

Faire avec – Genet Cixous Dustan

Pour une réévaluation négative de l'échec littéraire

Thomas Benjamin Liano

SELCS Department
University College London



A thesis submitted to University College London in accordance
with the requirements of the degree of Doctor of Philosophy

Primary Supervisor: Prof. Mairéad Hanrahan

Secondary Supervisor: Dr. Kevin Inston

March 2022

Abstract

My dissertation offers a reevaluation of the role of failure in a selection of contemporary French literary works. Dealing with the concept of *faire avec* (making do with) as a form of inconclusive literary *bricolage*, it draws link between the queer theorisation that David Caron offers of it and two other concepts that directly influence it: the concept of *être-avec* (being with) as defined by Jean-Luc Nancy in *Être singulier pluriel*, and the concept of *faire sans* (making do without) taken from Adorno's reevaluation of the negative, in his *Negative Dialectics*. Drawing on the recent multidisciplinary body of theories around failure, it gives an (obviously non-exhaustive) overview of the variety of ways contemporary French literature creatively makes do with failure. To do so, it provides three independent case studies based on works from Genet, Cixous and Dustan. The first one, focusing on the last novel from Jean Genet, *Un captif amoureux* (*Prisoner of Love*), explores the impact on his work of his political attempt to *faire avec* the Palestinian movements, and to write about it, without doing them violence. The second is centred on three recent books by Hélène Cixous, all part of a project called le "Livre-Que-Je-N'écris-Pas" (the "Book-I-Do-Not-Write"); it deals with the evolution of Cixous ethical positioning towards those close to her, as they are now dying and yet still a central part of her literary work. The third case study focuses on the fourth novel by the HIV positive French writer Guillaume Dustan, *Nicolas Pages*; it analyses how the discovery of the tritherapies (a then new treatment that strongly reduced the impact of the virus on people living with HIV) forced the narrator, realising suddenly that he will not be dying soon, to make do with the life (*vivre avec*) he newly got back, and to find something to do with (*faire avec*) it.

Impact Statement

Increasing academic and mainstream engagement with the concept and the potential of failure

Despite an increasing amount of discussion of the idea of failure, both academic and mainstream discourses on the subject seem to misunderstand or underestimate its literary potential and its socio-political relevance.

Aiming at changing this, my study focused on the work of three contemporary French queer writers to analyse the various ways they make do with (*faire avec*) failure. To do so, it drew on a variety of concepts coming from theories on failure, queer theories and contemporary French and German philosophy.

At an academic level, it offered readings that, when taken together, showed the depth and the stylistic manifestation of a still excessively neglected connection between contemporary Western literature and the multidisciplinary – yet notably non-literary – thoughts on failure. When taken separately, the case studies enriched the respective scholarship on each of the discussed writers (Jean Genet, Hélène Cixous and Guillaume Dustan), and consolidated the relevance of their works.

Highlighting the resistance potential of failure, and detailing the urgent need for such resistance, my study also complexified the role given to it by mainstream and neo-liberal discourses on the subject. Moving away from the reading of it offered in the last 30 years by agile methodologies – seeing it as a means to an end that should either be forgotten or be converted into financial profits – my research showed how thinking about failure can help us approach some of the most urgent contemporary socio-political tensions: most notably the political and ethical tensions between privileged and less privileged subjects as furthered by our globalised capitalist system. It consequently offers marginalised subjects a way to reevaluate the failure they face, and shows the importance of more nuanced approaches to the topic.

Remerciements

Ce travail a été rendu possible grâce au soutien du LAHP.

Je remercie Mairéad Hanrahan pour sa présence constante, même dans le désaccord, et pour l'intelligence et l'exigence de ses lectures. Je remercie aussi Kevin Inston et James Agar pour m'avoir si généreusement offert leur expertise aux moments clés de ce travail, ainsi que Dominique Carlat et David Halperin, pour leurs encouragements décisifs à son tout début, et à sa toute fin.

Merci aux compagnons de thèse : Ârash, Charlotte, Diarmuid, Diego, Étienne, Grégoire, Lianna, Max ; merci à ceux sans qui moi jamais : Aurore, David, Filipe, Ghonche, Javier, Juan, Marine, Michal, Michel, Porti, Sasha.

Merci à Philippe pour sa correction patiente et attentive et pour l'amitié dont celle-ci témoigne.

Merci à ma mère pour son attention sans borne, à ma sœur pour ne jamais m'avoir fait lui parler de cette thèse, et à mon père pour ses lectures bienveillantes et la richesse des conversations qu'elles ont permises.

Merci enfin à ce que j'oserai, sans Nancy, appeler la communauté *queer* londonienne, et tout particulièrement à Dani Singer, pour avoir su plus que quiconque me montrer la voie du *faire*, tout comme celle de l'*avec*.

Table des matières

Introduction : Vers une réévaluation négative	9
Penser le faire avec	10
Entre l'être-avec et le faire sans	11
Maintenir le négatif	13
Pour une réévaluation de l'échec	14
Une pensée multidisciplinaire riche	14
Littérature et échec	20
L'échec chez Genet, Cixous et Dustan	23
Une marginalité privilégiée	23
Présentation du corpus	25
Approche méthodologique	27
Présentation des chapitres	31
Chapitre 1 : Genet – Rester politique	31
Chapitre 2 : Cixous – Après tout l'écriture	31
Chapitre 3 : Dustan – Il va falloir s'y faire	32
Chapitre 1 : Genet – Rester politique	33
Ouverture : L'échec de Genet	34
Première partie : Pour un art politique	40
Au-delà d'une réussite moderne	40
Quitter la solitude	45
Responsabiliser le songe	52
Seconde partie : « SOUVENIRS I » – Une lecture auteuritaire	59
Vers la rencontre : « quand on songe à Hamza »	63
Première réflexion : l'écriture de l'échec	69
Entracte : Comme un fil	73
Troisième partie : « SOUVENIRS II » – Faire avec la gêne	74
Seconde réflexion : une gêne tenace	74
Vers les retrouvailles : « j'aurais pu me tromper »	78
Fermeture : Vers une politique de l'incompréhension	87

Chapitre 2 : Cixous – Après tout l’écriture	92
Ouverture : Le LQJNP, un échec littéraire ?	93
Première partie : Une référentialité débordante	98
Une éthique de la contresignature	98
L’écriture en question	109
Seconde partie : Écrire malgré tout	118
Depuis que la mort nous sépare	118
Vers une éthique de l’avecsans	126
Troisième partie : En fin l’écriture	135
Écrire avecsans considération	135
Comme une présence toujours là	144
Fermeture : Prendre le temps	150
Chapitre 3 : Dustan – Il va falloir s’y faire	154
Ouverture : Après le sida ?	155
Première partie : Écrire pour s’en tirer	164
Vers une perte d’événementialité : chroniquer le VIH	164
Envie de courses	170
Seconde partie : En attendant l’amour	184
Nelson : « une histoire aussi foireuse que la nôtre »	186
Nicolas : « qu’est-ce que je vais faire puisqu’il n’est pas là ? »	194
Anticiper	206
Fermeture : L’échec de Nicolas Pages ?	212
Conclusion : Risquer l’indécence	216
Bibliographie	223

Il s'agit en vérité de l'impossible même. Et c'est pourquoi j'ai pris le risque de parler tout à l'heure d'aporie. [...] Pour réussir, il lui faudra bien échouer, bien échouer. Il lui faudra bien échouer, car il le faut, en échouant bien. Voilà ce qu'il faudrait.

Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p.179

Introduction: Vers une réévaluation négative

Il y a deux négativités : il y a la négativité qu'on traverse et il y a la négativité dans laquelle on s'arrête, on séjourne. Ainsi d'emblée, il paraît sauter aux yeux que la première est la bonne négativité, celle qu'on traverse, et la seconde serait la mauvaise. La première serait la négativité dialectique hégélienne, et la seconde paraît dépourvue de toute ressource.

Jean-Luc Nancy, « On Negativity »

So yes, I talk about myself a lot, it's true, and I understand that some academics find this distasteful in our line of work, but how else, I wonder, may one reflect meaningfully on tact if not at the risk of tactlessness?

David Caron, *The Nearness of Others, Tact and Contact in the Age of HIV*, p.319

Penser le faire avec

Dans les remerciements finaux de *The Nearness of Others, Searching for Tact and Contact in the Age of HIV*, juste après une conclusion dans laquelle il déclare l'échec d'un ouvrage forcé de composer avec une « life in shambles » qui ne parviendrait finalement qu'à devenir un « text that is itself ill, like a mad book about confusion » (Caron 2014, 315), David Caron esquisse brièvement l'un des principes qui, tout du long, aurait face à cet échec, guidé et permis l'écriture :

In many ways unplanned [...], this book makes do with what's at hand, what's near and free for the taking. So yes, I talk about myself a lot, it's true, and I understand that some academics find this distasteful in our line of work, but how else, I wonder, may one reflect meaningfully on tact if not at the risk of tactlessness? Furthermore, mine is a self like all selves, really, caught in external forces that shape it in relation to other selves. [...] Queers like me, and presumably all groups of people pushed aside for their irreducible corporeality [...] often requir[e] what in French is called *faire avec*, a kind of improvisational making-do that bespeaks the handyperson rather than the professional. [...] Such is the spirit in which these pages were written. Treading water and gasping for air, I didn't embark on a quest; I flailed and groped and took hold of whatever I could reach. (Caron 2014, 319–22)

Faisant du projet une tentative constante de connexion avec le monde qui l'entoure – « Making contact is what it's been all about. » (Caron 2014, 320) –, le critique l'associe dans cet extrait à un mode créatif qu'il emprunte au français : celui du « faire avec », également désigné dans sa forme anglaise, celle du « making do with ».

Empruntant la célèbre image du bricoleur développée par Lévi-Strauss dans le premier chapitre de *La Pensée sauvage*, ce passage en reprend à bien des égards les termes¹ – que cela soit au travers de la citation non marquée du « make do with “whatever is at hand” » (Lévi-Strauss 1966, 10) ou au travers de l'opposition binaire entre une « handyperson » et un « professional », référence directe à l'opposition originale entre le bricoleur et l'ingénieur. Il s'en détache cependant au moins sur deux points décisifs pour notre propos. Dans sa théorie, Lévi-Strauss s'empresse de convertir positivement le travail du bricoleur en succès potentiel, précise bien vite que celui-ci « peut atteindre [...] des résultats brillants et imprévus » (Lévi-Strauss 1983, 32) et met alors l'accent sur l'aspect productif et positif d'« un arrangement nouveau » aux échos poétiques – il va jusqu'à parler de « la poésie du bricolage » (Lévi-Strauss 1983, 32). Caron, quant à lui, n'exclut pas de son propre bricolage, de son livre, une négativité qui serait à la fois constitutive et conclusive de celui-ci. Et là où Lévi-Strauss ne semble

¹ L'édition anglaise de 1966 emploie la même expression que le début de l'extrait : « make do with “whatever is at hand” » (Lévi-Strauss 1966, 10).

considérer le bricoleur que comme un poète solitaire qui, s'« il “parle”, non seulement avec les choses [...] mais aussi au moyen des choses » (Lévi-Strauss 1983, 32), ne semble pas entrer en dialogue avec quiconque, Caron semble quant à lui avant tout concerné par le rapport entre – avec – le sujet écrivain et une variété d'autres – d'*alter*². *Alter* pouvant ici autant être compris comme le lectorat, cible explicite de ce livre sur le contact, que comme les « people pushed aside » dans lesquels ils s'inclut ou même plus largement comme ces « selves », tout le monde, « caught in external forces that shape [them] in relation to other selves ».

En résumé, dans son approche du faire avec, Caron s'attarde ainsi tout particulièrement sur deux aspects qui le distinguent du bricolage de Lévi-Strauss, et sur lesquels nous nous attarderons tour à tour. D'un côté, la relation qu'il permet sans cesse d'établir entre le sujet parlant et ces autres sujets dont il ne se distingue que partiellement, et qui rappelle que chaque tentative de faire avec est aussi, et peut-être avant tout, tentative renouvelée d'un être-avec qui occupera tout du long nos lectures. De l'autre, la présence insistante au sein du produit final d'un reste indigérable, d'une irréconciliable négativité qui sans cesse rappelle que tout faire avec est aussi en même temps un faire sans.

Entre l'être-avec et le faire sans

Indirectement tracée dans l'extrait précédent, la première connexion, celle entre *faire avec* et *être-avec* apparaît plus explicitement sous la plume du critique dans un passage de son ouvrage précédent, *My father and I: the Marais and the queerness of community*. En contexte, elle se trouve dans un développement qui cherche à déplacer le sens donné à une haine de soi souvent attachée aux sujets homosexuels. Réorientant le sens donné à cette dernière, Caron inviterait à la lire moins comme haine de soi-même – « self-hatred » – mais comme haine d'un soi, clos et isolé, d'un « certain concept of *the self* that covers up its defining relationality » (Caron 2009, 137) :

I am not only advocating what in French is termed *faire avec*, to make do, but also, after Nancy (and Heidegger), *être avec*, an ontological relationality. In that sense, my questions go

² Dans son ouvrage *Être singulier pluriel*, Jean-Luc Nancy distingue deux types d'autres. Reprenant la distinction lacanienne entre le « grand Autre » et le « petit autre », il place sa philosophie dans la lignée du rapport avec ce second, aussi désigné comme *alter* : « Il ne s'agit pas d'un Autre (inévitablement “grand Autre”) que le monde, il s'agit de l'altérité, ou de l'altération, du monde. On pourrait le dire ainsi : il ne s'agit pas d'un *aliud*, ou d'un *alius*, ni d'un *alienus*, d'un autre en général comme l'étranger par essence qui s'oppose au propre, mais d'un *alter*, c'est-à-dire de “l'un de deux” ; cet “autre”, ce “petit autre”, est l'“un” de plusieurs en tant qu'ils sont plusieurs, c'est *chaque un* et c'est *chaque fois un*, l'un d'entre eux, l'un d'entre tous et l'un d'entre nous tous. » (Nancy 1996, 29–30).

beyond homosexuality to address what it means to “be” (if that is indeed the right verb) a minoritized self in general and, in the end, just a self. (Caron 2009, 137)

Mettant l’accent sur le relationnel *avec* qui porte les deux expressions, Caron invoque ici l’un des tenants majeurs de la pensée de Jean-Luc Nancy, telle qu’elle est notamment développée dans son ouvrage au titre révélateur *Être singulier pluriel*.

Questionnant dans un geste décisif l’ordre syntaxique donné à l’expression « être-avec », Nancy remet en cause dans son essai la subordination traditionnelle de l’avec à l’être, du « groupe » à un « individu », d’« une “intersubjectivité” » à « un “sujet” » (Nancy 1996, 64), qui viendrait avant elle. Il offre alors une pensée du sujet non seulement comme essentiellement être-avec, mais affirme aussi que « si l’être est être-avec, dans l’être-avec c’est l’“avec” qui fait l’être, et il ne s’y ajoute pas » (Nancy 1996, 50). Il donne au « soi » le sens de l’« un d’entre nous », « chaque fois retiré de l’immanence ou du collectif » (Nancy 1996, 89) qui le précède et fait alors à la fois de l’être un « singulier pluriel » et de « la singularité de chacun » quelque chose « d’indissociable de son être-avec-plusieurs » (Nancy 1996, 52). Il complique le sens de la préposition *avec* et, par contamination, celui de l’expression qui nous intéresse ici. Il inviterait en cela non seulement à questionner le sens que joue l’avec dans l’être-avec sans cesse présent dans notre corpus, mais aussi celui qu’il joue dans l’expression *faire avec*. En d’autres mots, il invite à questionner l’influence sur ce *faire avec* d’un *avec* qui, précède et détermine autant le sujet que sa pratique créative, et leur confère tous deux une essentielle relationnalité.

Illustrée par la conclusion de *The Nearness of Others*, sur laquelle nous reviendrons dans notre chapitre sur Dustan, l’importance du second aspect, de cette négativité qui se maintiendrait dans un *avec* toujours accompagné d’un *sans*, se retrouve aussi au coeur de la critique qu’offre Nancy, dans le même ouvrage, de la dialectique hégélienne³ :

[L]e soi se sait comme principalement autre que soi : telle est la constitution de la « conscience de soi », et la logique de cette constitution revient, de manière simultanée et paradoxale, à ouvrir le soi à l’autre et à le lui fermer. En effet, l’altérité de l’autre constitue

³ Dans une communication ultérieure (Nancy 2021), ainsi que dans son ouvrage *Hegel : L’inquiétude du négatif* (Nancy 1997), Jean-Luc Nancy nuance la réserve qu’il aurait ici face à la pensée de Hegel. Prenant ses distances avec ce qu’il désigne comme « une certaine lecture de Hegel », il distingue dans la pensée dialectique de Hegel un quatrième temps qui séjournerait auprès du négatif, notamment face à la mort. Cette nuance importe peu à notre propos : notre but n’est pas ici d’offrir une lecture ou une critique de la pensée de Hegel mais seulement de retrouver, avec ou contre lui la trace d’un mouvement de réévaluation du négatif, d’une volonté de maintenir le négatif.

précisément ce dont la reconnaissance même interdit l'accès, ou bien ce à quoi l'accès ne peut avoir lieu que sous la condition d'une altération radicale, ou plus exactement, d'une aliénation. Une dialectique du même et de l'autre, du même dans l'autre, du même en tant qu'autre, dénoue l'aporie, mais c'est au prix – qui est le prix de la dialectique en général – de révéler que la puissance du négatif qui retient le soi dans l'autre, la puissance désaliénante et réappropriante de l'aliénation (du) même, se sera toujours présupposée comme puissance du soi, ou comme le Soi en tant que cette puissance même. Le Soi sera resté seul en soi tout en sortant du soi. Ce qui est proprement manqué ou sauté, dans cette fausse sortie, c'est le moment de l'avec. (Nancy 1996, 101)

Dans cet extrait, le penseur continue de tirer les conclusions qu'aurait sur la philosophie occidentale la prééminence de l'avec sur l'être, il pose les termes d'un geste contradictoire et pourtant selon lui fondateur du soi : si l'avec vient avant l'être, le collectif avant l'individuel, alors l'être, le sujet, ne se constituerait qu'à la fois positivement et négativement par rapport à l'avec, qu'avec et sans l'autre, qu'à l'aide d'un double mouvement constitutif qui consisterait, pour reprendre les mots de Nancy, « à ouvrir le soi et à le lui fermer ».

Il interroge alors l'efficacité d'une progression dialectique qui ne parviendrait selon lui à se libérer de cette simultanéité intenable qu'au prix d'un sacrifice encore plus inacceptable, celui d'un autre qui dans l'opération serait inévitablement « manqué ». Il fait en cela de la dialectique un exercice intellectuel vain, puisqu'elle ne permettrait en fait pas au sujet d'accéder à l'altérité postulée par le stade antithétique. Ou pour le dire autrement, le mouvement de sortie supposé par Hegel, celui d'une sortie vers l'autre, par l'autre, ne serait alors selon Nancy qu'une illusion portée par un sujet qui serait en fait sans rupture aucune « resté seul tout en sortant de soi ». Ainsi, le penseur remettrait violemment en cause le place donnée à une négation qui ne nierait en fait jamais vraiment, puisqu'elle ne mènerait jamais le sujet à l'aliénation nécessaire à la rencontre avec ce que Nancy appelle « l'altérité de l'autre ».

Maintenir le négatif

Dans cette critique de Hegel, et malgré une intention certainement différente, Nancy rejoint alors celle faite une trentaine d'années avant par Adorno, dans son ouvrage le plus célèbre, *Dialectique négative*. Systématisation d'une attitude théorique appliquée aussi bien à l'économie qu'à l'art, le livre se propose, son titre l'indique justement, comme une révision négative de la pensée dialectique marquée par un souci de « différence d'avec Hegel » (Adorno 2003, 175). Son postulat majeur, qui attaque la nature positive d'une synthèse qui se penserait comme « négation de la négation » (Adorno 2003, 195) – comme relève de l'antithèse – s'oppose à une pensée selon lui trop mathématique du monde. En effet, une opération qui, partant d'un positif, ne

produirait après deux négations qu'un autre positif ne serait pour Adorno que la « quintessence de l'identification [sic] » (Adorno 2003, 195). En d'autres mots, le résultat ne pourrait être positif que s'il a été décidé avant même qu'ait lieu l'opération, le négatif, l'autre, ne permettrait pas pleinement la relève et la synthèse ne serait en fin de compte atteinte que par une fausse négation de l'antithèse.

Tout comme Nancy, il critique alors ce qu'il perçoit comme un défaut essentiel de la pensée hégélienne : l'incapacité qu'aurait son mouvement circulaire à amener le sujet ailleurs qu'à son point de départ. Après cette conclusion commune, c'est à ce stade que les deux penseurs divergent, dans les nuances du moins. Là où Nancy rejette complètement tout mouvement dialectique, et affirme que ce qu'il déplore est « le prix de la dialectique en général » (Nancy 1996, 101), Adorno tente quant à lui de corriger le mouvement hégélien, afin d'atténuer l'aporie, sans entièrement la dénouer. En analogie avec l'image du « antihér[o] » (Adorno 2003, 8), le philosophe propose pour cela un « antisystème » (Adorno 2003, 8) dont le but ne serait plus de permettre au sujet de retourner à un soi-même unifié mais de rester en contact avec ce qui justement « échapperait à l'emprise d'une telle unité » (Adorno 2003, 8).

Au contraire de ce que soulignait Nancy, le mouvement négatif d'Adorno, celui qui servira de guide à notre pensée du *faire sans*, n'empêcherait alors pas à l'opération d'avoir lieu, il ne laisserait pas le sujet face à l'aporie originelle et n'empêcherait pas vraiment la pensée de la synthèse. En maintenant la conscience de la perte nécessaire au succès de l'opération, il forcerait cependant à une remise en question de ce qu'Adorno appelle la « naïveté » (Adorno 2003, 13) de la synthèse hégélienne. Sachant l'autre non digéré, ne changeant pas – comme le faisait le bricoleur – le négatif en positif, le sujet serait alors forcé de l'ignorer consciemment, de *faire comme si*, ou de chercher un moyen de composer avec ce négatif, de *faire avec* lui, et ainsi d'inscrire et de creuser ce que nous avons appelé le *sans*.

Pour une réévaluation de l'échec

Une pensée multidisciplinaire riche

De cette impossibilité à pleinement liquider le *sans*, nous tirons deux caractéristiques essentielles à notre propos. Les approches négatives sont tout d'abord in-conclusives. Puisqu'elles soulignent toujours l'excès de l'opération, puisqu'elles se concentrent sur le reste, elles ne permettent ni conclusion ni produit calculable et ne peuvent en cela pas répondre aux exigences essentielles de tout système qui se focaliserait sur la

production. Elles sont aussi mélancoliques. Négation de l'opération dialectique, elles portent à jamais le poids de l'idéalisme perdu, de la perte de la synthèse comme relève sans reste. Et c'est alors sans surprise que ces deux caractéristiques dominent le champ théorique récent de ce que nous appellerons ici les pensées de l'échec. Tournons-nous vers elles.

Malgré le gain d'importance philosophique d'une négativité dans laquelle, « depuis Hegel, nous n'avons pas cessé de pénétrer » (Nancy 1996, 10), ces dernières ont en pratique une genèse bien tardive. Jusqu'au début du XXI^e siècle, la critique ne nous aide en effet pas encore à penser l'échec. À l'exception de quelques analyses locales, et seulement consacrées à un artiste en particulier, le terme lui-même, loin de s'attacher à une esthétique, une poétique ou à un art, ne désigne encore que l'écart, décevant et inutile, entre un produit et les attentes individuelles ou sociétales que l'on a à son sujet. L'échec alors se subit, il s'impose et colle à la peau de ceux qui, sous peu, voient peser sur eux la menace absolue, celle d'avoir raté ou pire, d'être un raté.

Avec l'arrivée des années 2000, tout cela change pourtant. En l'espace d'une dizaine d'années, l'échec sort de l'ombre, étudié sous toutes les coutures, décrit et théorisé par une nouvelle génération de critiques qui, une fois regroupés, couvrent une diversité disciplinaire particulièrement signifiante. Avec une timidité de pionnier, Paul Arthur aborde le sujet dès 1993 dans son chapitre « Jargons of Authenticity (three American Moments) » où il signale qu'à l'ère post-moderne, « failure to adequately represent the person, event, or social situation stated as the film's explicit task functions as an inverted guarantee of authenticity » (Renov 1993, 127). L'intuition est bonne, mais elle est succincte, placée à la fin d'un article qui ne l'exploite que peu.

En 2008, plus de dix ans après, la critique est prête pour un second essai et paraît le premier ouvrage majeur de notre corpus critique, *Failure! Experiments in Aesthetic and Social Practices* (Antebi, Dickey, and Herbst 2007). Vingt-trois collaborateurs tentent un engagement avec le sujet qui se révèle, dans bien des cas, insaisissable. De manière signifiante, Richard Dedomenici raconte dans « Embracing Failure », la place grandissante de l'échec dans son œuvre, d'un échec qui « intrigue », « captive », « stupéfie » une foule non habituée à sa contemplation (Antebi, Dickey, and Herbst 2007, 83). Pourtant, nombre d'écrits ont encore du mal à penser les effets de l'échec. L'ensemble reste au niveau de la signification : si la sanctification de Valerie Solanas par Catherine Lord offre, par exemple, une relecture éclairante de la vie de cette première, l'approche est une fois de plus redevenue superficiellement biographique.

Deux ans plus tard, lorsque Lisa Le Feuvre édite pour la Whitechapel Gallery un ouvrage au nom éloquent de *Failure*, un changement est déjà à l'œuvre. Son introduction, en particulier, est alors remarquable par son approche technique et théorique. Elle y pense déjà, par exemple, l'échec comme acte de résistance contre les tentatives normalisatrices de la société (Le Feuvre 2010, 10). Le coup d'envoi est tiré et marque le début d'une prolifération de textes qui, à partir de 2010, touchent aussi bien les *queer studies* (Halberstam 2011) que le théâtre de performance (Bailes 2011), la musique expérimentale (Priest 2013) que le cinéma (Robert Stam, Richard Porton, and Leo Goldsmith 2015).

Chacune de leur côté⁴, ces théories soulignent le lien critique grandissant entre création contemporaine et échec. Trois textes informent particulièrement notre propos : *The Queer Art of Failure* ; *Performance Theatre and the Poetic of Failure* ; *Boring Formless Nonsense, Experimental Music and the Aesthetic of Failure*. Ils illustrent et explorent ensemble, la venue centrale à notre lecture d'une réévaluation de l'échec. Ainsi à leur contact, l'échec ne serait plus seulement un jugement extérieur principalement utilisé pour rejeter une œuvre, mais un véritable champ de recherche, centré autour de cette pratique créative que nous appelons le *faire avec*.

