida est une maladie merveilleuse. Et c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité [...]³².

Le corps du sidéen devient somptueux et la mort se mue en sublime:

[...] 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 la vie³³.

La mort, l'invisible, l'irreprésentable se manifestent et se donnent dans la vie; le temps de la maladie se superpose au temps de la vie en attirant celui-ci du côté du grandiose. Le sida fait entrer dans le monde, il crée la représentation et permet même une lignée. C'est un médiateur de l'Histoire qui fait advenir le sens.

L'écriture, elle non plus, n'échappe pas à cette précipitation dans l'histoire. L'art d'écrire est infecté par la «métastase bernhardienne» qui «phagocyte», «absorbe», «captive»³⁴ toute l'écriture guibertienne. Le sida, incarné dans l'écriture par l'écrivain Thomas Bernhard, a détruit le système stylistique de l'écrivain Guibert mais lui a insufflé une autre vie.

³² Ibid. p. 247.

³³ Idem.

³⁴ Ibid., p. 216.

A travers la modernité, le paradigme de la maladie s'est révélé en relation avec des problématiques historiques de rupture et de continuité de l'histoire. La maladie serait le lieu où s'élaborerait la pensée d'une communauté moderne qui a cru pourtant échapper aux fléaux des maladies. Cette idée qui s'est manifestée au XIX^e siècle avec le mal du siècle nous semble trouver des échos de nos jours avec les discours sur le sida et l'apparition de communautés regroupées au nom de cette maladie. Quelles que soient les formes qu'il prend, le rapport entre le pathologique et le normal permet à la modernité de se représenter, de dire son avènement et sa diffusion. Il faut peut-être penser que l'idée que nous avons, en tant que modernes, de la santé tend à fluctuer selon une appropriation du pathologique par des discours politiques, artistiques ou historiques. Espérons que cette mouvance du normal permettra une multiplication des définitions et non un rétrécissement du sens de la maladie. Il faut sans cesse se rappeler les paroles de Nietzsche et espérer qu'elles seront prophétiques:

Ainsi il est d'innombrables santés du corps: et plus on permettra à l'individu particulier et comparable de lever la tête, plus l'on désapprendra le dogme de l'égalité des hommes et plus nos médecins devront se passer de la notion d'une santé normale, en même temps que celle d'une diète normale, d'un processus normal de la maladie. Le moment serait alors venu de réfléchir à la santé et à la maladie de l'âme et d'identifier la vertu, particulière à chacun, avec sa santé propre. En fin de compte resterait la grande question de savoir si nous pouvons être absolument quittes de la maladie, pour le développement de notre vertu, et si notamment notre soif de connaissance et de connaissance de nous-mêmes n'aurait pas autant besoin de l'âme malade que de l'âme saine: bref, si l'unique volonté de santé ne serait point un préjugé, une lâcheté et peut-être un vestige de barbarie et d'état rétrograde des plus subtils³⁵.

³⁵ Nietzsche, F., *op.cit.*, p. 146.

NOWOCZESNE CIERPIENIA

Streszczenie

Choroba jako model nowoczesności stanowi główny temat wielu tekstów literackich lub paraliterackich. W niniejszym artykule nie chodzi o opracowanie kompletnej listy dzieł lub tekstów poruszających niniejszy temat. Autorka podejmuje lekturę analityczną dwóch dzieł charakterystycznych dla pewnej refleksji dotyczącej związków między światem współczesnym a chorobą. Owe dzieła poruszające niniejsze zagadnienie to *Chtód (Le Froid)* i *Oddech (Le Souffle)* T. Bernharda oraz *Do przyjaciela, który nie uratował mi życia*, jak również *Cytomégalovirus, dziennik hospitalizacji* H. Guiberta.

Teksty takich pisarzy lub filozofów jak Nietzsche, Artaud, Huysmans oraz Blanchot służą w niniejszym artykule jako baza teoretyczna celem umiejscowienia w szerszym kontekście nowoczesności tekstów, w których pojawiają się w sposób systematyczny metafory szaleństwa, zdrowia, fizycznej oraz umysłowej degradacji. Owe metafory wykazują skuteczność w podwójnym systemie odwołań: z jednej strony tworzą oś semantyczną zrozumienia nowoczesności przyjmując jako punkt wyjściowy przekleństwo pisarza odrzuconego przez historię oraz poprzez własną marginesowość, która objawia się cierpieniem ciała. Te same metafory tworzą równocześnie inną perspektywę lektury tego co nowoczesne, pozwalając pisarzowi na usadowienie się (ancrage) w samym sednie cierpienia czy zakłóconego porządku, które stają się instytucją pisarza. Wygnanie uzyskuje pewną istotną tożsamość i tworzy nowe społeczeństwo gdzie pisarz powołuje do życia nową dynastię, w centrum której stwarza nową rodzinę.

Medycyna, choroba, internowanie stają się dwugłowymi metaforami, które nadają wzajemnie sens sprzecznościom stworzonym jedna przez drugą. Owe metafory dają się odczytać jedynie poprzez układ odwrócenia sensu, gdzie złamanie porządku funkcjonuje jako zapis, a choroba jako zdrowie.

Oto co stwierdza Guibert na temat choroby, która prowadzi go ku śmierci. „Sida stała się dla mnie modelem w moim projekcie odślonięcia mej tożsamości oraz wypowiedzenia tego co nie jest wypowiedziane”.