Ces théories illustrent en cela certaines des caractéristiques majeures d'un riche courant critique. Les pensées de l'échec n'hésitent pas, par exemple, à tirer profit d'une ambiguïté positionnelle certaine. Détachées de tout souci de hiérarchisation ou de toute volonté de préserver une pureté critique, elles mêlent sans cesse leur objet à d'autres plus ou moins comparables. Elles n'ont ainsi aucun problème à faire de l'échec le sous-titre d'une trinité composée de l'ennui, de l'informe et du *nonsense* (Priest 2013) ; aucun problème non plus à faire de la stupidité, de la passivité ou de l'abandon des sous-types d'échec (Halberstam 2011) – tous sous chapitre du *Queer Art of Failure* – ou même à accepter le flottement terminologique qui assimile chez Sara Jane Bailes, échec et gaffe comique (Bailes 2011, 41). Elles ne semblent pas non plus fuir devant une instabilité terminologique face à laquelle il nous importe peu de trancher. Terme flou, produit par un courant critique pour qui la fluidité des concepts est plus importante que leur absolue rigueur définitionnelle, l'échec est particulièrement accommodant. Si le terme demeure stable et conserve dans les trois titres non seulement sa capitale mais aussi sa forme de substantif, son apport théorique semble quant à lui indéfinissable et oscille entre celui de poétique, d'art ou d'esthétique. Instable dans tous les cas, il ne pourrait même être, selon Priest, rien d'autre, puisqu'il déjoue par sa nature même toute

⁴ Il est en effet intéressant de remarquer que ces études pourtant proches sur de nombreux points travaillent toutes à l'aide de corpus critiques différents et que les auteurs de chacun de ces ouvrages semblent dans la majorité des cas ignorer l'existence des autres.

systematisation. Sous les coups de l'échec, les tentatives structurelles s'effondrent (Priest 2013, 6). Faiblesse ou danger pour certains, qui verront dans ce flottement le risque d'une perte totale de sens, il gagne pour nous en force lorsqu'il permet à des corpus variés de conserver sans concession toutes leurs nuances, leurs similitudes comme leurs différences.

Dire cela n'est pourtant pas pour autant démissionnaire. Refuser la clarté absolue à l'échec n'est pas se laisser aller à son obscurité, accepter sa polysémie n'est pas éviter toute définition. Cela serait au contraire chercher un moyen de rendre compte de l'incroyable diversité formelle qui s'attache aussi au mot français : échouer, échouer à, mettre en échec, être en échec, avoir échoué, l'échec, les échecs ou même – chez Genet – l'« Échec » (Genet 1995, 285). Tous pourront trouver leur place. Et à chaque place son rôle, à chaque approche ses choix et ses résultats. Il n'y a alors pas plus d'incompatibilité entre l'approche militante de John Halberstam et celle peut-être moins directement politique de Eldritch Priest qu'il n'y en a entre les deux postulats du second : « music, like failure, is point-less [...] [b]ut having no particular point doesn't exempt this music's expressions from having an effect » (Priest 2013, 17–19). L'échec, lorsqu'il se manifeste, ne dit rien clairement, ne permet pas toujours un retour vers une intention. Il appelle cependant à une considération ou à un calcul – forcément impossible – de ses effets. Et au critique revient alors la tâche de les positionner dans un cadre plus ou moins utilitaire.

C'est ce que fait efficacement Bailes lorsqu'elle l'insère dans une lecture marxiste qui associe projection d'une image nouvelle et possibilité d'un nouveau monde — en opposition à un capitalisme qui « reproduces [...] the “world after its own image” » (Bailes 2011, 36). C'est aussi ce que fait Halberstam avec peut-être plus d'ambition, lorsqu'il décide de se tourner vers « the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable » (Halberstam 2011, 88). Alternant entre l'analyse marginalisante d'œuvres populaires comme les films de Pixar et l'analyse réévaluatrice d'œuvres *queer* rejetées à cause de leur défaillance déclarée, ce dernier étend le champ d'influence de l'échec et s'attaque au déséquilibre traditionnel de la binarité réussite/échec. Il revalorise pour cela ce premier, souligne ce qui peut être fait avec lui et démontre comment l'échec, grâce à sa négativité constitutive, « provides the opportunity to use these negative affects to poke holes in the toxic positivity of contemporary life » (Halberstam 2011, 3). Halberstam fait alors de l'échec un choix politique raisonnable, une possibilité qui ne serait pas un abandon mais le signe d'un refus actif de prendre part à une mascarade individualiste qui affirme « that success happens to good people and failure is just a consequence of a bad attitude rather than structural conditions » (Halberstam 2011, 3).

D'où le lien intime qu'établit la critique entre les pratiques de l'échec et ce qu'il appelle, à la suite de James C. Scott, « the weapons of the weak » (Halberstam 2011, 88). Créée pour rendre compte des « “hidden transcripts” of resistance to the dominant order » des paysans de l'Asie du Sud-Ouest, cette théorie « can be used to recategorize what looks like inaction, passivity, and lack of resistance in terms of the practice of stalling the business of the dominant » (Halberstam 2011, 88). En cela, les « weapons of the weak » (Halberstam 2011, 88) politisent l'idée même de pratique négative. Également utilisé par Saidiya Hartman pour rendre compte de « subtle resistance to slavery like working slowly or feigning incompetence » (Halberstam 2011, 88), ce concept fluide s'impose comme un défi lancé à la lecture traditionnelle de comportements précis et à la compréhension toute aussi traditionnelle de leurs effets. Il permet alors une lecture selon laquelle choisir le négatif ne serait plus seulement un mécanisme d'adaptation individuel qui permettrait à certains de s'en sortir, mais aussi un moyen de se battre ensemble pour l'établissement de nouvelles « norms » (Halberstam 2011, 89) – qui, comme nous le rappelle Halberstam, sont souvent liées, et pas uniquement par l'oreille, à la production de nouvelles « forms » (Halberstam 2011, 89).

Sur ce point comme sur bien d'autres, la théorie qu'emprunte Halberstam à Scott évoque ainsi la célèbre *mimesis* d'Irigaray. Et pour cause. Si l'appel que lance Halberstam à percevoir l'échec comme un « style » (Halberstam 2011, 96) rappelle celui d'Irigaray à incarner activement un rôle jusqu'alors subi, à « retourner en affirmation une subordination » (Irigaray 1977, 73), c'est que le « mimétisme » (Irigaray 1977, 73) tout comme le « concept of practicing failure » (Halberstam 2011, 120) visent tous deux à offrir une échappatoire en creux à la place « historiquement assigné[e] » (Irigaray 1977, 73) aux sujets marginalisés. Un lien se tracerait ainsi directement, du côté des artistes, entre les nombreuses pratiques négatives que nous venons d'évoquer et une sorte de jeu de rôle politique qui récupérerait et tirerait paradoxalement profit du mode d'oppression qu'il minerait d'un même geste. Et ce n'est pas tout. Si les pratiques de résistance que les critiques mettent en avant sont à bien des égards comparables, leurs théories se rejoignent de plus en plus en un point méthodologique décisif pour notre travail : l'attention qu'elles portent toutes deux aux *effets* du négatif. Puisqu'elles cherchent à « faire “apparaître” [...] ce qui devait rester occulté » (Irigaray 1977, 74) et qu'elles se concentrent sur la tension formée par « un excès [...] *dérangeant* » (Irigaray 1977, 76) que produisent des actions typiquement décrites « comme manque, défaut » (Irigaray 1977, 76), les pensées de Halberstam et d'Irigaray mettent en place un mode d'interprétation qui se concentre précisément sur la manière dont les sujets marginalisés *font avec* le négatif.

De cette approche théorique et des échos que nous avons dégagés entre celle-ci et celle d'Irigaray, l'ouvrage de Halberstam hérite aussi d'autres spécificités relatives à l'effet pratique qu'a son sujet sur le texte. Ces spécificités qui touchent à la manière dont le texte sur l'échec fait lui-même avec l'échec ont alors pour nous une importance notable. Soulignons-en quelques exemples. Le premier toucherait au rapport ambigu du critique à son corpus. Parce que son projet s'oppose à toute conversion positive de l'échec, parce qu'il vise avant tout à ne revaloriser l'échec que comme échec et ainsi à ne pas le réinscrire dans un système dont il se doit de rester la négation, *The Queer Art of Failure* ne distingue la valeur de son corpus qu'au prix d'une revendication explicite de sa défaillance même. Faisant cela, Halberstam écrit alors au rythme d'un double mouvement contraire de valorisation et d'abaissement qui touche autant le texte critique que son corpus et qui les place, ensemble et d'un même geste, aux prises avec la négativité qu'ils cherchent à maintenir. Le second, plus subtile, concernerait le refus de toute tentative de maîtrise de son corpus. Puisqu'il veut laisser son pouvoir d'opposition à l'échec, Halberstam s'efforce dans son ouvrage de ne pas dominer les œuvres qu'il prend pourtant pour sujet, de ne pas les « domestiquer » (Genet 1995, 284). Explorons plus avant ce choix.

Généralement adverse à l'idée même de maîtrise et à toute conception académique qui ferait de celle-ci le but de l'effort critique, Halberstam change le « refusal of mastery » (Halberstam 2011, 143) en un outil qu'il récupère à son compte dans le but de produire un « counterhegemonic discourse » (Halberstam 2011, 12). Il s'oppose pour cela d'un même geste aux « two equally unbearable options » présentées par Edelman⁵ « futurity and positivity in opposition to nihilism and negation » (Halberstam 2011, 120) et se positionne, contre lui, en faveur d'un « political framing [...] that *usefully* encloses failure » (Halberstam 2011, 106)(nous soulignons) et qui permet par conséquent d'imaginer des « generative models of failure » (Halberstam 2011, 120). Ce désir d'utilité politique, tout comme les termes de l'opposition avec l'auteur de *No Future* sont alors particulièrement significatifs. Que cela soit au travers d'une attaque contre l'« unnervingly tidy and precise theoretical contractions of futurity » (Halberstam 2011, 107) que met en place Edelman ou au travers d'un refus « to exert [comme le fait Edelman] a kind of obsessive control over the reception of his own discourse » (Halberstam 2011, 107), cette opposition permet à Halberstam de préciser l'intention méthodologique qui porte *The Queer Art of Failure*, et notamment sa volonté de laisser libre cours à l'« anarchy of signification » (Halberstam 2011, 107). C'est ainsi sans surprise qu'il saute dans l'ouvrage d'une théorie à l'autre, qu'il met en

⁵ Nous reviendrons dans notre troisième chapitre sur la théorie d'Edelman. Tout comme le fait ici Halberstam, bien que pour des raisons différentes, nous distinguerons alors notre lecture de Dustan de celle qu'invite à faire la théorie du critique.

place un corpus à la mixité dissonante et qu'il évite tout geste totalisant d'unification de l'ensemble.

En cela et alors même qu'il le théorise, Halberstam cherche ainsi selon nous l'échec, mais une forme d'échec qui serait par essence politique. Parce qu'il refuse une lecture unilatérale de son corpus et parce qu'il refuse de changer son sujet en objet, le critique rejette non seulement la pureté nihiliste qu'il reproche à Edelman, mais s'oppose aussi plus généralement à une réussite théorique franche qui ne pourrait selon lui se faire qu'au détriment de ce, de ceux, qu'il s'efforce justement de garder. Halberstam adopte ainsi une attitude critique selon laquelle son ouvrage ne peut paradoxalement réussir qu'à condition d'aussi échouer, choisit une réussite *avec* l'échec et, malgré les tensions inévitables que cela provoque, fait par conséquent *avec* son corpus.

D'une manière formellement plus intrigante, bien que décisivement moins politique, c'est aussi cette tentative de *faire avec* qui porte l'approche performative employée par Priest dans son ouvrage *Boring Formless Nonsense*, vers lequel nous allons désormais nous tourner. Véritable plongée dans le domaine de l'expérience, l'ouvrage s'attache plus à recréer un ressenti qu'à analyser méticuleusement des performances musicales uniques, et auxquelles il ne peut de toute manière pas donner accès. Cette entreprise qui atteint son point d'orgue dans l'incompréhensible dernière partie sur le *nonsense* est déjà particulièrement réussie lors du développement consacré plus tôt à *one more day in the empire* de John Mark Sherlock (Priest 2013, 185–90). Écrit difficile à suivre, qui repose sur l'usage abscons de théories abstraites et adopte le point de vue du musicien, le texte piège doublement son lectorat initié. Il l'empêche à la fois de se fier à sa propre connaissance musicale – écouter le morceau n'offre ici aucune clé – et d'utiliser ses connaissances théoriques pour comprendre le propos. Il force alors le lecteur à occuper la position instable et inconfortable du musicien professionnel qui, sans répétition avec le reste de l'orchestre⁶, est forcé d'interpréter en direct à la fois la partition de Sherlock et ses consignes qui lui demandent, entre autres, de jouer ou de ne pas jouer toutes les notes de la partition⁷. Ce faisant, le texte critique empêche le lecteur de le saisir, il le force à *faire avec* son propre échec et lui permet alors de vivre, en direct, un échec en abyme : le lecteur échoue à saisir un texte composé lui-même sur l'échec à saisir des œuvres qui sont elles-mêmes marquées par l'échec.

⁶ C'est ce qui est demandé aux musiciens dans la troisième consigne : « Players need not to rehearse together even if they choose to rehearse on their own » (Priest 2013, 186).

⁷ C'est ce qui est demandé aux musiciens dans la première consigne : « Players may play any, all, or none of the notes » (Priest 2013, 186).

Littérature et échec

Cette riche lignée théorique qui nous aidera tout à l'heure à éclaircir certains de nos partis pris les plus marqués nous permet déjà ici de dégager les caractéristiques centrales aux mouvements de réévaluation. Elle souligne notamment la connexion entre échec artistique et recherche politique, et met en avant les questions éthiques que pose toute réévaluation. Elle donne aussi une place centrale à cette négativité adornienne et fait de l'échec un mode de résistance à part entière. Mais ce n'est pas tout. Les textes qui la composent brouillent, et c'est crucial, la distinction rigide entre écriture *sur* l'échec et écriture *en* échec et illustrent en cela le constat de Caron qui n'aurait pu composer avec la maladie qu'un texte lui-même malade. Ils élèvent, en résumé, le travail sur l'échec, le *faire avec*, au stade de pratique créatrice expérimentale unique et digne d'intérêt.

Aucun de ces écrits ne semble, en revanche, donner une place satisfaisante au champ de recherche essentiel à notre propos : la littérature. Celle-ci pourtant, semblerait au premier abord un exemple évident. Si un ouvrage comme celui de Priest illustre, en pratique, l'efficacité d'une création textuelle focalisée sur l'échec, la littérature entretient aussi historiquement un lien privilégié avec le principe même de réévaluation négative. C'est ce que souligne par exemple le « qui perd gagne » sartrien sur lequel nous reviendrons et ce que démontre de manière exemplaire l'un des ouvrages précurseurs de cette approche critique, daté de 1994, et particulièrement remarquable par sa logique : *L'Œuvre sans qualités* de Bruno Clément.

Dans l'ouvrage, Bruno Clément choisit de prendre le contrepied d'un versant négatif de la critique de Beckett qui se concentre surtout sur l'apparente absence de forme des œuvres – le cas d'école donné en ouverture est celui de Blanchot (Clément 1994, 23), – et ce faisant il approche les textes d'un point de vue « systématiquement rhétorique » (Clément 1994, 417). Sa lecture s'attache ainsi directement aux causes des attaques, aux causes d'une apparence d'informe (Clément 1994, 24–25) par l'attention qu'il porte aux mécanismes textuels et structuraux. C'est ce geste critique, celui qui revient à montrer comment un négatif – ici l'informe – pourrait être non seulement un effet recherché mais aussi une qualité propre à une œuvre, qui caractérise ce que nous avons appelé une pensée réévaluatrice. Et il n'est pas le seul dans ce champ. Lorsque Avital Ronell cite Barthes dans son introduction à *Stupidity*, c'est encore pour poser à travers lui la même question alors seulement osée entre parenthèses par le penseur français : « “(why shouldn't I have the right to be stupid ?)” » (Ronell 2002, 11). En contresignant la question, la critique ne fait pas alors que la rappeler – la citation n'est pas neutre – elle souligne aussi l'importance et peut-être l'efficacité de la question. Ainsi, elle souligne non seulement la possibilité qu'a le texte de Barthes d'être stupide,

mais aussi la possibilité d'une œuvre écrite pour être stupide, d'une œuvre qui ferait justement ici avec la stupidité.

À la fois réévaluation du courant positif et du courant négatif, *L'Œuvre sans qualités* et *Stupidity* remettent alors en question certaines des valeurs critiques séculièrement établies. Dans chaque ouvrage, les auteurs déconstruisent et bouleversent le rapport de force qui valorise la clarté face à la confusion, l'organisé face à l'informe, le pur face à l'impur. En cela, et malgré l'absence du terme, ils s'associent alors directement, comme précurseurs et pionniers théoriques, aux pensées de l'échec que nous avons précédemment soulignées. Ils soulignent alors aussi face à elles le rôle que peut et devrait selon nous jouer dans celles-ci la littérature, et plus particulièrement, l'analyse textuelle d'œuvres littéraires.

Si l'on revient sur le reste de notre corpus critique, le problème n'est en effet pas exactement celui que nous avons précédemment souligné. La littérature n'est en pratique pas vraiment absente des pensées de l'échec : Halberstam, certainement le plus multidisciplinaire du corpus, ne l'évite pas totalement et consacre par exemple une part importante du chapitre éponyme – « The Queer Art of Failure » – à une discussion de *Trainspotting* par Irvine Welch. Et il n'est pas ici le seul, comme le montrent par exemple les livres *The Failed Text: Literature and Failure* (José Luis Martínez-Dueñas and Rocío G Sumillera 2013) ; *Flaubert, Beckett, Ndiaye – The Aesthetics, Emotions and Politics of Failure* (Asibong and Campmas 2017) et *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity* (Ochoa 2004) ou les thèses de Brendan J. Balint (Balint 2007) ou de Charles Blaine Sumner (Sumner 2007).

En comparaison des textes de Clément et de Ronell, ceux-ci semblent cependant tous buter sur le même obstacle. Déjà présente chez Halberstam, confirmée par *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*, par les chapitres de *Failed Text* comme par *The Aesthetics of Failure in Anglo-American Modernist Literature* (Sumner 2007), l'approche choisie par la majorité de la critique exclut pour nous ce qui constitue le cœur même de la critique littéraire, l'analyse textuelle. Elle ne s'attache ainsi peu ou pas au texte, n'offre qu'un traitement distant du sujet et échoue à réellement souligner l'impact qu'a l'échec sur le texte lui-même. Parce qu'ils s'attachent seulement au thème, ces ouvrages seraient, en d'autres mots, peu à même d'analyser la pratique créatrice qui nous intéresse, cette composition avec l'échec que nous avons jusqu'alors appelée le *faire avec*. Dans tous ces ouvrages on trouve ainsi peu de citations, peu d'analyses locales et tout semble pensé pour faire de l'échec non seulement un phénomène d'ensemble – qui s'inscrit surtout dans le propos au niveau de la signification – mais surtout un phénomène non conflictuel qui ne mène jamais à un

questionnement de l'écart entre ce qui est dit et la manière – éventuellement dissonante – dont le texte est écrit.

En contraste, l'ouvrage consacré à Flaubert, Beckett, Ndiaye – et particulièrement les chapitres de Kate Rees (Asibong and Campmas 2017, 36–48) et de Marie Berne (Asibong and Campmas 2017, 66–87) – ainsi que *The Ethics of Failure: Literature and Theory, 1916–2000* (Balint 2007), offrent des analyses textuelles précises. S'ils n'atteignent pas l'envergure théoriques des ouvrages mentionnés dans les pages précédentes, ils ont en cela eu, dans leur esprit plus que dans leurs développements (difficilement transportables d'un texte à l'autre), une influence décisive sur l'approche méthodologique que nous développons ici.

L'échec chez Genet, Cixous et Dustan

Une marginalité privilégiée

Venons-en maintenant à notre corpus et, afin d'approcher nos trois auteurs, répondons tout d'abord à une remarque qui se présente sans doute comme une sorte d'évidence : « Pour des auteurs qui ont échoué, ils ont bien réussi. » Deux présumés la soutiennent selon nous. Ne parvenant pas à concevoir la possibilité même de vouloir, comme le dit Derrida en parlant de Genet, « réussir l'échec » (Derrida 1981, 245 B), le premier attaque la possibilité de voir l'échec comme objet d'étude légitime, de justifier ou de permettre la mise en place d'une pensée critique sur l'échec. « *Pourquoi l'échec chez Genet, Cixous, Dustan ?* », voilà surtout sa question. Nous espérons avoir, pour le moment du moins, déjoué celui-ci. Le second, vers lequel nous allons désormais nous tourner, vise plus directement les auteurs choisis. Il refuse de leur attribuer, à eux, l'échec comme outil potentiel de création. Sa question serait alors, « *Pourquoi l'échec chez Genet, Cixous et Dustan ?* ».

L'apparente simplicité de cette dernière est trompeuse. Elle impliquerait selon nous deux jugements diamétralement opposés des auteurs et des œuvres qui composent notre corpus. L'un s'attacherait tout particulièrement à la position ambivalente de ces trois auteurs *queer* dans un paysage littéraire français dont ils sont à la fois toujours présents et absents, ainsi que celle qu'occupent dans leurs œuvres respectives des ouvrages qui n'en sont typiquement pas les représentants exemplaires. Il viserait à questionner la légitimité politique et stratégique d'une lecture négative d'auteurs et d'œuvres qui, à bien des égards, sont déjà marginalisés et qui ne bénéficient par exemple certainement pas du capital symbolique dont bénéficient des auteurs comme Beckett ou Barthes. L'autre irait dans une direction contraire au

précédent. Il soulignerait le renom de trois auteurs connus et étudiés non seulement sur la scène académique internationale mais aussi sur la scène littéraire en général et questionnerait la légitimité d'une lecture qui, parce qu'elle se concentre sur l'échec supposé de ces noms, de ces œuvres, semble quelque peu excessive. Il viserait ainsi à questionner la légitimité critique d'un qualificatif en apparence peu approprié au statut privilégié et à la place prestigieuse occupée par ces auteurs comme par leurs œuvres.

Ensemble, et sous leur apparente irréconciliabilité, ces deux lectures contraires révèlent de facto l'un des paradoxes fondateurs de notre corpus critique et auquel répondent, ensemble, les ouvrages de Halberstam et de Priest : celui qui interroge la place symbolique de nos trois auteurs, pose la question du privilège et des interdits qui s'attachent à leur nom et piège tout travail sur l'échec entre un excès et un manque de légitimité.

Nous nous sommes déjà attachés à l'approche de Halberstam. Fort d'une pensée *queer* qui vise à dégager les termes d'une résistance fondatrice de sa pensée *queer*, il propose une pratique politique qui transforme l'échec en arme – en « weapon of the weak » (Halberstam 2011, 88). Il confère pour cela une force ambiguë aux artistes auquel il s'attache et change l'échec en mode critique, en une « way of refusing to acquiesce to dominant logics of power and discipline » (Halberstam 2011, 88). Il fait alors du *faire avec* un avantage, une ressource, pour ceux qui, en manquant, devraient typiquement *faire sans*. En cela, il répondrait alors indirectement à la première partie de la question puisqu'il fait des artistes marginalisés les bénéficiaires exemplaires des pensées de l'échec.

Priest, quant à lui, répond plus directement à la seconde partie de la question. Il souligne pour cela tout d'abord sa propre position privilégiée⁸ ainsi que celle de ceux qui composent son corpus musical. Ensuite, il offre une analyse lucide des limites théoriques auxquelles font face toutes les pensées de l'échec, ainsi que, dans une moindre mesure, des limites politiques de toute œuvre qui pratique consciemment ce qu'il appelle un « jeu avec l'échec ».

⁸ Son analyse est ici aussi subtile : alors même qu'il déclare « prefer not to interrogate [his] text's privilege », il souligne également en quoi la capacité qu'il a de ne pas avoir à la faire, tout comme celle d'écrire un ouvrage sur l'échec, découle directement de sa propre position privilégiée, « As a white, university-educated, heterosexual male, I am not only permitted to produce a study on the aesthetics of failure, I am permitted to write something that is aware of its privilege but does not have to question how this contributes to its production. » (Priest 2013, 27). En cela, il n'est selon nous pas loin de l'approche proposée par la défailtante synthèse adorniennne, celle qui, en permettant tout de même la production, ne permet pour autant pas à celui qui la produit de conserver l'illusion d'une synthèse sans reste.

[O]nly a subject whose agency is always (already) secure can put the potential of its own annulment into practice. Likewise, while in theory “everybody” has the potential to fail, in practice only those who have (always) already succeeded as social agents can play with failing [...]. To practice failure and play with its potential is not for “anyone”, it is for *some*. And this study is itself evidence of that. (Priest 2013, 27)

Il met alors en scène une division qui aide à établir l'un des points communs fondateurs de son corpus. Il oppose des œuvres qui auraient le « potential to fail » et des œuvres qui auraient celui de « play with its potential », ce qui lui permet de tracer une ligne différenciante entre d'un côté ceux qui composent la part marginale du corpus de Halberstam, *ceux qu'il faudrait sauver de l'échec*, et de l'autre le corpus de Barthes, de Beckett, de Flaubert, ainsi que celui des troupes discutées par Bailes, *ceux dont il faudrait reconnaître l'échec* comme pratique créatrice à part entière et choisie – le choix est ici important – par les artistes. Il fait alors du droit d'échouer – ce droit que réclamait Barthes dans l'introduction de Ronell – le privilège de ceux qui pouvant jouer avec l'échec sans se mettre pleinement en jeu, peuvent le thématiser et le pratiquer sans pour autant vraiment le risquer.

Ces caractéristiques premières, en tendant vers une riche et dangereuse confusion entre la figure de l'auteur et celle du narrateur, entre l'expérience de l'un et le récit de l'autre, témoignent d'un lien caractéristique à l'ensemble des pensées de l'échec. Quel est-il? De manière déterminante, l'échec demande un investissement – et comme nous l'avons souligné une relative mise en jeu – de la figure du créateur. Et c'est là l'une des forces de notre choix de corpus. Parce qu'il se tiennent à bien des égards à la jonction entre la théorie de Priest et celle de Halberstam, parce qu'ils ont « already succeeded as social agent[s] » mais n'ont certainement pas « (a/ways) already succeeded » (nous soulignons), nos trois auteurs occupent alors une position frontalière, marginale et privilégiée, et dont témoignait déjà les deux jugements contraires que nous avons dégagés. Ils offrent alors selon nous une opportunité d'observer et d'analyser le riche entre-deux mis en scène dans des œuvres qui, puisqu'elle ne risquent pas vraiment d'échouer, peuvent en quelque sorte tout tenter mais qui, parce qu'elle gardent la trace d'un *sans*, sont sans doute plus à même de jouer avec l'échec que les œuvres de ceux « who have (always) already succeeded » (Priest 2013, 27).

Présentation du corpus

À la question de la légitimité d'une analyse de l'échec, et à celle d'une analyse de l'échec chez Genet, Cixous et Dustan, s'en ajoute aussi une troisième, et que nous avons jusqu'à maintenant trop retardée : « Pourquoi ces œuvres ? Pourquoi l'échec *dans ces œuvres* de Genet, Cixous et Dustan ? ». Afin de commencer à y répondre, et

avant de chercher à distinguer les points communs qui justifient leur analyse conjointe, présentons tout d'abord nos œuvres.

Un captif amoureux

Le 23 mai 1986, moins de deux mois après la mort de Jean Genet, paraît son ultime ouvrage, *Un captif amoureux*. Non édité et non corrigé par Gallimard – selon une demande de l'auteur – l'ouvrage s'offre comme un récit fragmentaire qui emmène le lecteur de la Palestine aux États-Unis et couvre une période d'environ quinze ans. Porté par un narrateur unique qui emprunte le nom de l'auteur, l'ouvrage est marqué par une tentative majeure : celle de composer un témoignage fidèle de son expérience avec les Palestiniens et les Black Panthers. Attaqué dès sa publication par un grand nombre de critiques qui visent à la fois un style qu'ils trouvent trop relâché, une construction qu'ils trouvent trop peu logique et un manque d'événements narratifs, ce livre a aussi été jugé des plus gênants par toute une vague de réception postérieure et plus directement politique. Au cœur de la critique, notamment, la place donnée dans le témoignage à un motif récurrent : Hamza-Sa Mère, un étrange couple Palestinien formé par une veuve armée et son jeune fils soldat, rencontré par le narrateur dès le début de son voyage. Ce duo hautement symbolisé occupe quelques cent pages de l'ouvrage, il organise un livre qui vers sa fin retournera vers eux et offre une image singulière et problématique du mouvement révolutionnaire palestinien. L'ouvrage invite alors à une riche réflexion aporétique avec laquelle sans cesse il tente de faire, et qui touche autant à la question éthique de la représentation d'autrui qu'à celle de la légitimité politique d'une telle tentative, à la présence du narrateur auprès des Palestiniens, autant qu'à la tentative sans cesse manifestée d'être avec ceux-ci.

Le Livre-Que-Je-N'écris-Pas

En 2006, à l'occasion du colloque « Genèses Généalogies Genre », Hélène Cixous – à qui la rencontre est d'ailleurs dédiée – offre un texte au statut particulièrement incertain : « Le Livre que je n'écris pas » (Calle-Gruber and Germain 2006). Sorte d'annonce négative, consacrée justement à un livre qui ne peut ou ne veut pas s'écrire, cette communication marque le gain d'importance dans l'œuvre de l'autrice d'un projet désormais à la fois appelé « Livre-Que-Je-N'écris-Pas » (LQJNP) et « Abstracts et brèves chroniques du temps ». Composé à ce jour d'une série d'œuvres négatives – de tentatives manquées – et de trois exécutions positives – ou du moins annoncées comme telle par la narratrice, le LQJNP s'incarne tout particulièrement dans ces derniers, publiés entre 2013 et 2015, *Chapitre Los* (Cixous 2013), *Le Détrônement de la mort* (Hélène Cixous 2014) et *Corollaires d'un vœu* (Cixous 2015). Au centre des trois ouvrages qui composeront la part centrale de notre corpus cixousien, on trouve la

relation incertaine entre vivants et morts, des vivants avec les morts, telle qu'elle est perçue par un sujet qui, vieillissant lui-même, se retrouve peu à peu entouré par la présence grandissante des amis et amants décédés. Portée par la double volonté de rendre hommage aux disparus, de leur rendre ce qui leur est dû, tout comme par celle de ne pas les exploiter, de ne pas les faire parler contre eux, l'œuvre laisse aussi place à une troisième nécessité, amenée par une narratrice consciente de sa disparition prochaine : celle de se dire avant tout, de dire son passé, ses vies passées, mais aussi son présent, et son présent justement comme réalité d'une survivance sur les morts mais aussi avec ceux-ci.

Nicolas Pages

Publié en 1999, peu après la découverte des trithérapies (un traitement qui réduit grandement les effets qu'a le virus sur les personnes qui vivent avec le VIH), *Nicolas Pages* (Dustan 1999) est le quatrième ouvrage de Guillaume Dustan. Porté par Guillaume, une figure narrative vivant elle-même avec VIH, il s'offre à la fois à lire comme le témoignage d'une période transitoire de l'épidémie du sida et comme le récit de vie d'un auteur-narrateur qui cultive, nettement plus que dans le reste de notre corpus, une forte illusion autobiographique. Se voulant à la fois « grand roman d'amour homosexuel » (Dustan 1999, 42) et « one man show engagé » (Dustan 1999, 430), ne contenant pourtant qu'une série d'échecs amoureux et de projets politiques tout juste esquissés, il met en scène une figure en échec permanent puisque chacun des projets entrepris dans l'œuvre peut être considéré – si l'on suit la définition la plus commune du mot – comme un échec. Rassemblement hétérogène de textes, allant d'une série d'articles refusés au journal intime de la grand-mère de l'auteur-narrateur, l'œuvre se présente alors comme une sorte d'immense canot de sauvetage qui ramasse sur son passage l'ensemble des projets éparpillés par le narrateur. L'ouvrage peut ainsi se lire comme une longue tentative de donner forme à ceux-ci. Il oscille pour cela entre un *quoi faire* et un *faire avec*, souligne sans cesse la violence d'un manque, d'un *sans*, qui touche toujours le narrateur et s'impose alors comme une tentative impossible de faire travailler ces échecs et de les extraire, par l'écriture combinée de ceux-ci, de leur improductive négativité ; « J'écris pour rattraper. Rattraper le coup. Rattraper les coups. J'écris pour rétablir. L'équilibre. » (Dustan 1999, 97).

Approche méthodologique

Cette présentation de notre corpus faite, revenons désormais à la question précédente – « Pourquoi ces œuvres ? ».

Publiés après le milieu des années 1980, ces ouvrages font tous partie de ce qu'on appelle communément la littérature française contemporaine. Inscrits, hors passages oniriques, dans un univers réaliste, ils mettent en scène des personnages

*vrais*⁹ et font tous face aux implications éthiques et politiques que posent en littérature le choix d'un fort ancrage contextuel. Ils ont aussi en commun un certain nombre de caractéristiques formelles et thématiques. Ils comprennent par exemple tous de nombreux passages autoréflexifs, ils appartiennent aussi tous à ce courant sémantiquement instable mais pourtant caractéristique de la production contemporaine occidentale, l'écriture de soi, l'autobiographie, l'autofiction. Ils mettent par conséquent en scène un narrateur qui parle à la première personne du singulier, partage un grand nombre de caractéristiques biographiques avec l'auteur et qui se donne, d'une manière ou d'une autre, le rôle de raconter, depuis le temps de l'écriture, des expériences à la fois passées et présentes.

Plus distinctement, ces œuvres mettent aussi toutes en scène un narrateur-auteur dont l'écriture est teintée par la perspective d'une mort prochaine. Cette œuvre sera-t-elle la dernière ? Si elle n'est pas écrite, le sera-t-elle jamais ? L'auteur-narrateur est hanté par cette double prise de conscience. Toutes ces œuvres posent ainsi à leur manière la question de l'héritage, de la responsabilité par rapport à autrui, ainsi que celle de la réception. Répondant formellement aux impératifs négatifs de l'échec – au désir de vouloir retarder à l'extrême la venue de la non-conclusion – elles sont in-conclusives mais aussi, fragmentaires, digressives, anti-chronologiques et profondément interrogatives.

Enfin, ces œuvres occupent toutes, et c'est là peut-être le point commun le plus décisif, une position d'entre-deux qui enrichit le *faire avec* qu'elles mettent en place. Conséquence directe de la position des auteurs qui les composent, de la position marginale et privilégiée de Genet, Cixous et Dustan, cette caractéristique a de nombreux effets sur les textes. Expliquons-nous. Parce que les œuvres que nous nous proposons d'étudier représentent chacune des sujets marginalisés en rapport avec une figure narrative elle-même marginalisée, elles illustrent toutes exemplairement la riche tension entre les deux. Elles font ainsi à la fois des auteurs-narrateurs des sujets qui doivent sans cesse *faire avec* leur manque de privilège et des sujets privilégiés tentant consciemment¹⁰ de revaloriser un échec qui n'est pas seulement le leur. En cela, les

⁹ Nous empruntons ici l'ambiguë désignation qu'emploie Cixous dans son échange avec Mireille Calle-Gruber (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100), et sur laquelle nous reviendrons dans notre second chapitre.

¹⁰ Nous profitons de l'écho sémantique qu'a ce terme pour préciser la place qu'occupera dans cette thèse la théorie psychanalytique. Dans la mesure où nos analyses s'attachent à l'engagement conscient de nos auteurs avec l'échec et à la mise en place consciente d'un *faire avec* artistique et politique, notre travail laissera de côté la part inconsciente qui traverse aussi leurs œuvres. Cela ne veut pas pour autant dire que nous éviterons ici toute référence ou tout dialogue avec la psychanalyse, cela veut seulement dire qu'elle n'occupera, par manque de temps autant que par choix théorique, qu'une place marginale et somme toute minimale dans notre travail. Ce choix n'est pas sans défaut et en le faisant nous n'ignorons par exemple pas le fait qu'un engagement plus

ouvrages de notre corpus se placent d'un côté comme de l'autre de la théorie d'Halberstam et ils perturbent alors la limite, déjà incertaine chez le critique, entre eux. Parce qu'ils sont à la fois des ouvrages marginaux qu'il faudrait revaloriser et des textes réflexifs qui s'efforcent eux-mêmes de revaloriser les sujets qu'ils représentent, ils ne permettent pas seulement d'explorer le *faire avec* de leurs narrateurs, mais aussi la tentative de leurs auteurs d'atteindre, tout comme le texte d'Halberstam et tout comme notre thèse d'ailleurs, une paradoxale réussite *avec l'échec*.

Dans notre étude du *faire avec*, notre thèse s'appuiera sur tous ces points communs ainsi que sur une approche méthodologique et conceptuelle inspirée de celles de Halberstam et de Priest. Expliquons-nous.

Tout comme celle de Halberstam, et comme son titre l'indique d'ailleurs, notre approche du *faire avec* sera également le produit d'un *faire avec*. Si nous nous attacherons en d'autres mots à des œuvres qui font elles-même avec l'échec, notre travail exemplifiera lui aussi le refus que nous faisons de le réussir à *tout prix*. En découle alors, comme chez le critique, l'importance que nous donnerons à la question de la (non)maîtrise théorique. Mise au service d'un corpus composé à l'encontre de la maîtrise, en résistance explicite avec celle-ci, notre thèse se servira de l'écart maintenu entre les chapitres, de la différence thématique manifeste entre ceux-ci, ainsi que de la tension provoquée par cette différence comme de gardes-fous contre une tentation totalisante dont il nous faut nous prévenir. Elle produira certainement, dans son ensemble, des échos entre les œuvres. Ceux-ci ne seront cependant pas provoqués par des croisements directs. Chaque chapitre aura pour objet principal un texte ou un groupement cohérent de textes et offrira une lecture des effets que l'échec a sur lui. Notre structure permettra bien entendu des dialogues, elle ne ménagera cependant aucun véritable espace de rencontre et prendra ainsi la forme d'une série d'études de cas. De cette inspiration critique découlera de plus une certaine fluidité théorique, un attachement au dialogue impromptu et à la ressemblance inattendue entre des pensées, à ce que Genet appelle le son (Genet 1995, 261), ainsi qu'une volonté de faire, comme le souligne Caron, avec ce qui passe sous la main, de « t[ake] hold of whatever I could reach » (Caron 2014, 322), caractéristique selon nous plus ou moins assumée de toute pensée de l'échec.

Tout comme celles de Priest, bien que d'une manière sans doute moins audacieuse, nos analyses dialogueront formellement avec les textes de nos auteurs.

direct avec la théorie psychanalytique, notamment avec la conception psychanalytique du sujet, permettrait certainement de complexifier la question de la maîtrise qui nous occupe. Cette décision critique nous permettra cependant, et c'est ici son but, de nous dédier pleinement à ce *faire avec* actif que nous prenons pour objet et que nous avons précédemment défini comme le résultat d'une pratique créatrice à part entière et *choisie* par les artistes.

Elles emprunteront pour cela des éléments propres aux œuvres sur lesquelles elles se concentrent et dont la structure sinueuse de Genet, la structure associative de Cixous et l'alternance d'élévation et de dégradation chez Dustan seront les exemples les plus marquants. Ce choix nous expose sans doute à ce que certains percevront comme un échec formel, comme un mimétisme excessif ou tout du moins à une certaine dissonance, stylistique plus que méthodologique, entre nos trois chapitres. Celle-ci est la conséquence acceptée et somme toute minimale d'un double effort actif. Celui de réduction d'une violence critique à l'encontre de nos ouvrages et celui d'adaptation de notre écriture à la spécificité formelle et thématique de textes eux-mêmes moulés sur une négativité qui chaque fois leur résiste. Elle est, en bref, la conséquence selon nous inévitable du *sans* qui hante notre corpus et un risque avec lequel, suivant les conseils de Caron qui demande « how else, I wonder, may one reflect meaningfully on tact if not at the risk of tactlessness? » (Caron 2014, 319), il nous faudra tenter de faire.

Ensemble, ces partis pris méthodologiques dont les implications sont autant théoriques que stylistiques ne sont pas sans risque. Ils ont cependant selon nous plusieurs avantages décisifs. Ils nous permettent, tout d'abord, de marquer l'importance que joue le *faire avec* dans une variété de textes contemporains et cela sans avoir à trop nous soucier des irréconciliables différences stylistiques et théoriques entre les ouvrages. Ils nous permettent ensuite de faire plus grande justice au riche *faire avec* mis en place, dans le fond comme dans la forme, par chacun des trois auteurs auxquels nous nous attachons et de rendre plus apparente la spécificité de celui-ci. Ils nous permettent enfin, et c'est peut-être là leur plus grand avantage, d'éviter autant que possible la mise en place d'un discours-maître qui tenterait au travers d'une lecture et d'une écriture unifiées de saisir dans son ensemble notre corpus littéraire.

D'une étude à l'autre, et malgré le maintien de cette différence entre les chapitres, notre approche méthodologique demeurera cependant constante. Afin d'essayer de combler l'inexplicable manque révélé par notre panorama critique, nous ferons la part belle à des analyses plus stylistiques que théoriques et resterons pour cela au plus près du texte. De ce point de vue, depuis cette position d'immersion, nous chercherons à répondre à une question jusqu'alors évitée par une grande partie de notre corpus théorique, et à laquelle depuis Sartre peut-être, personne ne s'est aussi longuement attaché. Comment écrire l'échec ? Ou pour le dire plus précisément, quels sont les procédés textuels de ce que nous appelons le *faire avec* l'échec ? Mais aussi, en quoi ces œuvres si différentes, et qui composent pourtant toutes trois avec l'échec, informent chacune le sens même de ce que nous avons appelé le *faire avec* ? Séparément, chaque lecture aura pour but d'offrir une analyse originale des ouvrages à

laquelle elle s'attache. Ensemble, elles viseront à exemplifier certaines des pratiques de l'échec qui traversent la littérature contemporaine française.

Présentation des chapitres

Chapitre 1 : Genet – Rester politique

Partant de la riche intersection des lectures qu'offrent Sartre, Bataille et Derrida de l'échec chez Genet, notre premier chapitre se concentrera sur la représentation qu'offre le narrateur du mouvement palestinien, et plus particulièrement du duo composé de Hamza et de sa mère. À partir de notre analyse de l'une des tensions majeures qui sous-tend toute littérature engagée – celle du risque toujours encouru d'effacer les sujets marginalisés, de les trahir, en voulant parler en leur faveur – nous montrerons en quoi l'engagement genetien peut être lu comme une longue réflexion sur ce risque inévitable. Nous étudierons sous cet angle l'évolution positionnelle du narrateur entre les deux séjours qu'il fait en Palestine. Notre analyse s'attachera alors tout particulièrement au sens changeant donné dans l'ouvrage à la préposition *avec*, et à la place qu'elle concède à ceux avec lesquels sans cesse le texte composerait, avec lesquels il ferait. Soulignant la défaillance politique de toute tentative littéraire de compréhension du mouvement palestinien, et l'illustration qu'en donne selon nous l'ouvrage, notre lecture se concentrera dans *Un captif amoureux* sur la naissance d'une autre entreprise littéraire impossible, et nettement plus ambitieuse : celle d'un effacement de soi face à autrui, d'un effacement de soi dans une écriture de soi qui, en ne liquidant pas l'altérité négative des Palestiniens, ne tendrait finalement pas vers la compréhension du mouvement révolutionnaire, mais plus décisivement vers sa radicale incompréhension.

Chapitre 2 : Cixous – Après tout l'écriture

Au travers des nombreuses manifestations du « Livre-Que-Je-N'écris-Pas » (LQJNP), nous continuerons dans cette seconde étude l'exploration littéraire de ce *faire avec autrui* qui occupait déjà notre premier chapitre. Passant d'un écrit à l'autre, retrouvant le projet dans des textes de conférence comme dans des ouvrages publiés, notre analyse s'attachera tout particulièrement à la question de l'*être-avec*, telle qu'elle est mise en scène dans une écriture de soi qui serait toujours primordialement chez Cixous écriture d'autrui, l'écriture d'un *avec* autrui. Nous analyserons tout d'abord le rôle éthique donné par la narratrice à une autocensure inscrite dans le nom même du projet – « je n'écris pas » – et ensuite, à son contact, l'évolution radicale du positionnement de la narratrice-autrice à ce sujet. Nous nous attacherons aussi aux multiples tentatives de résistance narratorial face aux demandes de l'*avec* et suivrons

alors la trace d'un choix grandissant du littéraire, tel qu'il est notamment mis en scène lors de la scène de Permission dans *Hyperrêve*, lors de l'enterrement de la Jalousie dans *Le Détrônement de la mort* ou lors de la réception de la Lettre dans *Chapitre Los* et *Corollaires d'un vœu*. Distinguant au travers de ces œuvres le gain d'importance d'un joueur *faire comme si* éthique qui culminera dans le repas de Pâques de *Corollaires d'un vœu*, notre analyse s'attachera également au maintien constant dans les ouvrages d'une irréconciliable négativité qui change le *faire* en *faire comme si* et colore les trois actualisations positives du LQJNP.

Chapitre 3 : Dustan – Il va falloir s'y faire

Consacré à l'ouvrage qui se rapproche sans aucun doute le plus d'un véritable échec littéraire, notre troisième chapitre est aussi celui qui nous entraînera au plus près du *faire sans* qui hante inévitablement le *faire avec*. Face à l'ouvrage, nous adopterons par conséquent un positionnement sans aucun doute plus critique que face au reste de notre corpus. Notre lecture s'organisera autour d'une division contextuelle centrale à l'ouvrage : celle qui, avec la découverte des trithérapies en 1996, sépare dans le monde occidental le temps fort de l'épidémie du sida et les suites directes de celui-ci. S'attachant à l'impact qu'a celle-ci sur le texte, et sur le retour qu'elle provoque d'un *faire*, d'une possibilité comme d'une nécessité pratique qu'aurait le narrateur de faire quelque chose d'une vie désormais regagnée sur la maladie, notre analyse de *Nicolas Pages* se concentrera alors sur la place que prend le négatif dans une narration qui, des courses à l'écriture de celles-ci, de l'amour à sa théorisation socio-politique, ne s'extrait jamais d'une défaillance fondatrice, et annoncée par le narrateur dès la quatrième de couverture : « [Ç]a n'a pas marché. Ça n'a... pas été possible. Bon. Très bien. Alors... qu'est-ce que je pouvais faire ? ». Nous approcherons ainsi dans ce chapitre une négativité certainement plus corrosive que dans les deux précédents et analyserons la naissance à son contact d'une pensée utopique aussi improductive qu'inconclusive, et vers laquelle l'ouvrage tout juste tend.

Chapitre 1 : Genet – Rester politique

Dis exactement ce que tu as vu, ce que tu as entendu. Essaie d'expliquer pourquoi tu es resté si longtemps avec nous.

Jean Genet, *Un captif amoureux*, p.400

Parce que leur révolution était vouée à la défaite, à l'échec, à l'enlèvement. Éperdu de bonne volonté, bridant son tempérament et son talent, Genet s'est vainement astreint à répondre aux impératifs d'un livre de commande.

Dominique Jamet, « Singe né, comédien et martyr » (Fontvieille and Carlat 2010, 148)

Ouverture : L'échec de Genet

Emprunté à l'essai de Georges Bataille sur Genet qui conclut en 1957 *La Littérature et le Mal*, le titre de notre ouverture a tout d'une provocation. Conjurant au début de cette partie un conflit intellectuel principalement oublié et dont les protagonistes sont d'ailleurs désormais décédés, notre angle d'approche pourrait ici sembler au mieux daté, au pire quelque peu redondant. Ce chapitre tirera pourtant directement profit de ce conflit. Consacré à un échec qui s'attacherait encore une fois à l'entreprise de Genet, il cherchera à ranimer le dialogue entre trois textes canoniques des études genetiennes, signés par trois des plus grands penseurs français du XXe siècle : le *Saint Genet* de Jean-Paul Sartre ; le dernier chapitre de l'ouvrage déjà mentionné de Bataille ; ainsi que le plus tardif *Glas* de Jacques Derrida, qui offre déjà lui-aussi, bien qu'avec un objectif tout autre, une réponse aux deux précédents.

Avant de souligner les termes de notre intervention, avant d'en arriver là, un rappel critique semble cependant nécessaire. Nous sommes dans les années 1950, Genet adoubé par l'intelligentsia parisienne voit, à tout juste 42 ans, ses œuvres complètes publiées chez Gallimard. Sartre, largement responsable de la grandissante renommée de celui-ci, rédige à son sujet un livre-préface de plus de six cents pages : *Saint Genet, comédien et martyr*. Seconde psychanalyse existentielle de Sartre, qui avait déjà fait ses armes en 1947 avec celle de Baudelaire, et qui venait alors tout juste d'abandonner celle de Mallarmé, le texte sur Genet offre à la fois un développement et une illustration d'une théorie sartrienne qui portera son encore plus colossal ouvrage sur Flaubert : la théorie du « qui perd gagne » :

Ce qui est sûr, c'est que le pessimisme qui prend naissance aux environs de 1850 avec la première génération post-romantique s'accroît avec les générations qui la suivent et que l'échec [...] devient pour l'artiste le fondement même de sa vie et de son œuvre *sans compensation aucune*. [...] Allons plus loin : la littérature est déjà par elle-même, la seule carrière qui reste pour les ratés ; ils y entrent et, précisément parce qu'ils ont raté tous les métiers d'homme, ils manquent pitoyablement leurs œuvres. [...] [P]ourtant ces ouvrages minables, par leurs lacunes, sont les seuls à laisser entrevoir l'irréalisable Beauté ; c'est en somme tout ce qu'on leur demande : qu'ils soient *allusifs*, qu'ils témoignent d'une absence. (Sartre 1988, 3:164)

Caractéristique selon le philosophe des auteurs post-romantiques, la mise en place d'une logique du « qui perd gagne » naîtrait selon lui en triple réaction face aux bouleversements socio-économiques du monde qui les entoure. Face à la montée d'une classe bourgeoise dont font désormais partie les nouveaux artistes ; face à la décadence d'une aristocratie de droit divin ; face à la mort nietzschéenne d'un Dieu qui

était jusqu'alors l'inspiration et le destinataire des œuvres romantiques : cette pensée théorique s'impose pour Sartre comme seule réponse contextuellement possible à la névrose grandissante des artistes français de la seconde moitié du XIXe siècle.

Culminant chez Mallarmé dans sa célèbre tentative d'un art pleinement indépendant, d'un « art pour l'art » qui élèverait à son plus haut point l'abstraction imaginaire du monde référentiel, ce mouvement ferait de l'échec de l'artiste et de son œuvre non pas une conséquence malheureuse, mais une condition nécessaire de toute tentative esthétique. Il ferait de l'artiste et de son œuvre un double sacrifice nécessaire à une entreprise impossible : celle d'atteindre une beauté alors définie comme « [a]u-delà insaisissable de la laideur, pure abstraction négative » (Sartre 1988, 3:186). Voué à l'échec, l'artiste y serait en même temps tenu afin qu'aux travers de ceux-ci, de ses « naufrages allusifs » se « dévoile[nt] allusivement la grandeur de l'Artiste et de l'Art – c'est-à-dire leur impossibilité » (Sartre 1988, 3:193). Le gain, relève finale de la double perte, tiendrait alors justement dans cette capacité qu'auraient les œuvres à faire signe vers cette Beauté qu'elles demeurent pourtant toujours incapables d'atteindre.

Si de cette tentative, Flaubert, Baudelaire et Mallarmé constituent sans doute des exemples, en quoi cette analyse concerne-t-elle cependant Jean Genet ? D'après Sartre, elle serait aussi proche de celle dont témoigne l'auteur, comme l'illustre justement son rapport à l'échec. Un demi-siècle plus tard, sous une forme analogue bien que largement modifiée, ce serait alors encore le « qui perd gagne » qui guiderait son œuvre :

[M]orace comme la beauté insensible, insensible comme elle et comme elle absente, la conscience de Genet est en rapport actif avec l'univers : elle le tient à distance et le couvre d'une gaze mais elle ne songe point tant à le connaître qu'à y puiser la matière d'une œuvre destinée – comme les poèmes de Mallarmé – à *rendre le monde inutile*. [...] Résorber l'univers dans le langage c'est détruire l'univers mais c'est créer le poète. [...] Nous retrouvons ici le jeu de qui perd gagne. Mais, cette fois, Genet connaît les règles : il gagne à tout coup. (Sartre 1952, 615–17)

Cherchant comme les post-romantiques la beauté poétique, la poursuivant dans ce qui ne demeurerait à la fin pour Sartre que des romans en fausse prose, Jean Genet lui aussi « donner[ait] la prose [une prose qui serait toujours pour Sartre un acte, une capacité d'agir sur le monde] en pâture à la beauté poétique » (Sartre 1952, 573). Dans l'opération, et cette fois au contraire des « misérabilistes » (Sartre 1952, 616) de la fin du siècle, Genet pourtant n'est plus celui qui sombre. Pour atteindre la relève finale, loin de se sacrifier seul, c'est surtout un lecteur trahi qu'il condamnerait à l'échec, au « naufrage » :

[B]eaucoup plus tard, vers le milieu de notre siècle [...] Genet [...] peut se tenir pour le farceur, considérer le lecteur comme sa dupe et faire de l'objet littéraire un piège : c'est *par le lecteur* qu'il obtiendra l'échec, c'est en celui-ci que la Beauté deviendra cet Absolu, l'œuvre se niant elle-même, s'enflammant, tombant en cendre et l'Être surgissant sur l'abolition d'un langage piégé comme un vide infini et vertigineux. En ce cas, le naufrage du lecteur est le triomphe de l'écrivain. (Sartre 1988, 3:195)

Genet piège ainsi le lecteur dans son œuvre, le force à accepter jusqu'au bout la quête d'une Beauté abjecte qu'elle ne lui offrira jamais et, si l'on en croit Sartre, « ne nous donne *rien* » (Sartre 1952, 575). « [G]randi[ssant] nos échecs jusqu'à la catastrophe [...], fai[sant] paraître au grand jour notre culpabilité » (Sartre 1952, 660), il nous « tend le miroir » (Sartre 1952, 662) sur notre propre abjection et alors que nous croyions le lire, on réalise trop tard qu'en fait, comme le dira plus tard Derrida, « c'est lui, le texte (Genet) qui piège, acharne, lit le lecteur, le jugement, la critique » (Derrida 1981, 306 B). Trahissant sans cesse son lecteur, ne se rangeant jamais de son côté, Genet savourerait seul sa victoire. Il conserverait ainsi sa solitude et empêcherait toute constitution d'une communauté avec ce premier.

Il lui manquerait alors, si l'on en croit la réponse hésitante qu'offre Bataille au *Saint Genet*, la capacité et la volonté de communiquer, celle même qui serait, pour l'auteur-critique, au fondement même de toute œuvre d'art véritable, « souveraine » (Bataille 1990, 141). S'il gagnerait malgré les apparences pour Sartre qui le sauve par son « qui perd gagne », Genet serait alors, sans réelle justification, perdant pour Bataille qui l'attaque en relançant encore une fois la négation : « La vie de Genet est un échec et, sous les apparences d'une réussite, il en est ainsi de ses œuvres. » (Bataille 1990, 142). Son analyse qui s'attache à opposer deux types de communication, l'une faible, l'autre forte, convainc pourtant difficilement. Lecture rapide de Sartre qui confirme d'ailleurs contre elle-même la conclusion du *Saint Genet*¹¹, théorisation balbutiante qui échoue à capturer son unique exemple, elle serait surtout une « position » (Derrida 1981, 310 B), une « [c]ritique du je ne sais quoi » (Derrida 1981, 308 B) entravée par « l'affect » (Derrida 1981, 310 B), et que Derrida moque et condamne sans retenue dans *Glas*.

Même François Bizet, autrement sympathique à la pensée de l'auteur, arrive à cette conclusion lorsqu'en fin d'une patiente analyse du texte de Bataille il répond par la positive à une violente question qu'il posait en ouverture : « L'arrogance » que Bataille

¹¹ Si l'on suit la supposition de Derrida et son exploration convaincante par François Bizet, « l'effroi » de Bataille face à Genet serait justement une réaction de rejet face au miroir tendu, selon Sartre, par l'auteur au lecteur.

dénonçait dans certains discours aurait-elle contaminée sa propre parole ? » (Bizet 2007, 274) :

On ne sort pas des livres de Genet avec un « gain », mais au terme d'une série d'égarements et de dépossessions. [...] Au scandale du « dernier homme » répond une voix qui n'est décidément plus en mesure de se consommer dans l'excès de l'autre puisqu'elle ne parvient pas, *en fin de compte*, à faire l'économie d'une définition négative, puisqu'elle succombe, contre ses principes mêmes, à la tentation de parfaire un concept et de conclure sur un contre exemple, puisqu'en voulant « avoir raison envers et contre tout », elle cède à cet « esprit d'autoconservation » qu'Adorno dans les mêmes années voulait voir éradiqué de l'exercice philosophique – puisqu'elle se veut *la dernière à parler*. (Bizet 2007, 304)

Alors que Derrida annonce que l'échec de Genet serait toujours « calculé » (Derrida 1981, 306 B), que ce dernier a d'ailleurs toujours « voulu réussir l'échec » (Derrida 1981, 306 B) et qu'il revient donc à un « qui perd gagne » en cette instance plutôt sartrien¹², alors aussi que les critiques qui se sont attachés à cette triple discussion de l'échec de Genet semblent contre Bataille tomber d'accord avec Sartre et Derrida, tout semble bel et bien conclu et la page critique semble légitimement tournée. Pourquoi donc vouloir y revenir ?

En 1986, tenant les promesses faites à l'auteur, *Un captif amoureux*, ultime ouvrage de Genet, est imprimé dans sa version non éditée par Gallimard. Bataille est alors mort depuis plus de vingt ans, Sartre depuis six et Derrida n'a pas réécrit sur l'auteur depuis la sortie de *Glas*, en 1974. Genet, quant-à-lui, et malgré l'exagération que représente le mythe critique de son silence littéraire, n'a depuis les années 1960 offert à la publication que des articles ou des textes courts, comme « Quatre heures à Chatila » (Genet 1991) en 1982. Témoignage fragmenté, réflexion poétique et politique sur l'engagement de l'auteur auprès des Black Panthers et des Palestiniens, l'ouvrage conserve encore à ce jour une place ambiguë dans l'œuvre d'un auteur autrement devenu canonique. Il se place, de plus, dans une position fascinante de vis-à-vis avec les trois textes que nous avons jusqu'alors évoqués : texte de Genet, incontestablement genetien à bien des égards, *Un captif amoureux* devrait logiquement s'accorder avec les lectures qu'offrent Sartre et Derrida du reste de l'œuvre ; texte tardif, tourné directement vers son contexte politique et bien plus directement militant que ceux qui le précèdent, il est publié longtemps après les trois essais et offre donc une occasion de revenir sur eux, de les observer à nouveau au regard de cette réponse finale de Genet qui pourrait, une fois de plus, « piège[r] » et « li[re] [...] la critique » (Derrida 1981, 306 B) qui l'aurait voulu comprendre.

¹² Au sujet du « qui perd gagne » sartrien et de la similitude qu'il a souvent avec celui théorisé par Derrida, voir le dernier chapitre de *Sartre, the necessity of Freedom* par Christina Howells, intitulé « A contemporary perspective: Qui perd gagne » (Howells 1988).

Ce chapitre qui se concentrera principalement sur *Un captif amoureux* tirera profit de la position marginale qu'a l'ouvrage dans l'œuvre de Genet et ne traitera que stratégiquement des différences et des similitudes qu'il entretient avec les ouvrages précédents. Tout particulièrement guidé, comme le laisse entendre cette introduction, par deux des trois ouvrages critiques que nous avons désignés, il cherchera alors à définir ce qu'ils peuvent apporter à la lecture d'un texte qui demeurera toujours pour eux comme un reste, des « blessures » et qui tout au plus, comme le notera tardivement Derrida, « contresign[e] sans contresigner ce qui y est dit¹³ ». Dans notre traitement de l'échec, nous reviendrons ainsi sur la manière dont elles ont toutes approché le motif. Notre chapitre ne cherchera cependant pas à juger de la validité passée de ces trois théories, de la capacité qu'elles auraient à éclairer les œuvres qu'elles se proposaient de lire. Il nous permettra plutôt, au regard des critères de réussite et d'échec qu'elles proposaient alors, d'approcher la spécificité d'un ouvrage qu'elles ne pouvaient pas discuter et qu'elles n'ont pas su prévoir¹⁴.

Nous focalisant sur le motif de l'échec en rapport avec le qui perd gagne Sartrien, nous analyserons la réponse indirectement offerte par Genet aux déclarations radicales du philosophe, et qui tout en marquant le triomphe poétique de sa fausse prose, semblait d'un même coup lui refuser tout engagement politique. Nous poserons ainsi ce texte poétique et militant qu'est selon nous *Un captif amoureux* en conflit avec la conception sartrienne d'une littérature engagée, d'une prose-acte pensée selon lui comme réponse à l'art pour l'art moderniste, tout comme avec sa définition d'une poésie désengagée qui sans cesse garderait le monde « à distance » et s'en servirait comme un moyen avant de le « rendre [...] inutile » (Sartre 1952, 615).

Notre analyse de l'échec, en dialogue avec celle qu'offrait Derrida, cherchera à interroger le sens de l'ambiguë réponse de celui-ci à Bataille, celle qui affirme que Genet « a voulu » non pas « réussir » tout court, mais bien « réussir l'échec » (Derrida 1981, 306 B). Elle rétablira la négativité aussi irrésolue qu'irrésolvable du texte genetien et approchera alors l'échec comme quelque chose avec lequel Genet tenterait de faire, comme quelque chose qu'il capitaliserait dans son œuvre afin d'obtenir un effet recherché ou, pour reprendre ses mots prudents, qu'il espère « domestiquer » (Genet

¹³ Dans ce chapitre, comme dans le suivant, nous citons l'original, tel qu'il nous a gracieusement été fourni par Mairéad Hanrahan. La seule version publiée en est, à notre connaissance, la traduction anglaise qu'elle en a faite. Voir (Derrida 2004).

¹⁴ Comme le défend Shaul Setter dans son article sur le sujet (Setter 2016), Derrida, écrivant *Glas* alors que Genet est déjà auprès des Palestiniens, prévoit et pense déjà quelque peu l'évolution littéraire de celui-ci (voir (Derrida 1981, 50 B)). La réaction qu'il aura face à l'ouvrage en demeure cependant une de surprise (Derrida 2004, 7).

1995, 284), c'est-à-dire non seulement rendre « inoffensif », mais aussi « maîtriser », rendre utile ou « utilisable » (*TLFI*, Domestiquer). Demandant sans cesse qui gagne dans cette opération et ce à quoi – ceux à qui – on tente à travers elle de « faire échec¹⁵ », elle approchera ainsi l'échec genetien sous couvert de sa réussite et de ce « calcul » de l'échec qui, dans les mots que Derrida, est « rép[été] tout le temps » (Derrida 1981, 306 B), de ce calcul de l'échec à l'infini.

Pour se mettre à la recherche de cet échec, distinguer les formes qu'il prendra et souligner sa manière d'agir sur le texte, une série de lectures périphériques précéderont l'étude exemplaire que nous ferons des récits consacrés au duo composé de Hamza et sa mère. Toutes, à leurs manières, noteront la récurrence d'une tension négative dans l'ouvrage : celle du rapport conflictuel entre le poétique et le politique, entre le songe et l'engagement.

Nous nous concentrerons tout d'abord sur la longue discussion critique qu'offre le narrateur d'une réussite artistique dite « moderne » et en montrerons la relève, dans le texte, par la question d'un engagement plus direct de l'écrivain.

Nous nous focaliserons ensuite sur le motif de la « blessure », tel qu'il est en particulier discuté par Carl Lavery (Lavery 2010; 2003) et analyserons à son contact une volte-face inattendue de la pensée de Genet. Nous suivrons alors l'apparition chez l'auteur d'une visée militante, littérairement inaugurée par *Un captif amoureux*, et qui remplacerait ici majoritairement la visée éthique caractéristique de ses écrits antérieurs sur l'art.

Enfin, nous analyserons le rôle donné dans le texte aux blessures physiques. Aidé par des propos tenus par Derrida dans *Fichus*, nous aborderons une question essentielle à notre propos, celle du potentiel politique de la tension que nous traçons justement ici, entre l'imaginaire, le songe et la réalité. Commençons.

¹⁵ Cette expression se trouve ailleurs chez Genet, au cœur du polémique « Violence et Brutalité » : « Et toute la violence spontanée de la vie continuée par la violence des révolutionnaires sera tout juste suffisante pour faire échec à la brutalité organisée. » (Genet 1991, 200).

Première partie : Pour un art politique

Au-delà d'une réussite moderne

La première occurrence du mot « réussite » se trouve au cœur d'un des passages les plus commentés d'*Un captif amoureux*¹⁶ dans lequel le narrateur suggère, non sans malice, la supériorité effective des « hommages » sur les conquêtes, des chants sur les événements, en bref, des récits sur les faits :

La gloire des héros doit peu à l'immensité des conquêtes, tout à la réussite des hommages ; *L'Iliade* plus que la guerre d'Agamemnon ; les stèles chaldéennes que les armées de Ninive ; la colonne Trajane ; *La Chanson de Roland* ; les peintures murales de l'Armada ; la colonne Vendôme, toutes les images de guerres furent exécutées après les batailles grâce aux butins, à la vigueur des artistes, à la négligence des révoltes et des pluies. Demeurent seuls, les témoignages plus ou moins exacts mais toujours excitants, accordés aux siècles à venir par les conquérants. (Genet 1995, 14–15)

La relation établie par l'extrait entre l'art et l'Histoire s'organise selon une progression dialectique. Si aucun des exemples choisis n'est purement fictionnel, si l'artiste-témoin appuie donc son œuvre sur des faits qui le dépassent, cette base factuelle ne suffirait pas, selon l'extrait, à garantir la « gloire » des « conquérants ». La gloire, « un des mots préférés de l'auteur » (Derrida 1981, 28 B) selon Derrida, serait ainsi le produit au travers de l'œuvre d'une relève *réussie* des faits par l'artiste. L'emploi synonymique d'hommages et de témoignages, particulièrement représentatif de l'indécidable position du narrateur dans l'ouvrage, tout comme le manque « plus ou moins » relatif de rapports « exacts » de correspondance entre l'art et les faits, appellent de nombreux commentaires sur la perception ici offerte du poète-combattant. Ils nous en disent en revanche bien peu sur les conditions d'une « réussite » pourtant essentielle à la gloire ici discutée ; bien peu aussi sur les implications politiques en jeu et sur le dangereux scepticisme qu'on pourrait y lire¹⁷. En contexte, ces lignes précèdent une riche

¹⁶ Dans son ouvrage, *Genet, Proust : chemins croisés*, Myriam Bendhif-Syllas lit dans ce passage une description de l'entreprise littéraire proposée par Genet dans *Un captif amoureux*. Si son opposition entre cet art poétique et celui embrassé par les « poètes » arabes nous semble pertinente, il nous paraît cependant maladroit de lire l'ouvrage comme tentative d'atteindre cette « réussite » saluée par « les conquérants ». Le livre marquerait plutôt, et nous le développerons dans les pages à venir, un rejet de ces deux arts poétiques.

¹⁷ Au travers de l'ouvrage, Genet jouera perversement avec ce scepticisme provocateur : l'exemple le plus frappant en est les passages où apparaît Hitler (Genet 1995, 201 ; 386–87) et qui provoquent le soulèvement de Hadrien Laroche (Laroche 2010, 256), de Éric Marty (Marty 2006,

description de l'enterrement de Nasser, qui vient à la fois illustrer et réduire la portée du propos. Elle fait oublier, pour un temps, la question de la réussite et semble l'assimiler à un travail stylistique dont le narrateur offre alors un exemple frappant, celui qui rendrait « les témoignages [...] excitants ».

Quelques fragments plus tard, au détour de la page 33, la réussite revient pourtant, tandis que des mots soudainement « démangent » le narrateur en train de discourir sur les différents politiques qui divisaient la jeunesse tunisienne à la fin des années 1960. Alors qu'il vient de tracer une ligne de démarcation entre « la jeunesse [...] effrontée » en révolte et celle « se préparant à devenir un peuple de garçons de café », il ouvre une digression « sur les amphores ». Le parallèle entre les deux sujets, mis en valeur par un chiasme particulièrement visible, enrichit d'une manière encore très lisible l'opposition binaire. D'un côté, on trouve les garçons de café qui, assimilés aux potiers tunisiens, reproduisent à l'exact une technique millénaire, à la fois traditionnelle et conservatrice, pour la plus grande joie des Américains qui leur vendent des « machines à coudre » et des « banquiers suisses » qui bénéficient à la fois des amphores et du corps des jeunes tunisiens. De l'autre, les « effrené[s] » se rangent avec les potiers japonais, en faveur d'un « résultat [...] moderne ». L'ensemble est limpide et exposé dans une structure dont l'absence de nuance est rare chez Genet. Plus que dans cette division, la force du passage se trouve alors dans l'image dense des « potiers japonais », ceux que « peu de banquiers suisses chérissent ».

Citons l'extrait dans son intégralité :

Quelques mots me démangent que je voudrais dire sur les amphores. J'en ai vu faire. L'argile était sur le tour, le potier le faisant tourner avec son pied – il me faisait alors songer à la paysanne qui active une machine à coudre Singer – et quand l'amphore était presque achevée, il la retirait du tour et la jetait dans une caisse, elle s'y brisait, un aide pétrissait les morceaux d'argile encore frais, en refaisait une masse compacte capable d'être amalgamée au tas d'argile prêt pour le tour, c'est que le potier au dernier moment, avait fait une faute ineffaçable. [...] Il fallait tout recommencer, l'amphore ne pourrait prouver ses trois mille ans. Actuellement encore, ils ne vieilliront donc jamais, les potiers japonais jouent avec l'accident. Qu'il vienne de la nature de la terre, du tour, du four, du vernis, ils guettent l'accident afin de l'exagérer quelquefois, en tout cas de partir avec lui pour une aventure nouvelle, d'une forme, d'une teinte canoniques, peut-être académiques mais blessées par l'éraflure d'un ongle, la cuisson trop faible ou trop forte, ils poursuivent cette erreur, ils s'acharnent sur elle, contre elle, par amour pour elle jusqu'à ce qu'elle devienne voulue, expression d'eux-mêmes. S'ils réussissent ils sont comblés : le résultat est moderne. (Genet 1995, 33–34)

79–82) voire de Derrida – n'est-ce pas en effet ce jeu douteux qui serait à l'origine des « blessures » évoquées par lui ?

La digression qui suit une structure elle aussi binaire contraste deux arts po(t)iétiques. D'un côté on trouve une poterie tunisienne qui reproduit à la chaîne de fausses amphores antiques et dont le but premier est une utilitaire durabilité. De l'autre, une poterie japonaise au but non défini. D'un côté, un artisanat exportable, de l'autre une production artistique. De chaque côté, une pratique spécifique et une définition opposée de la réussite. D'un côté un résultat « moderne », de l'autre un résultat qui ne l'est pas. Décider quelle définition de la réussite valorise le narrateur n'est pas ici une dure tâche et c'est encore une fois au-delà de ce simple choix qu'il faut regarder. En effet, comme dans l'ensemble du livre, la question n'est souvent pas de savoir dans quel camp on se trouve, mais bien de savoir quel sens est donné à celui-ci.

Quelles sont alors les composantes de cet art poétique japonais ? Un jeu, tout d'abord, comme fontaine de jouvence ou comme signe d'une immortalité déjà acquise. Un jeu qui traverse tout *Un captif amoureux*, dans sa temporalité, du passé en Tunisie jusqu'au temps d'écriture, jusqu'à ce « actuellement encore » qui sans cesse tend vers le futur. Un jeu sérieux qui sous-tendrait aussi tout l'engagement de Genet (Genet 1995, 21; 552) et s'inscrirait selon lui dans l'essence même des mouvements palestiniens (Genet 1995, 497-498). Mais dire jeu ne suffit pas ici et il reste encore à savoir à quoi jouent « les potiers japonais ». Pas de réponse. Peu importe le jeu, seuls comptent les joueurs : on ne joue pas à, mais seulement avec. Pour atteindre la réussite, il s'agit ici de « jouer, d'exagérer et de partir à l'aventure avec l'accident ». Il s'agit aussi de faire sien l'extérieur, de changer quelque chose qui n'est pas soi, qui vient d'ailleurs, « de la nature de la terre, du tour, du four, du vernis » en « expression [de soi-même] ». La réussite de l'œuvre d'art demanderait ainsi un double mouvement d'élévation et de retour à soi enclenché par l'arrivée de ce que Genet désigne comme un « accident ».

Quel sens le texte donne-t-il à la relation entre l'artiste et l'accident ? Quelle valeur en particulier prend l'« avec » du « partir avec lui » (nous soulignons) ? En contexte, deux possibilités émergent : « avec » pourrait aussi bien marquer « l'accompagnement » que « le moyen » (*TLFI*, Avec) et entre celles-ci, le texte semble osciller. Si l'on en croit la personnification, le lexique du déplacement et le motif de « l'aventure », c'est le premier sens qu'il faudrait privilégier. Mais si l'accident était vraiment un partenaire, jouerait-on ainsi « contre » lui, « s'acharn[erait-on] » ainsi sur lui ? C'est peu probable et la seconde option semble d'ailleurs plus logique. Dans ce passage l'accident aurait-il alors le rôle d'un objet qu'on emmène ? Et si les potiers partent avec lui, ne serait-ce que comme on joue, par exemple, avec une poupée, que comme on peint avec un pinceau ? Une chose est certaine, lorsque les potiers atteignent la réussite, ils sont désormais seuls en compagnie d'une « expression

d'eux-mêmes », et « l'accident », après avoir été « guett[é] » et liquidé, disparaît sans reste.

Résultat d'une double négation toute hégélienne, résultat d'un mouvement circulaire dialectique qui permet finalement le retour de soi à soi-même, la « réussite » à laquelle semble jusqu'à maintenant s'intéresser le narrateur se profilerait ici comme un « résultat » arrêté. L'art poétique attaché à cette démarche expérimentale apparemment valorisée par Genet s'apparenterait ainsi à celui décrit par Sartre dans *l'Idiot de la famille* et directement associée par le philosophe à une conception proprement « moderne », « post-romantique » (Sartre 1988, 3:164), de la production artistique. Une conception de l'activité créatrice qui percevrait ainsi le monde, les fait, les accidents comme des moyens et manquerait en cela, tout comme le reprochait Nancy à Hegel, « le moment de l'avec ». (Nancy 1996, 101) :

Il s'agit de nouveau pour le microcosme [l'artiste] d'intérioriser le macrocosme [le monde] et de le réextérioriser dans l'Art pour une totalisation imaginaire. [...] Quant à l'accident que lui offre l'existence quotidienne, il ne peut le donner à l'Art sous forme d'immuable sans le déréaliser en le poussant à l'absolu et en le chargeant d'un sens qu'il n'a pas ou pas tout à fait. (Sartre 1988, 2:1962)

Si elle conclut le travail créateur du potier japonais, cette réussite « moderne » ne conclut pourtant pas le passage. À peine l'art poétique formulé, le fragment qui pourrait se terminer – ayant déjà atteint un « résultat » –, se prolonge. Il fait de la réussite artistique une étape d'un propos qui la dépasse sans attendre. Le chiasme est souligné, presque tautologiquement, alors que le narrateur fait se confondre le propos principal et la digression : « Aux raisons que j'ai dites déjà – la jeunesse active allant se battre avec les Palestiniens – il faut je crois ajouter son dégoût des amphores millénaires. » (Genet 1995, 34). La jeunesse qui bénéficie d'une sensibilité esthétique apparemment analogue à celle des potiers japonais, s'éloigne alors de leur entreprise artistique. En contraste avec les ridicules potiers tunisiens qui font « songer » le narrateur non pas tellement à « une paysanne » mais peut-être plus au mot « singer » qui résonne dans leur « machine à coudre Singer » (Genet 1995, 33), en contraste aussi avec les potiers japonais qui, restant « immobile[s] », ne partent que de façon imaginaire à l'aventure, « la jeunesse [tunisienne] d'autant plus effrénée, effrontée [...] qu'ailleurs on se préparait à mourir » (Genet 1995, 32–33) part au front.

À l'opposition entre les deux arts poétiques succède alors une autre, celle entre une pratique artistique « moderne » qui traiterait l'accident comme un moyen et un engagement plus direct avec autrui, « avec les Palestiniens » (nous soulignons).

Sous-tendant tout l'ouvrage, elle est plus clairement formulée à une centaine de pages de sa fin. Dans ce passage, nous retrouvons alors la jeunesse tunisienne indirectement mentionnée, et opposée cette fois aux artistes arabes, aux « poètes » (Genet 1995, 510) qui, comme les potiers japonais, restent bien au chaud chez eux et « ne se déplace[nt] pas » (Genet 1995, 510). Citons longuement :

Dès 1970, mais surtout après septembre de cette année, une incroyable littérature arabe, comme pour l'engloutir tomba sur la Palestine. D'abord furent imprimées des revues pratiques à petits tirages. Certaines l'étaient sur du papier précieux, blanc ou nacré où, disparus sous le lyrisme des mots et des images la Palestine ni le peuple et ni les feddayin n'étaient visibles. Une espèce d'obscurité blafarde, une nuit de neige par exemple dissimulait tout, et la neige ne cessait de tomber, alors tout, vraiment tout [...], fut recouvert d'une couche de mots, toujours les mêmes et dissimulant en fin de compte tout ce qui avait trait à la Palestine [...]. Les hyperboles servirent à faire connaître la lutte mais je me demande si le résultat ne fut pas de rendre cette lutte irréaliste à tel point qu'elle devint un prétexte à poème. Il se passait du reste cette chose curieuse, écrits et publiés au Maroc, en Algérie, en Tunisie, en Mauritanie ces poèmes auraient dû être poussés par les vents sur les Palestiniens, alors qu'ils retombaient sur le pays où ils furent écrits. Sauf les volontaires qui partirent en stop, solitaires ou en groupes et si rares comparés au nombre de poètes, je me demande si le monde arabe n'acceptait pas ce délicieux confort de métamorphoser la lutte en poème. Avantages nombreux : s'épargner la fatigue de gagner le champ de bataille, éviter les blessures ou la mort, [...] rendre irréaliste la lutte palestinienne et justifier qu'on reste à l'université de Tunis : on ne se déplace pas pour une lutte irréaliste. (Genet 1995, 509-510)

Comme une tempête de neige, une avalanche, dont le motif semble par hasard, « par exemple » seulement, s'imposer au narrateur, le texte de Genet développe ici graduellement sa critique des poètes arabes. Il s'appuie sur un parallèle entre la couleur nacrée du papier et celle de la poudreuse, sur l'idée aux échos Sartrien d'une écriture qui pourrait révéler ou au contraire « dissimul[er] » le réel, ainsi que sur une alternance poreuse entre un ton factuel et une riche métaphore météorologique pour imposer au lecteur une image proliférante. L'image d'une littérature-neige aux pouvoirs *effectifs* de recouvrement, d'une littérature dont les mots auraient le pouvoir de « recouv[rir] [...] tout ce qui avait trait à la Palestine ».

En jeu alors, l'opposition qui nous a emmenés jusqu'à ce passage, celle entre « les volontaires qui partirent », « la jeunesse » de l'extrait précédent, et les « poètes » qui « reste[nt] à l'université de Tunis ». En jeu aussi, une opposition seulement formulée en creux. L'opposition entre une littérature qui tend, et cherche peut-être même, à « rendre irréaliste la lutte palestinienne », entre un art poétique qui cherchait à changer l'accident en « résultat [...] moderne », entre une poésie post-romantiques qui cherche, selon Sartre, à « déréaliser » « l'existence quotidienne » (Sartre 1988, 2:1962), et une littérature, active, « volontair[e] », « poussé[e] par les vents sur les Palestiniens ». En jeu

enfin, une transition sémantique qui a lieu cette fois entre les deux extraits, celle entre les blessures métaphysiques artistiquement « poursuivie[s] » par les potiers japonais et celles nettement plus physiques qu'« évitent » à tout prix les poètes arabes et que risquent au contraire les volontaires comme les Palestiniens.

Cette dernière qui concorde avec la tentative littéraire et politique que nous venons de distinguer marque selon nous, à l'échelle de l'ouvrage, une évolution signifiante de la pensée genettienne. Elle marque le dépassement d'un art poétique tourné vers soi-même, vers l'« expression d[e] [soi]-mêm[e] », par un art politique au produit nettement plus incertain qui tenterait de maintenir vivante la marque d'une altérité avec laquelle il tenterait de faire. Traçons cette évolution, suivons la blessure.

Quitter la solitude

Afin de mieux souligner l'évolution à laquelle nous nous attacherons ici, une brève présentation de la place donnée à la blessure dans les œuvres précédentes de Genet apparaît nécessaire. Tout comme le thème de l'échec, qui sous-tend toute notre lecture, ce motif omniprésent chez l'auteur est devenu, au moins depuis *Glas*, un véritable lieu commun critique. Abordé en détail par Ian Thomas Fleishman (Fleishman 2015), Cynthia Running-Johnson (Running-Johnson 1995) et Carl Lavery (Lavery 2010; 2003), objet indirect de *l'Entretien de la blessure* de Cixous (Cixous 2011), l'idée d'une « blessure secrète » qui servirait, d'après Derrida, d'« origine à l'œuvre d'art » (Derrida 1981, 257 B) occupe, depuis les années 1950, une place centrale dans la majorité des écrits sur l'art de Genet. De *l'Atelier d'Alberto Giacometti* (Genet 1979) aux deux textes sur Rembrandt (Genet 1979; 1968), du *Funambule* (Genet 1979) à *Fragments...* (Genet 1990), cette échappée métaphysique va généralement de pair avec une réflexion sur la solitude de l'artiste et avec une reconnaissance éthique de l'égalité entre tous les hommes.

Justement souligné par Carl Lavery, à la fois dans son article « Ethics of the wound » (Lavery 2003) et dans son ouvrage ultérieur (Lavery 2010), ce motif est essentiel à toute compréhension de la poétique théâtrale de l'auteur. Peut-être excessivement concentrée sur une recherche de l'origine d'ordre plus mythique qu'éclairante¹⁸ – et ainsi sur un récit qui dans ses limites et dans sa focalisation

¹⁸ Cette lecture selon nous excessive du biographique – attaquée par anticipation par celle bien antérieure de Cynthia Running-Johnson (Running-Johnson 1995) – a de nombreuses conséquences malheureuses sur la thèse de Lavery. Trop pressé de voir dans l'épisode du train une transition radicale dans la pensée de Genet, il passe sur le sens de passages pourtant assez clairs et qui touchent à la blessure : comment peut-on en effet réconcilier la vision d'une blessure comme événement ici tardif, et la portée universalisante de cette blessure soulignée par Genet aussi bien

biographique, rappelle beaucoup le *Saint Genet*¹⁹ – la lecture de Lavery offre néanmoins une analyse décisive de la portée des textes genetiens. Elle développe en particulier la présence méjugée par Bataille et à peine esquissée par Sartre (Sartre 1952, 638) d'une véritable pensée éthique chez Genet. Quels sont alors ses termes ? Elle suppose tout d'abord, comme le montre un passage fondamental sur lequel s'appuie le critique, le regard d'autrui :

Cet homme venait de lever les yeux d'un journal, et tout simplement il les avait posés, sans y prendre garde sans doute, sur les miens, qui de la même manière accidentelle, le regardaient. Connut-il sur-le-champ la même émotion – et déjà le désarroi – que les miens ? Son regard n'était pas d'un autre : c'était le mien que je rencontrais dans une glace, *par inadvertance et dans la solitude et l'oubli de moi*. Ce que j'éprouvais je ne pus le traduire que sous cette forme : je m'écoulais de mon corps et par les yeux, dans celui du voyageur *en même temps que le voyageur s'écoulait dans le mien*. (Genet 1968, 22–23)

Autrui, et c'est décisif, n'est ici personne en particulier. Comme il n'est en pratique qu'une paire d'yeux, il se présente, lui aussi, sous le coup d'un double accident, d'un « accident » qui éloigne tout sentiment de choix ou d'élection, d'un côté comme de l'autre. L'échange éthique est alors instantané, il arrive « sur-le-champ » comme porté par un changement terminologique, en effet, les « yeux » deviennent « regard » et la scène de voyage devient épiphanie (Genet 1968, 24). Le passage textuel des yeux au regard marquerait l'éthique. Et c'est encore cette éthique paradoxale – celle que soulignait Nancy et qui affirme à la fois l'indestructible différence de l'autre et la connexion universelle entre tous – qui clôt *l'Atelier d'Alberto Giacometti* dans sa formulation la plus dense, « ma solitude connaît la vôtre » (Genet 1979, 73).

Que dire alors de la réapparition des blessures dans ce court fragment sur les potiers japonais ? Que dire aussi de leur récurrence dans *Un captif amoureux* ? Que ce ne sont pas de réelles surprises ? En effet, si ce n'est que leur traitement s'y distancie sérieusement de celui que nous venons de discuter. La blessure était auparavant, rappelons-le, métaphysique, elle était intérieure, individuelle, nécessaire à celui qui « veut quitter le monde » et accéder à « la beauté » (Genet 1979, 42). L'est-elle encore ? Plus vraiment et c'est alors prévisible que Lavery, dans son article dédié à *Un captif amoureux* (Lavery 2003), peine à rattacher le concept de « blessure secrète » à celles

dans *l'Atelier* (« Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi » (Genet 1979, 42)) que dans *Le Funambule* (« où se cache la blessure secrète où tout homme court se réfugier » (Genet 1979, 13)) ? L'approche psychanalytique de Cixous (Cixous 2011) nous paraît ici déjà plus convaincante.

¹⁹ Cette connexion est non seulement acceptée mais revendiquée par l'auteur (Lavery 2010, 50).

qui envahissent l'œuvre²⁰. Déjà, dans le fragment que nous avons premièrement discuté, les blessures provoquées par l'éraflure d'un ongle (Genet 1995, 33–34) ont perdu beaucoup de leur métaphysique originelle. Mais ce n'est pas encore là leur emploi principal.

Dans l'ouvrage, comme c'était déjà le cas lorsque le mot apparaît dans « Quatre heures à Chatila » (Genet 1991, 258), la blessure est, le second extrait nous l'a montré, physique, elle est directe, elle laisse des marques. En contraste avec cette blessure universelle qui unit tous les hommes, elle les sépare ici et désigne exclusivement les plaies propres aux Palestiniens meurtris. Plus qu'à un positionnement éthique, elle appelle une réaction directement politique. Couverte de mouches (Genet 1995, 245), noire de sang séché, la blessure s'incarne. Et il est alors cohérent qu'on la retrouve sans cesse attachée à des corps physiques, celui de Hamza en particulier, où elle est surtout²¹ le résultat de tortures bien réelles.

Pour la trouver en contexte, suivons Hamza, suivons ses « jambes [...] blessées » (Genet 1995, 418). Elles nous mènent brièvement à la page 417 où les plaies se présentent – au contraire de celles qui marquent les pots japonais – sans relèbe, sans exagération. Elles sont, et cela malgré l'absence d'image construite²², le « résultat » final non seulement des tortures mais aussi de « la rancune, [de] la haine des Bédouins, des Tcherkesses, [et de] la perversité du roi » (Genet 1995, 417). On les retrouve encore, quelques pages plus loin, dans un passage qui revient sur tous ces thèmes récurrents que sont la torture de Hamza, ses marques et la haine.

À l'image de notre propos à venir, cet extrait s'ouvre sur Hamza et sa mère pour se refermer sur la question de l'engagement genetien auprès des Palestiniens :

Les rapports de Hamza-Sa Mère étaient-ils la singularité de ces deux êtres, obéissaient-ils, elle et lui, à une loi générale chez les Palestiniens où un fils aimé et la mère veuve ne sont

²⁰ Il y arrive tout de même au travers d'une lecture moins convaincante d'un passage qui ne cite pas le mot, et qui des pages 423 à 424 développe l'idée d'une permanence du monde au-delà de l'artiste. Nous précisons que nous ne parlons pas ici d'une rupture dans la pensée genetienne : l'idée d'une « blessure secrète » est encore dans l'ouvrage (voir par exemple la blessure des Palestiniens à la page 173 ou celle de Moubarak à la page 236) ; ce que nous cherchons à discuter est ici le sens des autres emplois du mot « blessure », plus signifiants, selon nous, dans *Un captif amoureux*.

²¹ Cette réalité des tortures et des blessures n'est pas pour autant dépouillée de toute symbolique. Ces blessures, et leur possible extension à tous les Palestiniens, reviendra par exemple à la page 541, où elles font obstacles au retour de Hamza dans son pays. Elles sont alors peut-être aussi le symbole de la blessure, cette fois métaphysique, de Hamza.

²² Le narrateur ne verra pas les jambes de Hamza ; il semblerait même que les blessures réelles soient inimaginables, tout comme les « procédés de torture » qu'il est « incapable d'imaginer » (Genet 1995, 518).

qu'un ? Aujourd'hui après avoir porté et nourri en moi ce couple, une sorte d'inceste s'y trouvait niché. (Genet 1995, 432)

Tout semble ici d'abord assez léger, *presque* ethnographique et se concentre en apparence sur ce que le narrateur perçoit comme « une loi générale » du peuple palestiniens. Défi sans grande conséquence à l'interdit universel de Lévi-Strauss, le thème de l'inceste y est traité de façon double par une alliance qui mêle le sérieux relatif du propos et l'humour du clin d'oeil. La suggestion d'un peuple où « une sorte d'inceste » serait « la loi générale » s'ajoute pour cela à l'image du narrateur comme mère nourricière et ouvre ce fragment sur un ton passablement comique. Chez les Palestiniens comme chez l'auteur, les tabous tombent et la barrière des genres s'effondre avec eux.

N'allons cependant pas trop vite, Genet n'est pas ethnographe et Hamza et sa mère ne sont pas n'importe quels Palestiniens. Quels sont ici les enjeux de cette binarité entre « singularité » et « loi générale » ? Ou même avant tout, est-elle vraiment mise en place ? La binarité, dans la phrase, est bancal et, sans connexion forte, la succession dirigée par une virgule remplace l'équilibre du « ou ». En l'absence de ce dernier, faut-il choisir ? Est-il nécessaire, pour répondre à la question, de pencher vers l'un *ou* l'autre ? La question est alors déjà de savoir si les rapports du couple sont à placer sous le signe de l'individuel *ou* du collectif, de l'individuel *et* du collectif, voire, pour reprendre la formule de Nancy, d'un incertain singulier pluriel ? Des Palestiniens auraient sûrement une réponse²³ mais le narrateur, lui, ne répond pas. Il ne tranche ni pour l'un des termes, ni contre la binarité, il fait comme si la question qu'il pose ne se pose pas.

Si la question ne se pose pas, et si elle ne se pose pas à *propos de Hamza-Sa Mère*, quelle question prend ici sa place ? Encore une fois, c'est celle de la valeur : quelle est la valeur de l'étude des « rapports de Hamza-Sa Mère », pour le narrateur bien sûr, mais aussi pour « les Palestiniens » ? Ou pour le dire autrement, dans cette substitution, les Palestiniens gagnent-ils ou perdent-ils ? Mais aussi, le produit de la longue observation — de la grossesse — du narrateur, ne vaut-il que pour le singulier, ou s'étend-il à la communauté ? Bien sûr, cette apparence ethnographique laisse transparaître une bataille de savoir, celle qui cherche à déterminer si ce que dit Genet est à même de constituer un savoir *sur* les Palestiniens, mais c'est peut-être finalement

²³ Une réponse palestinienne s'esquisse dans un reproche fait au narrateur, et qui suit notre fragment d'une page seulement : « Mais pourquoi me demander cela ? Le deuil d'un seul ? Pourquoi parler de lui dans ton livre ? [...] Tu ne peux pas porter le deuil d'un seul feddai. Je t'apporterai les registres avec des milliers de noms, et tu passeras commande de kilomètres de crêpe. » (Genet 1995, 434).

assez accessoire tant que le récepteur de ce savoir-pouvoir n'a pas été déterminé, tant que n'a pas été clairement défini sur qui « retomb[e] » (Genet 1995, 510) le texte.

À tout cela, nous l'avons dit, ce passage n'apporte pas de réponse. Celle qui vient répond en revanche à une autre question, posée cette fois en silence. Elle se trouve dans une phrase difficile : « Aujourd'hui après avoir porté et nourri en moi ce couple, une sorte d'inceste s'y trouvait niché. » Ici aussi, la syntaxe désarçonne lorsque le rapport entre le déictique « aujourd'hui » et la découverte d'« une sorte d'inceste » se juxtapose à une concordance des temps déroutante. Contrairement à ce que la première partie de la phrase prépare, cette « sorte d'inceste » n'est pas un produit, elle n'est pas le produit de la grossesse. Le couple non plus : tous deux étaient là avant. Et c'est finalement dans l'ordre des choses, mais ce n'est pas dans l'ordre du texte.

Si le temps — la grossesse — n'a pas d'effet sur le couple, c'est parce que c'est sur le narrateur qu'il en a eu un. Ce qui est souligné ici, c'est le temps qu'il a fallu au narrateur pour, « aujourd'hui » seulement, voir ce qui se « trouvait » *déjà là*. Et la position humble ne doit pas empêcher de tirer toutes les implications de cette déclaration. S'il est impossible de décider clairement si sa position problématique permet un gain pour les Palestiniens, si cela ne reste finalement qu'un espoir, ce dont le narrateur est « aujourd'hui » certain c'est qu'après tout ce temps, il a pu voir, et d'un même geste dire, quelque chose qui se « trouvait » *vraiment* là.

Nous nous arrêterons plus tard sur cette certitude. Attardons-nous pour l'instant sur le rôle ici donné à la blessure, sur la « haine » et « les plaies » qui, dans le paragraphe suivant, sont elles aussi vraiment là :

Les Palestiniens, les feddayin massacrés gardaient une part de plus en plus exiguë de ma haine pour Hussein, ses Tcherkesses et ses Bédouins. Les jambes de Hamza noircies par la torture, les plaies qu'étaient ses deux jambes jamais vues, me suffisaient, sachant pourtant que deux jambes torturées appartenaient plus à la communauté palestinienne qu'à moi. (Genet 1995, 432)

Conséquence des plaies décrites par les Palestiniens au narrateur, la haine qui était quelques pages plus tôt dirigée contre Hamza change ici de camp. Venant d'un narrateur qui la produit désormais, elle est l'objet d'une transmission à laquelle s'attache tout le paragraphe.

Celle-ci a lieu en quatre étapes : dans un premier temps, et selon une étrange symbolisation, le narrateur aurait laissé « [s]a haine pour Hussein, ses Tcherkesses et ses Bédouins » sous la protection des Palestiniens ; dans un second temps, celui du texte, cette « part » de haine, celle qui est « gard[ée] » par ces derniers, diminuerait ; dans une troisième étape, simultanée de la seconde, le narrateur recentrerait son

attention sur « les jambes de Hamza » ; enfin, dans un dernier temps, un passé aux échos éternels, les jambes elles-mêmes seraient rendues à une « communauté palestinienne » à laquelle elles avaient d'ailleurs toujours appartenu.

Laissons pour l'instant de côté la question de la valeur de la haine, de ce besoin qu'en auraient les Palestiniens et de celui qu'elle aurait d'être gardée, et attachons-nous tout d'abord à l'opération à laquelle la soumet l'ensemble de l'extrait. Entre les deux premiers moments, reproduisant peut-être le temps passé entre la première partie, « Souvenirs I », et la seconde, « Souvenirs II », dont est extrait ce fragment, la part de haine diminue. Face à cette perte, deux lectures possibles se présentent. La première, suivant le cliché conservateur de l'âge qui assagit, ferait voir dans celle-ci un amenuisement de la haine narrative, de sa virulence. La seconde, s'attachant à l'adjectif « massacrés » se concentrerait plus directement sur « Les Palestiniens » et sur leur éventuelle perte d'une haine qu'ils ne seraient effectivement plus à même de garder. Dans un cas comme dans l'autre, la diminution de la part aurait le sens d'un affaiblissement politique du narrateur ou des Palestiniens. De nombreux passages de l'ouvrage l'attribueraient au narrateur (Genet 1995, 610), mais ceci est ici contredit par le texte. En effet, si la part de haine gardée par les Palestiniens diminue, la quantité de haine narrative, « ma haine », demeure quant-à-elle intacte tout au long de la phrase. L'opération décrite ne serait alors pas tant un amenuisement, qu'une redistribution.

Auparavant offerte aux Palestiniens pris comme un tout, comme un mouvement révolutionnaire dans son ensemble, la haine de Genet ne disparaît ainsi pas, elle change seulement de main, de « jambes ». Cela ne veut pourtant pas dire que le transfert est neutre, bien au contraire. Ainsi, explicitement souligné par le narrateur, il rendrait plutôt béante la question de ce que représente ici Hamza. Cette question invite à se demander si la haine enlevée aux Palestiniens, aux « feddayin massacrés », revient à Hamza *en tant qu'*individu singularisé qui occupe l'imaginaire du narrateur ou si elle revient à Hamza *en tant que* victime palestinienne, *en tant que* victime abstraite dont l'unicité symbolique demeurerait ici suffisante. Retombe-t-elle, en d'autres mots, sur le jeune homme sentimentalement élu par le narrateur ou sur le martyr honoré par une communauté, et dont les blessures comme la mort potentielle n'ont de valeur que dans la mesure où elles permettent de *garder en vie* la haine.

Pour les Palestiniens, la réponse semble toujours aussi claire, « ses deux jambes » (nous soulignons) ne sont pour eux que « deux jambes torturées », qu'une paire de plaies qui « appart[ien]nent [...] à la communauté palestinienne ». Pour le narrateur, la réponse est encore une fois impossible comme le signale le comparatif incalculable, « plus [...] qu'à », qui n'est d'ailleurs que concédé bien tard dans la phrase. Silencieusement cette fois, l'extrait pose la question sur laquelle s'ouvrirait le fragment.

Tout comme celle sur le couple Hamza-Sa Mère, la focalisation du narrateur sur Hamza est-elle à placer sous le signe de l'individuel *ou* du collectif ?

Reste que l'espoir demeure le même. Si les jambes de Hamza reviennent encore surtout aux Palestiniens, l'investissement du narrateur sur le jeune homme pourrait en faire de même. Et en fin de compte, quelle que soit la part de haine restante et le chemin textuel parcouru, c'est peut-être encore les Palestiniens qui en bénéficient.

Cet espoir fébrile, celui d'une efficacité de l'écrit comme d'un bénéfice commun, rappelle cette question que nous avons laissée de côté : *quelle est la valeur de la haine ?* Reprenons. Au contraire de la « blessure secrète » qui unirait tous les hommes comme semblables et frères (Lavery 2010, 49–57), les blessures physiques, et celles de Hamza en particulier, permettent la rupture nécessaire au combat politique. Tout comme la célébration des martyrs, elles ouvrieraient un terrain fertile à la haine et permettraient au narrateur de choisir un camp, quitte à se compromettre (Genet 1995, 201), et de s'y installer.

Invoquer la haine, la garder et la faire travailler, aurait alors au moins deux avantages. Cela offrirait non seulement un moyen de faire comme Israël, de combattre le feu par le feu, mais aussi et surtout de combler textuellement un déficit propre aux combattants palestiniens qui sans cesse semblent égarer la leur :

Ce qui me parut le plus troublant, et parfois déroutant c'était la coupure qu'ils opéraient sur eux-mêmes : totalement guerriers, ce qui fait combattre : la haine de l'ennemi, les qualificatifs infâmes qu'on lui donne, le plaisir viril du combat mâle contre mâle, l'assurance de porter haut l'étendard de son clan, enfin tous ces entrelacs qui devraient mener au corps à corps si proche que la dague demeure l'arme ultime, et puis le combat fini comment se fait-il qu'aucun mort ami ou ennemi ne se redresse pour aller se débarbouiller ? Les feddayin je les vis, je les vois encore de telle façon qu'ils sont capables de se mettre en colère contre les tués israéliens ne voulant pas se réveiller d'entre les morts, des Juifs incapables de comprendre que la mort ne doit durer qu'une nuit au plus, au risque sinon de transformer en assassins les combattants. (Genet 1995, 555)

Dans ce fragment, le narrateur voit, au passé comme au présent, avant mais aussi *aujourd'hui*, ce qui semble être une caractéristique essentielle des feddayin : s'ils sont dans le combat « totalement guerriers », braves et courageux (Genet 1995, 272), ils ne savent pas faire la guerre.

Parce qu'ils rejettent, « coup[ent] », sans cesse leur « haine de l'ennemi », ils ne peuvent percevoir que chaque bataille en cache une autre, déjà à l'horizon. Ils sont, pour reprendre une autre division proprement genettienne, capables de violence mais incapables de faire preuve de la brutalité caractéristique pour l'auteur d'un état comme

Israël²⁴. En cela, et c'est peut-être ce qui est ici « le plus troublant », ils traitent, une fois « le combat fini », l'ennemi comme un ami. Et ce n'est pas tout. Le texte ne s'arrête pas là et se prolonge dans un portrait satirique que la sympathie ne rend que plus mordant : les « feddayin [...] sont capables de se mettre en colère contre les tués israéliens ne voulant pas se réveiller d'entre les morts ». Autrement dit, les feddayin sont des enfants inconscients qui jouent à se battre sans comprendre les conséquences de leurs actes. Ils ne refusent alors pas de tuer, ce qui serait un choix dangereux mais honorable, ils sont « incapables de comprendre » qu'ils le font déjà. Ils pensent la guerre comme un jeu à vide.

Responsabiliser le songe

Ce jeu à vide qu'il s'agirait ici de contrebalancer par la haine est l'un des thèmes majeurs de l'ouvrage. Du jeu sans cartes (Genet 1995, 47) aux maisons disparues (Genet 1995, 461–462), les Palestiniens décrits par Genet, et c'est peut-être selon le narrateur autant leur faiblesse que leur force (Genet 1995, 246–249), ne jouent souvent que par illusions, ils font illusion. Ils songent. Incarner et travailler sur la blessure physique permettrait alors de concrétiser le combat, de lui faire quitter son statut de mascarade et de lui permettre d'acquérir la violence « tout juste nécessaire pour faire échec à la brutalité organisée » (Genet 1991, 200).

Dans ce contexte, l'inscription dans l'extrait précédent de cette haine sur les seules blessures de Hamza, si elle marque probablement un affaiblissement d'une violence révolutionnaire qui vient aussi à manquer au narrateur demeure un moyen de la sauver, de la concentrer pour la faire revenir, dans un second temps, vers les Palestiniens. La haine qui est donnée à Hamza – et aux Palestiniens – est également, ne l'oublions pas, conservée par le narrateur, sans cesse sienne, comme l'indiquait d'ailleurs dans l'extrait les nombreux possessifs. Et il en a d'autant plus besoin qu'il doit garder sa place, tenir sa position et lutter contre un camp auquel il admet de dévastateurs pouvoirs de séduction (Genet 1995, 265).

Permettant de sauver la haine et d'échapper à l'illusion, les plaies s'opposeraient ici à un imaginaire qui serait, chez le narrateur comme chez les Palestiniens, tout bonnement débordant. Par le contraste qu'elles offrent avec cette déréalisation artistique dont parlait Sartre tout comme avec celle des poètes arabes qui cherchait à « éviter les blessures ou la mort » (Genet 1995, 510), elles seraient ce qui permet l'inscription du texte dans le réel. Comme un guide, tout au long de l'œuvre, elles y

²⁴ L'exemple d'Israël n'est pas employé dans « Violence et Brutalité ». Le procès qu'y fait Genet contre toute « brutalité » (Genet 1991, 199) étatique est cependant associable selon nous à sa critique d'Israël.

seraient une trace ineffaçable du réel, un reste qui signale la présence d'une embûche contre laquelle il faudrait sans-cesse se tenir à l'affût : celle de confondre dans l'écriture le réel et l'imaginaire, c'est-à-dire non seulement de se donner l'illusion que l'un est l'autre mais aussi de faire passer, au yeux du lecteur, l'un pour l'autre :

Les métamorphoses d'un fait en mots, signes, séries de mots, séries de signes et de mots, sont d'autres faits qui ne restituent jamais le premier à partir duquel je vais transcrire. Cette vérité première je dois la dire afin de me mettre en garde moi-même.

S'il ne s'agit que de commune morale, mentir ou non serait sans importance à mes yeux, je dois dire pourtant que ce sont *mes yeux, mon regard*, qui ont vu ce que j'ai cru décrire, *mes oreilles* entendu. (Genet 1995, 503-504)

Explicitement explorée dans ce passage, cette nécessité prend ici la forme d'une « vérité première », non seulement première dans son importance, mais aussi plus directement première dans le récit, première dans ce fragment mais surtout première dans l'ouvrage.

Cette « vérité », celle de l'écart entre les mots et les faits, entre une « totalité de signes noirs » et « la réalité » (Genet 1995, 11) à laquelle ils font référence, « doi[t] » ici être dite. Ce devoir pourtant, s'entoure de nombreuses inconnues. En effet, si l'autorité qui l'impose est manquante, la cause de celui-ci n'est guère plus claire. S'exprimant sous une forme à la fois tautologique et incomplète, la phrase fait de cette « vérité première » un message dont l'expéditeur, « me », et le récepteur, « moi-même », sont grammaticalement comme sémantiquement une seule et même personne. Mais ce n'est pas tout. Même laissées de côté, ces incertitudes ne mènent en fait qu'à un autre obstacle représenté par une mise en garde sans cible qui laisse le lecteur face à deux choix apparemment possibles, à savoir, d'un côté, lire « me mettre en garde [contre] moi-même » et de l'autre « me mettre en garde moi-même » contre « cette vérité première ». Mais est-ce vraiment un choix ? Dans tous les cas, la vérité première, qui peut aussi se lire rétrospectivement comme « naturelle », antérieure au sujet ou à la subjectivité du narrateur, permet au narrateur de se mettre en garde lui-même contre la primauté de cette vérité. Logiquement, le propos n'avance pas mais dire les mots révèle ici leur propriété performative. La vérité est dite parce que le narrateur « doit la dire », parce qu'il doit la rendre lisible, *encreée*, au nom de ceux qui le forcent à être responsable de ce qu'il dit.

La phrase suivante, sans élucider l'origine de l'impératif souligne cependant un autre écart, celui entre une situation où il ne « s'agi[rai]t que de commune morale » et une autre, celle dans laquelle se trouve le narrateur, et où il faut rendre des comptes, où le « je » « doi[t] dire ». À nouveau, et encore une fois sous couvert, le narrateur nous parle de responsabilité envers autrui. Mais qui est en contexte celui-ci ? Envers qui est la responsabilité qui vise le « mais » absent ici opposé au « si » présent ? « S'il ne s'agit

que de commune morale, mentir ou non serait sans importance » *mais*... Cherchons-le plus en avant dans ce qui semble, au premier abord, n'être qu'un simple renforcement des phrases précédentes. Le statut des « faits » non restitués par l'écriture y est souligné : ce sont des éléments factuels perçus directement par le narrateur, que les « yeux [...] ont vu[s] » et les « oreilles entendu[es] ». Ce qui est vu est cependant également, et cela dès le glissement insistant du mot « yeux » au mot « regard », ce avec quoi se crée le lien éthique.

Insignifiante en apparence, l'arrivée du regard, « ce sont mes yeux, mon regard », indique alors une réorientation textuelle qui remotive l'ensemble des références visuelles antérieures. Revenons-y. La première, utilisée dans une expression consacrée « à mes yeux », renvoyait à l'aide d'une synecdoque au même référent que le « moi-même » de la phrase précédente : elle est en quelque sorte réactivée. Détachés de la figure de style, les yeux du narrateur, désormais isolés du reste de son être, seraient alors ce qui est réellement concerné par le mensonge, ils sont ce qui juge si le mensonge a de l'importance ou non. En apparence, cette idée est absurde. Elle ne l'est plus si les yeux sont le moteur de l'expérience éthique avec l'objet du regard. Si l'énoncé de la « vérité première » pouvait encore postuler un lien de responsabilité allant du narrateur vers le lecteur, cette phrase efface cette possibilité. Que les détenteurs de la « commune morale » soient ce « vous » bourgeois qui hante les premiers écrits de Genet ou qu'ils incluent le narrateur lui-même, attaché au groupe par l'inversion qui ferait de la « commune morale » une *morale commune*, ils ne sont pas assez « importants[s] » pour interdire le mensonge. La responsabilité vient de l'autre côté, du côté du réel (pas de l'irréel *s*), du côté des blessés.

Comme dans l'épisode de la rencontre dans le train, Genet est responsable envers celui sur qui se porte le regard, envers ce qui est regardé ou « vu ». Il est ici responsable envers ce que le narrateur a « cru [et aurait ainsi échoué à] décrire ». Continuons le fragment :

La forme que j'ai donnée dès le commencement au récit n'eut jamais pour but d'informer le lecteur réellement de ce que fut la révolution palestinienne. La construction même, l'organisation, la disposition du récit, sans vouloir délibérément *trahir* ce que furent les faits, arrangent la narration de telle sorte qu'apparaîtra probablement que je fus le témoin peut être privilégié, ou l'ordonnateur ? (Genet 1995, 504)

En fin de première phrase, la révolution palestinienne, juste avant, le lecteur : le narrateur parle au lecteur de la révolution palestinienne. Ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu, ce qu'il a regardé, c'est la révolution palestinienne. Le lecteur est récepteur du texte. Il n'est toujours pas celui envers qui on est responsable, puisque le « récit n'eut jamais pour but [de l']informer [...] de ce que fut la révolution palestinienne ». Il est tout juste

informé, informé justement du fait qu'on ne l'informe pas « réellement » de « la révolution palestinienne ». Et le narrateur n'a finalement jamais rien dit d'autre. Il le disait encore dans le paragraphe précédent où le « jamais » avait le même sens : si le narrateur n'a « jamais pour but d'informer [...] réellement » le lecteur c'est que les mots ne « restituent jamais » les faits.

La nécessité de dire la phrase est alors expliquée. Le narrateur se devait d'informer le lecteur qu'il ne peut retranscrire ici ce qu'il a vu, qu'il ne peut en un mot pas retranscrire autrui et qu'il ne peut ainsi pas accéder ou donner accès à cet autre historique, politique et subjectif qu'est la révolution palestinienne. Et le fond comme la forme permettent le même constat. Nous le voyons, les mots ne retranscrivent pas les faits, et la « construction même, l'organisation, la disposition du récit » ne le peuvent pas non plus, que le narrateur le veuille ou non. Écrire sur autrui, et même « sans [le] vouloir délibérément », c'est déjà le « *trahir* ».

Ce que le narrateur affirme ici, et nous ne cesserons dans la seconde partie de notre lecture de tirer des conclusions de cette phrase, c'est l'excès du réel. Un excès qui met en échec toute la pensée de lui que peut fournir le narrateur : la capacité qu'il a de le « domestiquer » (Genet 1995, 284) ou de le comprendre, de l'assimiler ou de le représenter. De la « révolution palestinienne », le narrateur peut témoigner, mais ce témoignage dit plus du témoin « peut être privilégié » que « réellement de ce que fut la révolution palestinienne ».

De tout cela, pour le lecteur et pour lui-même, le narrateur doit ainsi « [s]e mettre en garde ». Il perturbe alors à la fois l'économie du mensonge et du témoignage. S'il ne ment pas, et c'est « important à [s]es yeux » de le dire, s'il promet de ne rien dire sauf la vérité (Genet 1995, 610), il rappelle qu'une limite incalculable demeure toujours entre la vérité et sa vérité, entre « la révolution palestinienne » et « *[s]a révolution palestinienne* ». Elle a toujours été ici, elle est inhérente à l'écriture, au témoignage, mais dans ce cas, puisqu'il ne s'agit pas « que de morale commune », il faut non seulement le dire, mais aussi « arrange[r] la narration de telle sorte qu[e cette vérité première] apparaîtra ». Et cette déclaration est selon nous cruciale. Elle invite à lire la structure d'*Un captif amoureux* comme une tentative explicite de creusement de l'écart entre l'auteur-narrateur et son sujet, le mouvement palestinien.

Sans nous arrêter à ce stade sur cette idée centrale à la lecture que nous offrons dans ce chapitre, revenons au fragment et à l'incalculabilité de la limite qu'il développe au paragraphe suivant :

Ce que je rapporte était peut-être aussi ce que j'ai vécu et pourtant différent car une continuité avait fondu le disparate de mon existence dans la continuité de la vie palestinienne, mais pas sans me laisser des aperçus, des traces, quelquefois des coupures

avec ma vie antérieure, de sorte que les événements de celle-ci étaient si forts qu'à certains moments je devais m'en éveiller[.] (Genet 1995, 504)

Elle prend la forme d'une série de contradictions, qui jouent durant l'ensemble d'une phrase particulièrement longue sur une série de volte-faces. S'il avait terminé le paragraphe précédent sur un quasi-effacement du réel derrière le point de vue artistique, le narrateur rappelle tout de même que son texte nous parle « peut-être aussi » de son expérience palestinienne, qu'il y a peut-être dedans quelque chose de réel « et [que] pourtant » ce qu'il rapporte tient aussi beaucoup d'un songe, d'un « rêve », qui avait permis une synthèse illusoire avec autrui et « qui avait [ainsi] fondu le disparate de [s]on existence dans la continuité de la vie palestinienne », « mais » que pourtant, dans le songe, se trouvaient « quelquefois des coupures » qui marquaient le retour des « événements [...] forts », sans bien sûr préciser lesquelles, ou ce qui définit ce type d'événements. Après plus de cinq lignes, le narrateur n'a apporté aucune résolution et nous permet seulement d'esquisser la conclusion suivante : s'il parle surtout dans l'ouvrage de lui et de sa « vie antérieure » il y a des « traces » de réel, de réveil, dans son expérience de la révolution palestinienne et « peut-être aussi » dans « ce qu'il rapporte²⁵ ».

Restent pourtant encore des « coupures », des blessures, qui empêchent de lire l'ensemble comme une pure « expression d[e soi-m[eme] » (Genet 1995, 34). Leur fonction réalisante serait alors comparable à celle désignée par le mot *beschädigt* – « gâtés, lésés, mutilés, endommagés, blessés » (Derrida 2002, 15) (notre emphase), dans un texte de Derrida qui résonne ici tout particulièrement avec notre lecture, et vers lequel nous allons nous tourner. Avant d'observer ce texte, avant de nous arrêter sur l'éventualité qu'il interroge d'une « éthique ou une politique du rêve qui ne cède ni à l'imaginaire ni à l'utopie, qui ne soit pas démissionnaire, irresponsable et évasive » (Derrida 2002, 18), explorons tout d'abord la mise en place de ce motif chez Genet, celui du témoin-auteur comme rêveur-éveillé :

[J]e vivais un rêve, duquel je devins le maître aujourd'hui, en reconstituant les images qu'on lit, en les assemblant. A ce point du reste que je me demande parfois si je n'ai pas vécu cette vie de telle façon que j'en ordonnerais les épisodes selon le désordre apparent des images d'un rêve.

Mais tant de mots afin de dire : *ceci est ma révolution palestinienne* récitée dans l'ordre que j'ai choisi. À côté de la mienne il y a l'autre, probablement les autres.

Vouloir penser la révolution serait l'équivalent, au réveil de vouloir la logique dans l'incohérence des images rêvées. (Genet 1995, 504–505)

²⁵ D'où cette difficulté conjointe du *savoir lire* – « lire entre les lignes est un art étale, entre les mots aussi, un art à pic. » (Genet 1995, 11) – et du *savoir écouter* – « dans la salle d'audience se trouvent peut-être trois ou quatre personnes sachant écouter un témoin » (Genet 1995, 611) – qui encadrent et traversent l'ensemble du livre.

Représentative d'une tension lisible partout dans l'ouvrage, l'hésitation terminologique qui prend forme dans le fragment laisse ici apparaître un troisième terme. Après avoir placé les « faits », directement connectés au réel, hors de l'inscriptible, après n'avoir réussi qu'à « peut-être » parler des « événements », le narrateur nous parle maintenant de ce qu'il a écrit, de ce « qu'on lit », des « images » connectées cette fois au « rêve ».

La première phrase, qui arrive directement après les deux points, est censée expliquer ou résoudre le balancement que nous avons observé dans les lignes précédentes. On y voit deux temps, un passé, un temps du « rêve », celui du moment auprès des Palestiniens, et un présent, celui d'« aujourd'hui ». Aujourd'hui est ici le temps d'une maîtrise qui s'attelle au « rêve » sans chercher à le dissiper, comme le voudrait une pensée rationnelle du témoignage, ou à l'interpréter, comme le voudrait une psychanalyse elle aussi du côté de la raison. Dans cette phrase, maîtriser le « rêve » reviendrait à en « reconstitu[er] les images ». « [D]ev[enir] le maître » du « rêve » pourrait alors se traduire comme se mettre à son service. Propos illogique, à suivre pourtant exactement dans ce sens. Lorsque le but est de maîtriser l'immaîtrisable, lorsqu'il s'agit de dominer un « rêve » aux limites incertaines, c'est contre la logique et contre la « pens[ée] » conceptuelle que le narrateur nous invite à aller.

Pour parler de sa perception d'une « révolution » impensable, pour travailler avec « l'incohérence des images rêvées », le narrateur doit accepter de ne pouvoir les saisir, il doit pour les maîtriser accepter de les avoir déjà laissées s'« échapp[er] » (Genet 1995, 11). Donner du jeu, est-ce là la maîtrise du rêveur-éveillée ? En attendant, le narrateur résout un puzzle, il « reconstitu[e] » et « assembl[e] » des images tout en se demandant, « du reste », « à ce point du reste », s'il ne serait pas, en fin de compte, en train de repositionner des pièces de sa propre facture. Entre les deux, le texte ne tranche pas, et cette indécision dite « en tant de mots » forme « [s]a révolution palestinienne » qui s'oppose non seulement aux « autres » révolutions palestiniennes, mais aussi et surtout à l'idée même d'une « révolution palestinienne ». Reste qu'en ne renonçant ni à une responsabilité politique ni au tissu toujours potentiellement imaginaire qui le compose, le texte genétien interroge, comme nous le faisons depuis le début, l'éventualité d'une responsabilité politique du sujet-rêveur.

Dans cette dernière idée, *Fichus* se profile déjà. Mais avant d'aborder le texte, une précision supplémentaire nous paraît encore nécessaire. En effet, s'il y aurait beaucoup à dire sur ce que peut signifier une écriture du rêve²⁶, sur la forme qu'elle

²⁶ Pour ce faire, un autre texte de Derrida aurait été convoqué : celui qu'il consacre justement à cette écriture du rêve qu'il distingue chez Cixous, *Genèses, généalogies, genres et le génie* (Derrida 2003).

pourrait prendre et prend peut-être dans *Un captif amoureux*²⁷, le présent préambule, acceptant les limitations qui découlent de ce choix, visera à interroger l'ethos narratorial²⁸ plus que le tissu textuel, la responsabilité politique du sujet-rêveur, plus que la mise en forme textuelle du rêve-éveillé. Dans la partie suivante, prenant ainsi nos distances avec le mot psychanalytiquement chargé de « rêve », nous lui préférerons d'autres termes que lui substitue indifféremment le narrateur, comme celui de « projection » ou de « songe ». Nous appuyant alors sur ce déplacement terminologique, nous nous attacherons plus sur la tension créatrice entre l'imaginaire et la réalité factuelle, sur ce point de contact textuel entre les deux, que sur le travail de l'inconscient dans le texte. Venons-en à *Fichus*.

Peu abordés dans *Un captif amoureux* qui s'offre plus comme un récit d'expérience que comme un ouvrage théorique, les enjeux d'une éventuelle conscience du rêveur sont au centre de la réflexion que Derrida poursuit dans son texte au contact d'Adorno. Comparable à celle approchée dans certains des passages réflexifs de l'œuvre, son exploration prend la forme d'une série de questions sans réponse.

Cette pensée, qui s'ouvre sur la question de la recevabilité intellectuelle des apports potentiels du rêve, distingue alors deux approches. La première, celle du « philosophe » (Derrida 2002, 12), est « négative » (Derrida 2002, 12). Donnant un sens différent au mot que celui que nous employons dans notre thèse, elle prend le parti d'un négatif qui impose ici la suprématie d'un système binaire et oppose catégoriquement « rêve » et « réveil » (Derrida 2002, 13). Elle place « l'impératif rationnel de la veille » (Derrida 2002, 12) comme principe fondateur de la philosophie. De l'autre côté, on trouve une réponse conditionnelle, qui perturbe avec prudence les séparations en place. Malgré son « exceptionnelle singularité » (Derrida 2002, 13), « [l]'événement » (Derrida 2002, 13) serait possible et le rêveur pourrait « analyser » « sans interrompre et trahir » (Derrida 2002, 12) le rêve. En marge aussi, une troisième alternative qui permet non seulement à Adorno-Derrida de répondre philosophiquement à l'événement qu'est le rêve, mais aussi, et c'est ici surtout ce qui nous intéresse, de faire avec celui-ci, et d'envisager alors un dialogue dissonant entre l'imaginaire et la réalité. Le texte de Derrida rejoint alors celui de Genet au point où nous venions tout juste de le laisser, aux portes d'un rôle tout juste postulé par les deux écrits, celui du penseur en demi-somnolence, du rêveur-éveillé.

²⁷ Dans une certaine mesure, et de manière surtout structurelle, c'est ce que Guattari a fait dans son article « Genet retrouvé » (Fontvieille and Carlat 2010, 155–71).

²⁸ À ce sujet, voir tout particulièrement *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale* de Amossy (Amossy 2010).

Mais *Fichus* ne s'arrête pas là, il rencontre lui aussi une blessure que nous avons déjà évoquée et qui entre en résonance avec le bouleversement conceptuel que nous avons décrit chez Genet. Qu'est-ce que la blessure dans l'essai ? La marque du réel. Le réel qui s'impose au rêveur jusque dans le rêve : le rêve est « blessé » (Derrida 2002, 15) par l'existence d'un réel qui l'excède. Et cette blessure – celle qui marque la différence entre le réel et le rêve –, celle dont « les plus beaux rêves portent à jamais la cicatrice » (Derrida 2002, 14) serait comme « les blessures » de Hamza qui hantent l'ouvrage, celles qui ne guérissent jamais vraiment et qui bien qu'« anciennes » « chaque fois reviennent [avec] [...] la douleur et la surprise de la première fois » (Genet 1995, 541).

Cette blessure, celle qui touche le texte de Genet comme celui de Derrida, permettrait alors, si nous lisons les deux écrits en parallèle, de marquer « la différence entre le rêve et la réalité » (Derrida 2002, 14). Se concentrer sur cette blessure, permettrait d'atteindre l'idéal présenté par Derrida : « *[b]annir* le rêve sans le *trahir* » (Derrida 2002, 20). « *Bannir* le rêve », reviendrait alors à réintroduire en lui « la *négativité* » (Derrida 2002, 14), le mettre en échec en réintroduisant en lui la réalité excessive des blessures. Ne pas « le *trahir* », permettrait alors de le garder à l'esprit, non pas tellement pour en maintenir les images, mais plutôt pour en maintenir ce que nous appellerons avec Genet « l'émotion » (Genet 1995, 292).

Seconde partie : « SOUVENIRS I » – Une lecture *auteuritaire*

Du refus politique de la réussite moderniste au questionnement de la responsabilité du sujet-rêveur, en passant par le déplacement sémantique des blessures, notre lecture a jusqu'à maintenant visé à rendre apparente une tension corrosive qui mine l'ouvrage : celle qui touche aux rapports entre l'œuvre d'art et le monde, entre l'individuel et le collectif, entre la finalité esthétique d'un artiste plongé dans sa solitude et la responsabilité politique d'un auteur-narrateur dont la volonté serait ici aussi, et peut-être avant tout, de témoigner. Cette tension, particulièrement visible dans les passages qui touchent au couple composé par Hamza et sa mère traverse, nous allons le voir, l'ensemble d'*Un captif amoureux*. Allons plus loin. Elle signe son échec, ou plutôt la mise en échec par le politique d'une double entreprise littéraire, celle qui, portée par une tentation moderniste, viserait à liquider l'accident au profit de l'éternel, ainsi que celle qui, conservant la naïveté de l'engagement sartrien, voudrait faire du texte littéraire un acte politique au service des Palestiniens. Avant d'en arriver à cette conclusion, avant d'observer le point culminant de ce double échec dans le récit du « couple » et avant d'analyser la manière dont le texte fait avec celui-ci, une question s'impose : qui sont Hamza et sa mère ?

Rencontré par le narrateur au début de son séjour avec les Palestiniens, le « couple » prend, dès son apparition, la forme d'un réel événement narratif. Suivant la même scission que le texte – celle entre les deux voyages du narrateur, comme entre les deux parties de l'ouvrage – le double récit de la rencontre s'ouvre avec résolution à la page 255 : « voici donc ce que fut ma première rencontre avec Hamza ». D'une durée diégétique de moins de vingt-quatre heures, ce premier récit occupe consécutivement, si l'on compte les nombreuses digressions qu'il appelle, presque un douzième de l'ouvrage.

Nous sommes au cœur de la première partie du texte – « SOUVENIRS I » –, en 1971, à Irbid. Inquiet pour la sécurité du narrateur, Abou Khaleb alors responsable de lui, le confie pour la nuit à Hamza chez qui il sera hébergé (Genet 1995, 258). Jeune « petit responsable » (Genet 1995, 272) affilié au mouvement palestinien du Fatah, Hamza vit alors avec sa mère, veuve, et sa sœur. Après un trajet de « peut-être une heure » (Genet 1995, 267), durant lequel le narrateur et Hamza font connaissance dans le « baragouin » (Genet 1995, 267) linguistique qui les unit, après aussi quelques interludes digressifs plus ou moins connectés aux rencontres faites sur le chemin, les deux personnages arrivent chez Hamza (Genet 1995, 269), ou plutôt puisque c'est elle le « chef de famille », chez « sa mère » (Genet 1995, 275). Accueilli par cette dernière malgré sa culture chrétienne et son incroyance en Dieu, le narrateur partage avec Hamza un repas qu'elle apporte (Genet 1995, 271), visite avec lui une école palestinienne (Genet 1995, 274) – et ses élèves armés – avant de le laisser partir au combat. Pendant la nuit, alors que le narrateur occupe la place et le rôle de Hamza dans le foyer, la mère accomplit avec lui, à l'occasion d'une scène particulièrement symbolisée, le cérémonial nocturne qui l'unit à son fils : entrant en silence dans la chambre après avoir frappé, elle apporte une tasse de café qu'elle revient chercher plus tard, après avoir frappé à nouveau (Genet 1995, 276–278). Il s'endort. Hamza revient au matin (Genet 1995, 282) et l'épisode se termine alors que le narrateur quitte Irbid (Genet 1995, 285).

En filigrane, et ce depuis la tombée de la nuit, s'installe le motif de la *pietà* qui, dans ses multiples extensions, associe le « couple » Hamza-Sa Mère au duo chrétien de Jésus et de la Vierge (Genet 1995, 276 ; 289–293). Supporté par un « sentiment » indéfinissable, des recours à l'histoire de l'art occidental et par des calculs logiques incertains, le rapprochement se densifie jusqu'à former à partir de la fin de la scène, l'une des images les plus riches de l'ouvrage. Entre les deux rencontres, aucune nouvelle de la mère et disparition de Hamza qui se fait capturer et torturer par l'ennemi (Genet 1995, 417). Longtemps défendu de séjour à Irbid, le narrateur perd leur trace.

Quelque trois cents pages plus loin, et après de nombreuses annonces de ce futur voyage, le narrateur revient à Irbid. La date est 1984, la page 558, nous sommes à quelques pages seulement de la fin de la seconde et ultime partie de l'ouvrage, « SOUVENIRS II ». Porté par la volonté de retrouver Hamza et sa mère comme par celle de confronter l'image de la *pietà* au réel, l'épisode s'organise comme un jeu de piste à travers le village. De personnage en personnage, de souvenir en souvenir, le narrateur arrive jusqu'à la mère qui, entourée de toute sa famille à l'exception de Hamza, le reçoit chez elle (Genet 1995, 572). Longue d'une trentaine de pages, la scène oscille entre les deux buts contraires à laquelle elle répond. Tout autant addition que destruction de la première rencontre, elle tient à la fois de la remémoration joyeuse d'un passé commun et de la relecture soupçonneuse de l'ensemble du premier épisode. Diégétiquement, elle prend fin lorsque le narrateur obtient le numéro de téléphone de Hamza, vivant en Allemagne, et quitte Irbid (Genet 1995, 589), narrativement, elle exclut l'appel qui a déjà été extrait de la scène et rapporté quelques pages auparavant (Genet 1995, 541).

Selon nous fondamental – non seulement annoncé comme fondamental par le narrateur, mais surtout particulièrement signifiant pour son rôle structurant et symbolique – le récit que fait le narrateur de ses rencontres avec Hamza et sa mère a connu un destin critique pour le moins singulier. S'il est très présent lors de la première réception de l'ouvrage par la presse²⁹ qui s'en sert pour souligner le caractère apparemment surtout intime du livre³⁰ et s'il est justement approché, mais rapidement et seulement structurellement, par Guattari dans son article « Genet retrouvé » (Fontvieille and Carlat 2010, 155–71), le récit tombe dès lors dans l'oubli alors que la critique se concentre plus directement sur les implications politiques de l'ouvrage. En 1997, Hadrien Laroche dans son *Dernier Genet* mentionne ainsi à plus d'occasions les deux brèves références à Hitler d'*Un captif amoureux* que les cent pages sur Hamza ou sa mère³¹. Et c'est encore un de ceux qui en parle le plus. Aucune importance n'est donnée au motif dans « A lucid drunkenness » (Gourgouris 1998), « Ethics of the wound » (Lavery 2003), « The Politics of Enmity » (Bougon 1997), « Genet's prisoner of love, the volution of a Muslim Saint » (White 2012), « Le fils de la honte » (Milianti 1992),

²⁹ On notera en particulier les articles de Annie Cohen-Solal (Fontvieille and Carlat 2010, 113–117), René de Ceccatty (Fontvieille and Carlat 2010, 123–127), Jean Clémentin (Fontvieille and Carlat 2010, 143–45) et Michel Deguy (Fontvieille and Carlat 2010, 149–54).

³⁰ Plus récemment, dans son ouvrage *Genet, Proust : chemins croisés*, Myriam Bendhif-Syllas offrira elle aussi une lecture du couple d'un point exclusivement poétique et intime. Cherchant, selon nous excessivement, à faire d'*Un captif amoureux* une réécriture de *La Recherche*, elle offre une lecture qui ferait de l'œuvre une « apparence de littérature engagée, illusion de reportage [...] faisant basculer dans l'ordre du poétique les notions de réel, de vérité » (Bendhif-Syllas 2010, 359). Cette conclusion qui cherche à trancher catégoriquement entre le poétique et l'engagement ignore pour nous les enjeux manifestes de la seconde rencontre avec la mère.

³¹ On trouve par exemple 19 occurrences de Hitler pour 13 de Hamza dans son index (Laroche 2010).

« Les Derniers Écrits de Jean Genet » (Said 1991), *Jean Genet post-scriptum* (Marty 2006), « Un captif amoureux, poetry and politics » (Walker 1995). Presque seul, Edward J. Hughes, dans son chapitre « Peripheries, public and private: Genet and dispossession » (Hughes 2001) articule en vitesse, mais avec justesse, le motif du couple à la question du rapport entre le poétique et le politique.

Comme un îlot à la fois insignifiant et gênant qu'il suffirait d'éviter pour atteindre enfin le contenu réel du livre, le motif de Hamza-Sa Mère n'aurait donc pour beaucoup rien de politique. Ne serait-il ainsi dans le texte qu'épanchement intime, fantasme poétique, qu'un rêve-éveillé ? Cela semble douteux. Et si tenté que cela soit le cas, pour rejoindre la question que posait *Fichus*, vouloir en interroger la valeur nous rendrait-il forcément « démissionnaire » et « irresponsable » (Derrida 2002, 18) ? Quant à la question du statut de l'échec dans l'ouvrage, posée autant par le récit de la rencontre que par son étrange absence de traitement critique, ne conduirait-elle pas aussi à une impasse douteuse que nous ferions mieux d'ignorer ? En bref, l'impasse faite par la critique sur un douzième d'*Un captif amoureux* serait-elle simplement le signe de l'insuffisance frappante d'une ligne dramatique qui n'aurait rien à faire là ou marquerait-elle au contraire une gêne plus productive, une résistance du texte face au propos positif que la critique voudrait lui donner ?

Pour aborder toutes ces questions, notre lecture conservera la division présente dans l'œuvre et mettra ainsi à l'épreuve une déclaration narrative sur laquelle nous nous sommes rapidement arrêtés : celle que la « construction même, l'organisation, la disposition du récit » aurait un lien, et cela bien qu'il soit non délibéré, avec la « trahi[son] » de « ce que furent les faits » (Genet 1995, 504). Reconnaisant la mixité formelle de l'ouvrage, cette partie ainsi que la suivante alterneront entre l'analyse de moments narratifs, extraits de la première puis de la seconde rencontre avec le duo et de passages réflexifs dont notre préambule a montré l'incessante irruption. Si ces derniers s'attacheront surtout à l'écriture de Genet, à l'échec tel qu'il est thématiquement dans l'écriture tout comme à l'influence qu'il a sur celle-ci, les premiers se concentreront surtout sur les rapports de force entre la figure narrative et les Palestiniens, ici exemplairement représentés par Hamza et sa mère.

Vers la rencontre : « quand on songe à Hamza »

Avant de nous arrêter longuement sur le récit de la rencontre, indiquons tout d'abord la direction que prendra notre lecture. Cette troisième lecture s'inscrira directement à la suite de deux de celles que nous avons déjà menées, celle de l'art poétique japonais et celle de l'art poétique des écrivains arabes, et elle visera comme les précédentes à interroger le sens ici donné à la préposition « avec ». Elle sera ainsi guidée par la question suivante : durant la « rencontre avec Hamza » quelle est la valeur que donne le narrateur à *avec* ?

Conscient qu'aucune réponse ne pourra catégoriquement être donnée, notre analyse de la rencontre la percevra alors non seulement positivement, comme préparation de celle avec la mère, comme préparation de la *pietà*, mais aussi, négativement comme rencontre insuffisante, et qui pose les termes d'un échec politique qui la conclut d'ailleurs. Nous tirerons alors profit de cette approche a-chronologique, et nous attacherons particulièrement aux déstabilisations de la figure narrative, caractéristiques dans l'ouvrage de cette tentative défailante de bricolage avec l'échec que nous appelons le *faire avec*. Pour cela, nous nous concentrerons sur ce chemin à l'issue duquel le narrateur, comme un jumeau ou comme un double, se verra prendre la place de Hamza parti au front (Genet 1995, 278) et ne chercherons non pas tellement à souligner le mouvement superficiellement consonant qui rapproche les personnages, mais surtout celui plus dissonant, et qui sans cesse maintient l'écart. Commençons.

Nous sommes à la page 260. Quelques pas à peine après avoir été laissés seuls, le narrateur et Hamza rencontrent deux « colosses à légère moustache, le fusil à la main, les cheveux longs [...] *ressemblant* à cette coiffure nommée anglaise » (nous soulignons) :

Des feddayin de la Saïka, me dit-il.

Saïka. Nom d'une organisation palestinienne entièrement dominée par la Syrie, ce mot, prononcé devant ces d'Artagnans massifs, armés, vêtus de léopard, chaussés de crêpe silencieux, sonna pour moi avec cette impertinence : « des feddayin de la Païva ».

Association de mots, idée bizarre pour moi qu'elle faisait naître, dans l'étouffement de la rue, je m'entendis rire, d'un rire assez doux, que Hamza remarqua.

— Tu ris ? Pourquoi ?

Tellement surpris par la question et mon rire, je dis :

— À cause de la chaleur.

Cela me parut, et à Hamza, une réponse définitive. (Genet 1995, 261)

Tout commence ici par une image innocente. Confronté aux représentants d'une organisation probablement inconnue du lecteur, le narrateur s'attache à lui en dresser le portrait. Il s'essaye alors, pour décrire l'inattendue « coiffure » des soldats, à une

comparaison explicitement soulignée par l'emploi du verbe « ressembler ». Esquissée rapidement, jouissant d'une fonctionnalité apparemment claire, cette dernière se fond tout d'abord aisément dans le passage qui se prolonge sur un ton descriptif. Quelques mots plus tard, pourtant, lorsque l'analogie revient, la comparaison devient métaphore alors que le portrait de l'objet rencontré devient exploration d'une image avec lequel il entreprendrait, selon le narrateur, une incompréhensible « ressemblan[ce] ».

Même si le texte découle d'une rencontre factuelle avec une faction palestinienne, il laisse en d'autres mots bien vite cette première dans l'ombre alors que s'impose à sa place une idée qui « sonna[it] [...] avec impertinence ». À l'aide d'une approche proprement poétique qui fait naître une image d'une proximité phonétique, ce qui était fond sonore passe au premier plan et s'étend jusqu'à parasiter tout l'espace textuel. Appelée par l'analogie, la culture occidentale, plus que spécifiquement « anglaise », gagne alors en puissance. Les « colosse » deviennent « d'Artagnans » et leur tenue, bien que décrite avec toute l'exactitude d'une terminologie militaire adéquate, gagne un sens tout autre au contact du français courant. En accord avec les torsades « anglaises », le camouflage « léopard » prend l'allure d'un manteau de fourrure, symbole sexualisé de la pin-up américaine ; le « crêpe silencieux », caoutchouc brut des semelles de soldat, se laisse aussi voir comme cette soie légère dont on fait robes et voiles.

La scène, tout en restant réaliste, « sonn[e] » autrement. Et cette association, à peine pensée, entre directement en conflit avec les mots de Hamza. Sous les coups d'une suggestion sonore et visuelle, l'imagination du narrateur change « Saïka » en « Païva » alors que, placés sous le patronage de la célèbre mondaine, les soldats deviennent courtisanes, soldats-courtisanes. Arrivé unilatéralement dans le texte au travers d'une double répétition de « pour moi », l'« idée bizarre » prend le contrôle du passage, interrompant même quelques lignes plus tard le récit de la rencontre avec Hamza. Comme si le narrateur continuait pour un temps de marcher les yeux fermés, l'image des soldats-courtisanes en train de boire « le thé », « se bouclant mutuellement avec un fer à friser » (Genet 1995, 261) laisse place à une digression capillaire qui résonne sur pas moins de six pages.

Comme pour contresigner d'un double accord³² la mise en place du « songe³³ », de ce rapprochement sonore de deux mots-images dont l'un « sonna pour [le narrateur] » comme un autre, un troisième son se fait entendre. Inscrivant la scène imaginaire dans la rencontre réelle, le rire « impertinen[t] », c'est-à-dire « inadapté » mais aussi, selon le *TLFI* « blessant » (*TLFI*, Impertinent) est relevé par Hamza. Provoquée, en d'autres mots, par la rencontre réelle, la rencontre imaginaire s'impose dans le texte alors que les deux tendent à se confondre. Et l'opération est d'ailleurs renforcée par un phénomène textuel aussi seyant qu'inhabituel, un chiasme porté par deux hyperbates. Le songe qui a besoin pour cela de toutes ses fleurs de rhétorique s'étend tant bien que mal, alors que sa validité factuelle semble être acceptée par les deux personnages : « par la question *et mon rire* » ; « me parut, *et à Hamza* ». Le rire et la Païva s'imposent et le « pour moi » s'approche d'un *pour nous* alors que la « réponse » devient « définitive », que la scène qui marquait l'oscillation entre deux visions incompatibles se retrouve apparemment stabilisée.

Mais quelle est cette « réponse définitive » ? Quelle est la cause acceptée de cette intrusion inexplicable d'une fantaisie européenne ? La chaleur ! C'est « [à] cause de la chaleur »... Et n'est-ce pas encore une réponse européenne par excellence ? Bien que dans un désordre total, Camus serait-il venu au secours de Genet ? Tout dans la scène fait écho à *L'Étranger*, le rire venu un peu de nulle part, mais aussi l'arabe, la surprise, et surtout cette chaleur qui ferait agir et qui expliquerait l' « idée bizarre » :

Moi j'étais étourdi de chaleur et d'étonnement. [...] Je me suis levé et comme j'avais envie de parler, j'ai dit, un peu au hasard d'ailleurs, que je n'avais pas eu l'intention de tuer l'Arabe. Le président a répondu que c'était une affirmation, que jusqu'ici il saisissait mal mon système de défense et qu'il serait heureux, avant d'entendre mon avocat, de me faire préciser les motifs qui avaient inspiré mon acte. J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. Il y a eu des rires dans la salle. (Camus 1971, 155-56)

Mais chez Genet, la situation se retourne et c'est le rire qui est remis en cause, alors que la réponse absurde fait unanimement raison.

C'est du moins *presque* le cas. Tout au long du passage, sous couvert d'un propos qui dit la rencontre entre Hamza et Genet, une distance se maintient sans cesse.

³² Nous reviendrons, dans notre chapitre sur Cixous, sur le sens que donne Derrida au geste de contresignature, et au sens complexe du mot, tout comme à celui du double « oui » qui l'accompagne.

³³ Le choix de ce mot que nous préférons dans notre analyse à celui de « rêve » n'est pas seulement justifié par la proximité sonore avec le mot « son ». S'il souligne tout d'abord le fait que le narrateur est en situation d'éveil (*TLFI*, Songe), il est aussi employé par le narrateur à plusieurs reprises pour amener et justifier un certain nombre d'images impertinentes. Voir à par exemple aux pages 276, 419 et 505.

Non seulement Hamza s'efface derrière les images littéraires, mais il semble encore à distance même lorsqu'il est tout proche. Un écart entre les personnages rôde, fait hésiter et comme au dernier moment rejette toujours Hamza en dehors de l'équation. Revenons par exemple à cette « réponse définitive », à cette acceptation qu'en ferait Hamza : « Cela me parut, et à Hamza, une réponse définitive. » Hamza arrive en décalage, entre virgules mais surtout un temps trop tard pour permettre ce « nous » qu'appelle le propos. Le narrateur accepte sa propre réponse, *et Hamza aussi*.

Même retenue encore, quelques lignes plus tard, lorsque le narrateur interne frise soudainement l'omniscience et lit *presque* dans les pensées du personnage :

Hamza, [...] me parla à peine des soldats sauf pour me dire, en quelques mots, leur courage. Il devrait connaître la différence entre courage et bravoure, que les soldats de la Saïka étaient braves dans la guerre et courageux de se battre en conservant leurs cheveux longs et bouclés. (Genet 1995, 261)

Si, d'après le narrateur, Hamza lorsqu'il emploie le mot « courage » en parlant des soldats « devait [et devait seulement] connaître la différence entre courage et bravoure », c'est que sans doute, il ne la connaissait pas. Toute la tension qui nous intéresse se trouve alors dans l'ambiguïté de ce double verbe. Sans aucun fait pour en supporter la présence, ce *devoir* est-il signe d'une foi immotivée du narrateur en Hamza ou est-il le signe d'un mouvement créatif à l'influence totalitaire ? Est-il une ignorance de sa singularité ou un refus de cette dernière ? Et que cela soit l'un ou l'autre, le constat n'est-il pas le même ?

Dans tous les cas, le texte qui dit la concordance donne à lire la confusion et le rapprochement apparemment naturel, apparaît quelque peu forcé.

Même au zénith de la rencontre le lexique trahit le doute :

À marcher en direction de la demeure de Hamza, nous prîmes peut-être une heure. Dans notre baragouin que j'éviterai ici mais qui commençait à nous être familier, au point qu'une espèce de code nous liait déjà comme si nous l'avions élaboré dans une vie antérieure, nous avions l'illusion de nous comprendre mieux que si nous eussions connu le sens des mots utilisés, qui paraissait passer par les erreurs. Les rues étaient de plus en plus désertes. (Genet 1995, 267)

Le « nous » a pourtant fait son arrivée dans un passage qui annonce la « familiarité » grandissante entre les personnages. Mais encore une fois, comment se manifeste-t-elle ? Le passage offre-t-il un échange dynamique au discours direct ? Pas vraiment... Marqué presque obsessionnellement par un « nous » inclusif, le paragraphe

exclut toute parole, n'en rapporte aucune. Le narrateur raconte la familiarité mais ne la dit pas, ne lui laisse aucune place. Comme les propos qui la composent, la familiarité est « évit[ée] ». Mais ce n'est pas tout. Alors que pas moins de huit « nous » ont pour tâche de lier – « nous liait » – les personnages de toute éternité – « nous l'avions élaboré dans une vie antérieure », le lexique raconte de son côté une toute autre histoire. Ainsi, au cœur du désert et des rues « désertes » la discussion se fait « baragouin », le lien, « comme [s'il] » avait été prévu à l'avance, se base sur « une espèce de code », la compréhension est « illusion » alors que « le sens » qui « paraissait » seulement passer, ne le fait encore que « par les erreurs ».

La scène qui marquait la conjonction pronominale est ainsi déstabilisée par deux forces contraires. Elle fait aussi totalement disparaître Hamza. Alors que son nom et sa voix s'éclipsent, alors que le narrateur lui prête des liens, des sentiments et des illusions invérifiables et infondées, le personnage devient impossible à localiser. Et le « nous » ne fait alors pas assez illusion. Le texte se retrouve marqué par l'étrangeté aussi douteuse qu'irréductible d'une rencontre qui est peut-être encore une fois un songe ou, pour reprendre un autre mot qui « s'impose » plus tard, « une projection » (Genet 1995, 422). Pour une seconde fois, ne répondant pas de la place d'autrui, le texte en chancelant laisse contre le narrateur du jeu à Hamza.

Reste que quelques pages plus tard, dans une scène qui monopolise encore une fois quatre personnages, le « rapprochement » gagne du terrain alors que la familiarité se verbalise :

Nous éclatâmes de rire tous les quatre en même temps. J'expliquai à Hamza que le nom, Lebel, était le mieux choisi pour un rapprochement entre nous ; quand je l'eus écrit, il le lut de droite à gauche puis de gauche à droite et me tendit la main comme le font tous les Arabes marquant la connivence. (Genet 1995, 268)

Ici, plus de retenue. Observons comment le rire vient de toutes parts, comment il est non seulement commun à « tous les quatre » mais surtout comment il a lieu au même moment, « en même temps ». Cette immédiateté de gestes qui ne passe plus par la langue et ses « erreurs » semble, tout en réduisant son extension, permettre à la communication de dépasser le stade de « l'illusion ». De même, lorsqu'il remplace la voix, l'écrit permet le « rapprochement ». Le palindrome, « Lebel », est alors particulièrement pratique ! plus que ne pouvait le faire le lien sonore entre Saïka et Païva, qui nécessitait au narrateur une modification unilatérale et incommunicable du mot, Lebel, tout en demeurant une marque française de fusils, forme tel quel une

passerelle entre les deux cultures³⁴. Il permet alors, par un retournement qui le garde intact, d'inscrire la nature réciproque du lien qui unit les personnages. Plus encore, il fait directement venir le lien de Hamza lui-même : contresignant l'ensemble de la rencontre, celui-ci « ten[d] la main » et scelle le pacte.

Mais quel pacte scelle-t-il ici ? Est-ce vraiment celui offert par le narrateur ? Le renversement du mot est-il une opération à vide et rien ne se perd-il lorsque Lebel se lit lebel ? Rien n'est moins sûr. D'un côté, comme l'« expliqu[e] » le narrateur à Hamza, il permet le « rapprochement entre nous », il permet comme nom propre, capitalisé, de créer entre les deux personnages un lien de fraternité. Mais cette lecture du nom propre, celle du narrateur, n'est que celle de l'occident, de gauche à droite. Et qu'en est-il de l'autre côté ? Du côté de Hamza, du côté arabe, le propre s'effondre. Non seulement la capitale ne peut trouver sa place d'ouverture lorsque le mot est lu de droite à gauche, mais elle ne peut être comprise par Hamza lorsqu'il lit dans l'autre sens : comme le soulignait plus tôt le narrateur dans une phrase particulièrement riche de sens, « les capitales n'existent pas dans l'écriture Arabe. » (Genet 1995, 177). Pour un peuple qui compte à peine ses morts (Genet 1995, 434), le propre n'existe pas³⁵.

La différence culturelle maintient alors encore la distance. En lisant le nom propre comme un nom commun, Hamza ne fait pas du narrateur son frère, il en fait seulement un frère d'arme. Et ce n'est pas tout, substituant une fois de plus in-extremis le nom propre au nom commun, l'individualité à la communauté, le singulier au pluriel, ce n'est même pas en son nom qu'Hamza « marqu[e] la connivence », ce n'est qu'en celui de « tous les Arabes ». Le mot « connivence », « le mieux » que puisse faire Hamza, en restreignant et en en affaiblissant la nature possible de ce « rapprochement » projeté par le narrateur, confirme encore cette perte de valeur. Le lien qui, de « gauche à droite » rapprochait exclusivement le narrateur et Hamza, n'est ainsi dans le sens inverse, « de droite à gauche » qu'un lien inclusif, qui s'étendant ici au narrateur, va quelques pages plus loin, s'attacher avec autant de facilité à un objet inanimé (Genet 1995, 282). Il refuse en partie les attaches, il empêche à l'épisode de devenir une « expression » pure de la subjectivité narrative, en d'autres mots Hamza se défile.

³⁴ Il serait aussi possible de questionner le sens d'un rapprochement qui se ferait ici au travers d'armes françaises vendues aux Palestiniens. Ce questionnement irait dans la même direction que l'analyse que nous menons dans ce chapitre.

³⁵ Est-ce un hasard si Hamza n'a dans l'ouvrage qu'un prénom : « De lui aussi [Moubarak], comme de Hamza, je n'ai connu que le prénom. » (Genet 1995, 184) ?

Première réflexion : l'écriture de l'échec

Aux portes de la maison de la mère, alors que le narrateur, fort du lien fraternel qu'il aurait tissé avec Hamza, s'apprête non seulement à « tenir la place » de celui-ci mais aussi « peut-être » à tenir son « rôle » familial, de nombreuses questions sans réponse demeurent. Quelle est l'importance de l'écart que nous avons tant cherché à souligner ? Alors que le narrateur est désormais arrivé à destination, que reste-t-il de Hamza ? Autrement dit, en rappel du début de notre chapitre, quelle est la relation établie par cet « avec », celui de la « rencontre avec Hamza » (nous soulignons) qu'annonçait le narrateur au début de l'épisode ? Est-elle analogue à celle des potiers qui « part[ent] avec [l'accident] pour une aventure nouvelle » (nous soulignons) ou à celle de la jeunesse tunisienne « allant se battre avec les Palestiniens » (Genet 1995, 34)(nous soulignons). L'expression « première rencontre » marque-t-elle le « [f]ait de se trouver pour la première fois en présence de quelqu'un, débouchant généralement sur une relation durable, fructueuse, amicale, amoureuse » ou le « [f]ait de se trouver en contact, accidentellement ou non avec un objet » (*TLFI*, Rencontre) ? Voilà l'interrogation qui appelle l'échec, qui le provoque : « D'*Un captif amoureux*, Hamza et à travers lui les Palestiniens sont-ils l'objet ou le sujet » ?

Nous approcherons de biais cette question gênante, afin de nous concentrer un instant sur l'échec, sur le mot *échec*, et sur sa présence signifiante dans la rencontre. Sans rapport direct avec Hamza, au cœur de la digression capillaire qui s'attache aux réactions poético-politiques s'élevant contre les « échecs de l'armée américaine au Vietnam » (Genet 1995, 262–263), les deux premières occurrences posent déjà à mi-mots les termes de la tension qui nous occupe ici. Articulant la question du politique à celle du poétique, celle de l'impérialisme américain à celle de sa nécessaire démise, elles préparent la réapparition nettement plus elliptique du terme à une vingtaine de pages de là :

Ce ne fut ni par modestie ni délicatesse que je me vêtis comme chaque jour [lors du second voyage vers la mère], mais avec l'espoir de domestiquer un peu le redoutable Échec. J'étais bel et bien crédule, aurais-je osé passer sous une échelle ? (Genet 1995, 284–285)

Avant de les étudier longuement en contexte, replaçons tout d'abord ces deux phrases dans le cadre plus large de l'ouvrage. Encastrées quelques pages après celles que nous avons observées, entre le récit de la première rencontre avec le duo et la longue symbolisation qui le changera en *pietà*, elles matérialisent déjà la défaillance que causera la tension entre les deux passages. Elles font alors du « redoutable Échec » une transition à la temporalité illisible. Capitalisé, personnifié et conceptualisé, le mot permet au narrateur de tirer au passé simple le bilan négatif d'un second voyage qui n'est pourtant encore offert que sous forme de prolepse. Mais ce n'est pas tout. Comme le

passage annonce au cœur du premier voyage la nécessité du second, il étend l'insuffisance aux deux. Le narrateur répond ainsi à mi-voix à la question que nous avons juste posée et signe non pas uniquement l'échec du second voyage auquel s'attache directement le mot, mais surtout celui du premier, celui-même qui avait motivé le retour. Il fait de l'échec le résultat préalablement annoncé d'une double opération textuelle pas encore advenue, et invite alors le lecteur à la recevoir téléologiquement.

À l'échelle plus locale, ces lignes apparaissent au cœur d'un fragment narratif qui raconte le retour du front de Hamza et le départ d'Irbid. Nous sommes aux pages 284-285, au début d'un long paragraphe qu'ouvre, une fois de plus, une question non posée :

Était-ce la distance, ou plutôt *l'étrangeté* du monde musulman, c'est quand je fus au milieu de lui pendant le mois du ramadan, c'est-à-dire en plein désert, [...] le souvenir de quelques paraboles évangéliques me revint en mémoire, mais je les interprétais à ma façon. (Genet 1995, 284)

Inscrit dans un récit géographiquement localisé à Irbid, l'extrait s'ouvre pourtant, paradoxalement, dans une zone du « monde musulman » d'autant plus indéfinissable qu'elle trouve son milieu au milieu de nulle part. Porté par une structure qui empêche de le soumettre rigoureusement à un examen logique, il se présente ici encore sous la forme d'une « idée bizarre » du narrateur.

Tout au long du passage, ce dernier est fuyant. « [D]istan[t] » d'un monde dont il occupe cependant le « milieu », il est proche et loin du « monde musulman » et se tient à la fois en son centre et en un point indécidable, « en plein désert ». En un mot placé en italiques, le narrateur, déboussolé par l'immensité géographique et culturelle du sol étranger, oscille, tout comme son texte, face à une « *étrangeté* » insaisissable. Absence du connecteur logique, « c'est quand je fus au milieu de lui » ~~que~~ ? Pas de *que*, mais une proposition qui, malgré l'instabilité grammaticale, s'attache tant bien que mal à la précédente : « le souvenir de quelques paraboles évangéliques me revint en mémoire ». Suivant la logique d'un cercle à la fois pas vraiment tracé et sans réel centre défini, le propos *semble* permettre au sujet de revenir vers lui-même. Sans la tournure interrogative et avec le ~~que~~, on devrait lire que l'étrangeté musulmane fait revenir le sujet à lui-même, mais en l'état, cette conclusion n'est que potentielle. *C'est peut-être l'étrangeté du monde musulman qui fait peut-être revenir les paraboles en mémoire.* Reste que, sans que l'on puisse vraiment mesurer l'importance du monde musulman dans le passage, les paraboles « interprét[ées] à [la] façon » du narrateur, retour seulement approximatif du sujet à sa culture, s'imposent. Et sous cette question qui ne se pose pas, sous l'instabilité de ce connecteur manquant, sous une incertitude du fond

comme de la forme que nous avons déjà rencontrée lorsque nous parlions des blessures d'Hamza, s'annonce déjà ce que nous avons désigné comme les marqueurs textuels d'un échec avec lequel l'écrit tente sans cesse de faire avec.

Arrivé au cœur de ce désert par « hasard³⁶ », ayant décidé d'y partir à l'aventure, le narrateur, comme le faisaient les potiers japonais, entame un jeu créatif dont il nous donne tout d'abord les règles. Ainsi, « [l]'Église catholique étant aussi le pouvoir autant que la morale biblique, je faisais des représentants de ces deux superpuissances mes ennemis. » (Genet 1995, 284). « Interprét[er] à [sa] façon » les « paraboles évangéliques », demanderait alors de les soustraire à l'influence de L'Église catholique, du « pouvoir » comme de la « morale biblique ». Pour ce faire, le narrateur rend à Jésus ce qui revient à Jésus, libère « l'âme évangélique » des paraboles et, donnant tout son sens au comique de la relecture, rétablit leur esprit.

Il prend en cela de « la distance », retourne les paraboles contre l'Église et, reprenant pour son compte les paroles de Jésus, le ramène avec lui dans le désert, hors des camps « ennemis » :

Dans l'épisode de la pièce de monnaie laissée au soldat par Jésus, l'Église voyait ceci : « Donne à Dieu ce qui lui revient, à César ce qui est à César », et sous cette forme, contraire à l'âme évangélique, il fallait donc lire : « Reconnais le Pouvoir politique. » Ce gamin blagueur – il se moquera du pauvre figuier – disait à l'apôtre, « ne te fais pas remarquer des flics, c'est trop con, on va prier et mon Père n'attendra pas. File sa pièce au troufion et fonce. » (Genet 1995, 284)

Deux versions s'opposent, d'un côté, celle de l'Église et du pouvoir, de l'autre celle du narrateur et, peut-être celle de Jésus. Sérieuse, la première fait reconnaître à un Jésus modéré non seulement le pouvoir divin mais aussi le pouvoir politique, elle limite le premier pour laisser au second « ce qui lui revient », mais aussi, en cela, ce qui ne revient pas à Dieu. La seconde offre un Jésus « blagueur » et léger, « voyou », qui loin de respecter le pouvoir politique, ne s'y soumet qu'en le gaussant. Il place Jésus et les apôtres en marge de la norme politique, en seule réelle reconnaissance d'une norme divine. Jésus serait ainsi surtout celui qui, comme le narrateur, travaille dans l'ombre pour ne pas se faire « remarquer des flics ».

Arrivé à cette relecture d'autant plus satisfaisante que la comparaison est biographiquement motivée, alors que la parenthèse humoristique pourrait s'achever, le retour vers la mère, comme en réponse au retour de Hamza qui ouvrait ce long fragment, prend place comme digression de la digression :

³⁶ À plusieurs reprises, c'est toujours par le hasard que le narrateur explique sa présence en Palestine (voir par exemple aux pages 336 et 552).

Surtout ne pas se faire remarquer, donner à ce voyage en Orient la banalité d'une virée un peu longue, non exceptionnelle. Je parle ici du voyage que j'entreprendrai en juillet 1984. Essayer de retrouver la mère. Très discrètement. Ou baigner mon corps, laver mes pieds au moins, enfiler une chemise propre, se raser, mettre un peu de solennité dans ce voyage, au lieu d'arriver, de repartir, imitant Jésus jusque dans son vocabulaire de voyou... « Je viendrai comme un voleur... » Ce ne fut ni par modestie ni délicatesse que je me vêtis comme chaque jour, mais avec l'espoir de domestiquer un peu le redoutable Échec. J'étais bel et bien crédule, aurais-je osé passer sous une échelle ? Mais je croyais aux rigueurs de l'échelle, pas à celles de Dieu. (Genet 1995, 284–285)

En apparence, ces lignes se placent dans la continuité des précédentes. Elles se trouvent non seulement dans leur suite directe, sans aucun retour à la ligne, mais elles sont aussi marquées par une unité thématique et stylistique, avec la présence de Jésus et la répétition anaphorique de « ne pas se faire remarquer ». Rapidement pourtant, dès l'arrivée de la mère, les différences se creusent et la parabole qui vient tout juste de permettre à Jésus-Genet de choisir entre pouvoir politique et pouvoir divin perd toute sa limpidité.

Le fragment qui avait retrouvé un semblant d'équilibre, après un début instable dans les sables du désert, le perd à nouveau sous les coups d'une structure quasi-binaire encore une fois bancaire. Nous sommes revenus aux lignes qui nous avaient attirés ici. Il s'agit maintenant, en réaction contre un « redoutable Échec » dont la cause est ici confuse, de savoir comment revenir à Irbid. S'avancent deux possibles. D'un côté, comme Jésus, il faudrait choisir « la banalité » qui permet de « ne pas se faire remarquer », celle qui fait « arriver », « repartir » comme un « voleur ». De l'autre, un possible porté par un « [o]u » unique placé en début de phrase, par un *ou* unique qui demeure flottant et retient la possibilité d'un réel choix. Quel est-il ? « Mettre un peu de solennité », venir comme un officiel, comme un « fli[c] », et pourtant faire encore une fois comme préconisé par Jésus c'est-à-dire se purifier, « se laver les pieds », comme avant la Passion.

Jésus ou Jésus, le flottement du « ou » prend alors tout son sens. Face à une dualité qui n'en est pas une, aucun choix ne se pose. Même en les réinterprétant, suivre les leçons de Jésus ne permettrait rien d'autre – et c'est évident ! – que d'agir comme Jésus. Et ce Jésus, représentant dans le monde musulman du monde occidental, n'est-il pas aussi le narrateur-auteur ? Le parallèle est tentant : qui est le voleur, Jésus ou Genet ? ; le « gamin blagueur » qui se moque du pouvoir, Jésus ou Genet ? Et le choix entre « modestie³⁷ » et « délicatesse » (Genet 1991, 48), les deux tenants de

³⁷ Si elle n'est pas théorisée par Genet, cette modestie dans l'engagement fera une impression certaine sur Said (Said 2017, 52).

l'engagement politique de Genet, est-ce celui de Jésus ou de Genet ? Si les deux se valent, un retour à Irbid comme Jésus-Genet est-il la seule option ? Pas exactement, il est encore possible de refuser l'équation, de choisir cette option qui reviendrait à venir ni comme un missionnaire, ni comme un voleur, mais à venir les mains vides, sans vouloir se remplir les poches.

Il faudrait alors quitter les paraboles, se comporter « comme chaque jour » et laisser sa chance au hasard, « aux rigueurs de l'échelle ». Laisser aussi sa chance à une mère dont le genre influence l'ensemble du texte, il faudrait non pas partir en « voyage » mais en « virée », tenter de rejoindre non pas le Père, non pas le couple Hamza-Sa Mère, mais « la mère », féminine, singulière et décapitalisée. Il faudrait croire non pas en Dieu mais en les rigueurs d'un objet, lui aussi féminin et quotidien, l'« échelle ». Placé entre la rencontre et sa symbolisation imaginaire, entre le réel et sa déréalisation, l'espoir déjà contredit de « domestiquer un peu le redoutable Échec », c'est-à-dire, rappelons-le, ce qui est nécessaire pour le « rendre utilisable », pour le faire travailler, invite le narrateur à revenir vers la mère.

Entracte : Comme un fil

Avant de nous tourner vers la seconde partie de l'ouvrage et de suivre le retour tout juste mentionné, une question encore se pose : où en sommes-nous ? Derrière cette question, deux rapides mises au point. La première concerne le sens critique de notre lecture. Où en est désormais notre analyse de l'échec ? La seconde, à laquelle il est peut-être plus simple de répondre, interroge notre parcours de lecture. À la sortie de tous ces extraits, où sommes-nous dans le texte ? Répondons tout d'abord à la première. Nous avons noté dans cette première réflexion les manifestations d'un échec avec lequel le texte tente tant bien que mal de faire, nous nous sommes ainsi particulièrement attachés aux paradoxes, aux étrangetés grammaticales et aux mots manquants comme à autant de marques d'une tension souterraine qui traverse l'ouvrage³⁸.

Tournons-nous désormais vers notre seconde question. Plus anodine en apparence, elle n'en est pourtant pas moins importante. Nous l'avons dit, le passage sur lequel nous nous sommes tout juste arrêtés inscrit géographiquement le motif de l'Échec à Irbid et situe temporellement celui-ci dans le premier et dans le second voyage. Il en fait ainsi un lien instable entre les deux épisodes, un fil de funambule³⁹.

³⁸ Dans son article « Le Testament piégé », offrant une lecture différente mais pas incompatible avec la nôtre, Dominique Carlat discute aussi cette rapidité de l'écriture qui serait selon lui due à un triple conflit temporel : celui entre l'urgence de l'actualité, la lenteur nécessaire au témoignage et la lutte intime contre le cancer (Fontvieille and Carlat 2010, 235–37).

³⁹ Ce fil qu'il fallait, justement, lui aussi apprivoiser dans *Le Funambule* (Genet 1979, 10).

Mais ce n'est pas tout, puisqu'il rétablit in extremis la différence dans une scène jusqu'alors lisible, nous l'avons montré, comme une dangereuse convergence d'images pourtant hétérogènes⁴⁰, il permet aussi de fissurer, de blesser, la rencontre qui s'achève. Il rétablit alors la négativité de l'avec. Comme l'engagement politique qui relevait en la refusant la réussite moderne des potiers japonais, « le redoutable Échec » remet structurellement en doute l'abstraction imaginaire. Il annonce en cela, avant même son arrivée, la négation d'une réussite artistique telle qu'elle prendrait forme dans cette synthèse idéale que représente la *pietà*. Il fait ainsi perdre à l'image son pouvoir stupéfiant et réintègre structurellement le doute critique qui semble avoir été liquidé par les lectures plus fragmentaires de la rencontre. Il demande, en d'autres mots, de garder avec nous un sentiment qui restera en fin de compte celui du narrateur, comme en témoigne cette question qu'il se posera cette fois directement, quelques 150 pages plus loin : « c'est aujourd'hui que je m'interroge sur ce séjour palestinien : avais-je fait un voyage immobile ? » (Genet 1995, 422). Ce sentiment, que nous avons déjà attaché à la rencontre comme à la critique, à l'œuvre comme à sa réception... C'est la gêne.

Troisième partie : « SOUVENIRS II » – Faire avec la gêne

Seconde réflexion : une gêne tenace

Omniprésente à l'intérieur même du dernier voyage, la gêne est déjà là plus de cent pages avant, au cœur d'un fragment duquel nous l'extrayons. De retour « [e]n Europe », devant son poste de télévision, Genet « recherche la cause » du « trouble » qu'il ressent à la vue des publicités moqueuses mettant en scène « l'Orient » (Genet 1995, 421). Arrive un long passage introspectif aux enjeux politiques cruciaux. Arrivent aussi, amenés comme par hasard par cette pensée sur l'orientalisme, Hamza, sa mère, et le voyage du retour. Tout comme c'était le cas dans le fragment de notre « première réflexion », le narrateur a encore une fois un temps d'avance. Après avoir annoncé au cœur du premier voyage la venue du second, il tire ici déjà les conclusions d'un dernier voyage dont le récit n'arrivera que plus de cent pages après. Tout comme il se proposait auparavant d'assez mystérieusement « domestiquer » l'échec, le propos semble ici vouloir désormais liquider une gêne encore une fois introduite au passé accompli – « le plus gênant pour moi fut ». Commençons.

⁴⁰ Ce moment où, d'après Guattari, le couple devient une « image fabuleuse » (Fontvieille and Carlat 2010, 165).

Et si toutes les fantaisies des contes étaient la projection – et ce mot s'impose – de ce que nous n'osons pas voir en nous ? Le plus gênant pour moi fut la vigueur du couple mère-Hamza arrimé au couple Pietà-Crucifié. La mise au jour de ce malaise, cette délicieuse scarification d'un mal blanc me poussèrent à entreprendre mon dernier voyage Paris-Amman, que j'avais supposé désertique, c'est-à-dire à la fois désert vide de toute vie, infini, provocateur de mirages, d'apparitions allant des djinns au Père de Foucault, asséchant les gorges et l'esprit, mais encore au-delà de ce dernier voyage, entrepris afin d'obéir à une réalité que je croyais hors de moi alors que j'étais préoccupé par une rêverie qui avait pris naissance en moi quand j'avais cinq ans ; à moins qu'à l'approche de la mort, je ne voulusse écrire un dernier livre de voyage. [...] [C]'est aujourd'hui que je m'interroge sur ce séjour palestinien : avais-je fait un voyage immobile ? (Genet 1995, 421–422)

Portée par une question qui se pose au conditionnel, la première phrase marque la transition entre les publicités européennes, l'inconscient collectif occidental et le cas particulier du narrateur, désigné directement après par le restrictif « pour moi ». Elle joue pourtant un rôle contraire à celui qu'on lui aurait supposé. Connexion logique censée fluidifier le discours, elle offre en fait à lire un jugement qui le déstabilise puisque son sens comme sa cible demeurent indécidables. Le double emploi du « nous » indéfini a ainsi une fonction à la fois centrale et incalculable. Comme il renforce l'effet de l'irréel en ne définissant pas le rayon d'application de la question-accusation, il laisse toujours au narrateur et au lecteur la possibilité de s'en extraire.

Et il en est de même pour le sens général du propos. S'il permet la transition entre les publicités orientalistes et le dernier voyage en Palestine, le motif du « conte » ne peut en effet que surprendre par son incongruité. Certes, Genet reprend ici un lieu commun psychanalytique⁴¹ alors particulièrement populaire au moment de l'écriture d'*Un captif amoureux*, il n'empêche que le conte peine non seulement à faire le lien entre publicités et voyage, mais aussi à clairement s'associer à chacun de ces termes. Pourtant, la transition est faite et si l'interrogative reste sans réponse elle appelle tout de même le cas particulier. Juste avant de le suivre, posons rapidement quelques-unes des questions qui, n'ayant pas été posées par le narrateur, s'imposent pourtant à nous. Quel est le lien entre les publicités et « ce que nous n'osons pas voir en nous » ? Quel est le lien entre les publicités orientalistes et le « couple mère-Hamza » ? Quel est le lien de tout cela avec la « projection » ? Poursuivons.

À la phrase suivante arrive un « pour moi » qui ne réduit l'extension du « nous » qu'au prix d'un élargissement considérable des applications de la phrase précédente. Arrive aussi la gêne qui nous a conduite ici, ce « gênant » qu'avait déjà préparé l'enchaînement des réflexions sur l'orientalisme, sur la projection inconsciente et sur le

⁴¹ *Psychanalyse des contes de fées*, l'ouvrage qui a imposé cette approche, a été en effet traduit et diffusé en France dès son année d'écriture, en 1976 (Bettelheim 2003).

duo : « Le plus gênant pour moi fut la vigueur du couple mère-Hamza arrimé au couple Pietà-Crucifié. » Clairement attachée au duo, la source de la gêne narrative demeure pourtant ici quelque peu incertaine. Plusieurs lectures possibles, et qui font toutes écho à notre propos, se présentent alors. Si l'on se concentre exclusivement sur le groupe nominal, la gêne pourrait par exemple ne venir que de la « vigueur » du couple, c'est-à-dire de son « existence effective » (TLFI, Vigueur). Si l'on se concentre sur l'arrimage, elle pourrait n'être que le résultat de l'association du duo « au couple Pietà-Crucifié ». Mais si l'on prend la phrase dans son ensemble, alors c'est soit à la vigueur *malgré* l'arrimage soit à celle *en vertu de* celui-ci qu'elle serait due.

Les lectures demeurent ainsi contradictoires et la gêne, ici sans source définitive, manifeste dans le texte la confusion qu'elle annonce. Permettant toutes les lectures sans en privilégier aucune, la gêne encourage à percevoir sa source comme un ensemble fluide, non pas centralisé et autonome, mais relationnel – lié lui aussi à la question de l'avec. Ce sentiment s'attache ainsi tour à tour à tous les termes, il serait causé par l'instabilité d'une relation, d'un élan propre au narrateur et impliquant pourtant autrui. Trois niveaux apparaissent alors : le rapport mutuellement blessant entre l'existence effective du couple, sa densité factuelle même dans l'œuvre, et la projection imaginaire occidentalisée que lui attache le narrateur, *la piété*. Alors que le sentiment s'installe, l'extrait quant-à lui continue.

Investissant sur le sens instable de la phrase précédente, la suivante complique encore l'ensemble en tentant désormais d'en tirer des conséquences : « La mise au jour de ce malaise, cette délicieuse scarification d'un mal blanc me poussèrent à entreprendre mon dernier voyage Paris-Amman ». Portée par deux démonstratifs, « ce », « cette », qui ne réfèrent en contexte qu'à l'indécidable source du mystérieux « gênant », elle échoue alors encore à localiser la causalité sur laquelle elle s'appuie pourtant.

Si, tout comme le faisait l'Échec dans l'extrait précédent, et dans un contexte sémantique bien proche d'ailleurs, l'ensemble force à revenir à Irbid, il en demeure que « ce malaise » (nous soulignons), dont le sens semble, pour le narrateur, désormais tomber sous le sens, manque en pratique cruellement d'arrimage. Et la métaphore qui s'empresse d'arriver ne change rien à cela. Portée en début d'extrait par la réalisation d'une tendance occidentale à la projection, la « mise à jour » de la gêne tout comme celle du malaise seraient la « scarification d'un mal blanc ». L'analogie est pour le moins incertaine, mais elle invite à une lecture symbolique selon nous cruciale. L'association de la couleur blanche au pus d'une plaie, l'infection comme croissance interne au corps narratorial, la réalisation de la gêne comme libération de ce pus, et tout cela en dans un passage qui s'ouvre rappelons-le, sur une réflexion sur l'orientalisme et les projections imaginaires du narrateur. Tout tend à lire dans ce mal blanc une image de l'occidentalité

débordante du narrateur et d'une blancheur qui, ailleurs opposée à la noirceur des Noirs américains (Genet 1995, 11-12), fait resurgir dans l'extrait un appel éminemment politique de Genet, celui d'une nécessité militante posée cette fois par rapport aux Palestiniens, d'« apprendre à trahir les Blancs que nous sommes » (Genet 1991, 108).

Encore une fois, et comme si de rien n'était, l'image s'estompe alors que la phrase dont nous avons jusqu'alors étudié longuement le début se prolonge, suivant une construction tout bonnement illisible. Subordonnée à son antécédent, « le dernier voyage Paris-Amman », commence une relative de quatre lignes :

La mise au jour de ce malaise, cette délicieuse scarification d'un mal blanc me poussèrent à entreprendre mon dernier voyage Paris-Amman, que j'avais supposé désertique, c'est-à-dire à la fois désert vide de toute vie, infini, provocateur de mirages, d'apparitions allant des djinns au Père de Foucault, asséchant les gorges et l'esprit, mais encore au-delà de ce dernier voyage, entrepris afin d'obéir à une réalité que je croyais hors de moi alors que j'étais préoccupé par une rêverie qui avait pris naissance en moi quand j'avais cinq ans ; à moins qu'à l'approche de la mort, je ne voulusse écrire un dernier livre de voyage. (Genet 1995, 421)

Comme elle s'ouvre sur une supposition exprimée au plus-que-parfait, c'est-à-dire sur une proposition non seulement potentielle mais déjà invalidée, la relative expose ici une série de croyances révolues, de postulats passés et attaqués au temps de l'écriture. Elle place alors le lecteur dans une position ambivalente, conséquence directe de l'ambivalence du propos narratorial. Expliquons-nous. D'un côté, le narrateur y énonce des croyances antérieures au second voyage, c'est-à-dire contemporaines du récit diégétique, et offre ainsi au lecteur un aperçu de l'état d'esprit dans lequel il se trouvait à ce *moment-là*. Il crée alors un sentiment d'attente par rapport au récit à venir. De l'autre, il représente ce voyage au plus-que-parfait, souligne sa désillusion par rapport à lui et mine ainsi autant la construction diégétique que le voyage qu'il s'apprête à raconter. En résulte un texte qui attire surtout l'attention sur l'écart temporel qui sépare les deux voix et souligne en cela la nature transformatrice du récit à venir.

Retournons au propos et intéressons-nous à l'adjectif « désertique ». Il s'accroche tant bien que mal à la proposition principale, puis laisse vite place à une véritable tentative d'épuisement sémantique. Le narrateur qui exploite en même temps tous les sens possibles du terme, divise pour cela dès son ouverture la relative en deux : « désertique, c'est-à-dire à la fois [...] mais encore ». La première partie suit ainsi le sens le plus courant du mot. *Comme* un désert, la destination devrait répondre aux clichés orientaux qui ouvraient le passage. Elle se doit alors non seulement d'être vide, terre vierge, terre « infini[e] » et non cartographiée en attente de l'Occident, du Père de Foucault - orthographié « de Foucault », mais elle doit aussi permettre le retour à soi, la

projection, l'hallucination, allant des « djinns » aux « mirages ». « Désertique », « encore », le voyage doit en même temps avoir *réellement* lieu dans le désert, il doit ainsi non seulement répondre aux images intérieures, mais aussi rendre compte d'une « réalité [...] hors [du narrateur] ».

La structure grammaticale est cependant bien plus complexe. Si on tente de la lire comme nous venons de le faire, en suivant le balancement de « à la fois [...] mais encore » et la polysémie de « désertique », on se retrouve piégé par la qualification qui oblige les termes à n'être qu'une précision du séjour, et ne permet alors au second de se trouver « au-delà de ce dernier voyage ». Et si on lit le « mais encore » comme qualification alternative à « désertique », on laisse alors le « c'est-à-dire à la fois » seul, non contrebalancé. Le texte demeure ainsi toujours seulement *presque* lisible et son écriture désertique, nous perdant dans des constructions illusives, manque ici de nous faire tourner en rond.

Au lieu de cela, arrêtons-nous et notons ceci. L'extrait qui s'attaque tout au long du fragment au thème de l'orientalisme, à la relation gênante qu'il entretiendrait peut-être avec les projections narratoriales et à l'intérêt de celui-ci pour le duo Hamza-Sa mère, apparaît une fois de plus confus. Quelque trois cents pages après le fragment qui composait notre première réflexion, les conclusions demeurent alors étrangement similaires : alors qu'il traite lui aussi rétrospectivement du second voyage à Irbid, cet extrait s'embourbe dans les incertitudes. Il laisse alors le « gênant », tout comme le faisait l'autre avec l'« Échec », dans le désert, avec la mère. Suivons alors le *presque*, le gênant, le malaise et, pour tenter d'y voir plus clair, revenons nous aussi à Irbid.

Vers les retrouvailles : « j'aurais pu me tromper »

Un parcours gênant

Avant de suivre le récit selon son déroulement chronologique, permettons-nous une ouverture qui, s'attachant une fois encore aux pensées négatives du narrateur, servira à indiquer la direction que prend selon nous l'ensemble du « dernier voyage ». Nous sommes à Irbid, en chemin vers la maison de la mère. Genet qui n'est cette fois pas guidé par Hamza l'est par Hamza II, un « faux » Hamza rencontré sur place. Vient le sentiment qui nous intéresse ici, l'inquiétude. Attachée dès les premières lignes de l'ouvrage à la question de la représentation des Palestiniens, elle était alors ce qui le faisait « hésiter à écrire » (Genet 1995, 11). Quelque cinq cent cinquante pages plus loin, son traitement a radicalement changé. Désormais apparemment réduit, puisque le

narrateur dit n'avoir plus qu' « un peu d'inquiétude », ce sentiment est ici cela même qui doit s'écrire, qui doit, *presque* contre son avis, être maintenu dans le texte. Son objet pourtant, reste toujours le même... Quel est-il ? Appelons le tout premier fragment de l'ouvrage : « Cependant à une sorte d'inquiétude dans l'esprit, à ce haut-le-cœur très proche de la nausée, au flottement qui me fait hésiter à écrire... la réalité est-elle cette totalité de signes noirs ? » (Genet 1995, 11).

Annonçons-le sans plus attendre. Comme la gêne qui nous a amenés ici, comme la « nausée » (Genet 1995, 11), le « haut-le-cœur » (Genet 1995, 11), le « flottement » (Genet 1995, 11), le « trouble » (Genet 1995, 421), le « malaise » (Genet 1995, 4213), etc. l'inquiétude est l'un de ces marqueurs physiques qui fissurent la figure narrative. Sans cesse appelés lorsque se pose la question de la place des autres protagonistes du récit, comme du lien entre réel et songe, ils sont autant de signes de cette tension négative que nous traçons dans le texte, celle qui, en maintenant l'échec dans l'ouvrage, force le narrateur à sans cesse tenter de *faire avec* lui. Venons-en au texte :

J'avais un peu d'inquiétude, car pourquoi ce jeune homme s'était-t-il décidé si vite ? Il nous conduisait peut-être au responsable politique du camp.

Cette inquiétude que j'écris par une phrase était, en cet instant, à l'irbid, presque ornementale, car j'étais sûr qu'il était un ami. Afin de n'être pas, en quelque sorte, bondissant, je m'accrochais des semelles en simiplomb gênant mon allégresse. (Genet 1995, 570)

L'inquiétude, pourtant inscrite deux fois en seulement quelques lignes, prend place à reculons dans un passage qui, tout en voulant atténuer son importance, la fait pourtant sujet principal d'une digression. Dans ces quelques lignes, s'entame alors un combat textuel qui divise en deux la figure du narrateur. D'un côté on trouve l'incertitude, celle qui se manifeste sous la forme du « peut-être », de l'autre une certitude qui ne fait pourtant son apparition qu'en italiques. Chacune prend ses marques dans le récit, y formant deux trames séparées qu'il nous est possible de suivre.

La première est exactement celle que nous avons déjà suivie lors du premier voyage, elle truffe le texte de doute et d'approximations, de « peut-être » et de « presque », mais ici aussi de « simili » et d' « en quelque sorte ». À chaque fois, au travers du narrateur, elle concerne directement l'altérité palestinienne, sa possibilité de trahir, de défier les certitudes, de ne pas être un ami, mais aussi sa capacité à faire obstacle au songe, à maintenir les pieds sur terre. Tout comme c'était le cas dans l'extrait précédent, on trouve aussi le « gênant » qui répond encore à deux caractéristiques centrales de notre argument : force mélancolique, tout comme l'était plus tôt cette blessure dont « les plus beaux rêves portent à jamais [chez Derrida] la cicatrice » (Derrida 2002, 14), elle est aussi proprement différenciante. Maintenu par un narrateur cette fois soucieux de maintenir l'*avec*, elle empêche ici la projection

faussement collective de l'allégresse⁴². En bloquant *presque* le narrateur, elle laisse du jeu à Hamza II et lui permet ainsi de jouer un rôle, son rôle.

La seconde trame, celle qui touche la certitude, se marque en italique. Elle apparaît dans le texte avec emphase comme un sentiment qui se doit d'être distingué. Voulant imposer sa certitude face à l'inquiétude, voulant extraire cette seconde pour l'atténuer, le narrateur trébuche. Gêné par un « simiplotomb » « presque ornementa[al] », c'est-à-dire presque presque inutile et qui ne produit, tout comme le style – que signifie aussi le mot – qu'un produit incalculable, il laisse s'effondrer sa certitude qui, retombant comme elle le peut, se retrouve fléchie. Et est-ce par hasard si l'italique désigne aussi en typographie, le mot étranger ? Venue d'Italie, d'Europe, penchée dans un sens inverse à celui de l'arabe, elle marque « en cet instant, à l'irbid », ce qui justement ne vient pas de là.

Le texte, d'ailleurs, le signalait clairement, dans un emploi du mot que nous avons souligné plut tôt sans pour autant le commenter :

Etait-ce la distance, ou plutôt *l'étrangeté* du monde musulman, c'est quand je fus au milieu de lui pendant le mois du ramadan, c'est-à-dire en plein désert, [...] le souvenir de quelques paraboles évangéliques me revint en mémoire, mais je les interprétais à ma façon. (Genet 1995, 284)

Cette « *étrangeté* » du monde musulman, cette distance de soi à soi, ce sentiment qui fait penser que le monde musulman maintient une distance par rapport à son propre centre, étaient justement déjà la marque d'un sentiment qui ne peut venir que d'ailleurs. Comme les paraboles qui ramenaient elles aussi en Italie, *l'étrangeté* était pré-vue, pré-texte aux paraboles et *peut-être* à la piété. Et d'ailleurs, est-ce vraiment à la piété ? Non, c'est à la *piété*, qui demeure pour un temps en italique lorsqu'elle apparaît juste après l'Échec, au milieu de la première rencontre.

Nos deux grilles de lecture désormais mises en place, remontons le chemin, revenons quelques pages plus tôt, juste avant la rencontre avec Hamza II. Suivons les certitudes ébranlées, suivons la danse des italiques et citons longuement :

Nidal demanda qui dans ce quartier se nommait Hamza, dont la mère était veuve.
— Il est là, chez lui, avec sa femme. Sa mère était veuve mais elle s'est remariée.
Je ne fis aucun commentaire, cette seule réponse m'assurait que ce Hamza n'était pas celui que je cherchais.

⁴² Cette communauté dans la joie est ce qui définit avant tout, selon le TLFi, l'allégresse : « Démonstration vive, bruyante et collective de la joie » (TLFi, Allégresse).

« C'est un faux, me dis-je, il y a donc des Hamza vrais et des faux. En tout cas, un est le vrai. Tous les autres sont faux. » Si je me fis cette réflexion, c'est que l'image d'une veuve remariée ne correspondait pas à l'idée que m'avaient imposée le premier et le dernier salut de la mère, ni les quelques heures de ma visite chez elle et son fils. Quand on avait un fils pareil, on ne se remariait pas. Ce fut ma première impression, puis celle-ci, triviale mais dubitative et endeuillée :

« Quinquagénaire alors et seule, cette femme a pu se remarier afin d'échapper un peu au malheur de son pays et au chagrin causé par les tortures et la mort de Hamza. Pourtant elle était le véritable chef de famille, un chef de famille palestinien a-t-il besoin du réconfort d'un second mari ? » (Genet 1995, 565)

Genet et Nidal, son amie-guide, viennent tout juste d'arriver à Irbid. Nous sommes dans la première partie de la seconde rencontre, alors que commence le jeu de piste qui mène à la mère. Des habitants, abordés au hasard par Nidal, confirment la présence, dans ce village, d'un Hamza répondant aux caractéristiques sommaires fournies par Genet. Ils confirment également la survivance de la mère de celui-ci, une veuve qui « s'est remariée ». Arrive directement la réaction silencieuse du narrateur. Certitude, assurance, autorité : « cette seule réponse m'assurait que ce Hamza n'était pas celui que je cherchais ». Sans preuve tangible, suivant un sentiment qui voit son origine hors de la situation, l'assurance appelle alors une fois de plus les deux phénomènes que nous avons soulignés, à savoir les italiques et la scission du narrateur. « [I]l y a donc des Hamza vrais et des faux. En tout cas, un est le vrai. Tous les autres sont faux. ». La qualité de Hamza, sa spécificité qui le distingue non seulement des autres mais surtout de « tous les autres », celle qui divise entre le vrai et le faux, est en italique. Encore une fois, la certitude se scinde alors qu'elle se confronte au réel : la singularité de Hamza n'est peut-être pas, elle est seulement. Et ce doute, qui force le narrateur à revenir sur son intuition exige, encore une fois, une séparation interne.

Elle touche ici la mère dans sa réalité, dans une « trivial[ité] » qui lui permet d'échapper à « l'image », à cette projection qui voit son origine dans « l'idée » que le narrateur s'est faite d'elle. Une fois de plus, et comme dans le passage que nous venons de commenter, arrivent, dans un second temps, la mélancolie et la différence. À la « première impression », à la certitude, s'ajoute une seconde « dubitative » et « endeuillée ». S'ajoutent en effet le doute, l'inquiétude, la violence négative de ce qui, pouvant très bien être vrai, ne s'inscrit qu'à contre temps, à contre-cœur. Et cette seconde impression trouve toute sa trivialité dans un réalisme informé. Que cette mère soit la Mère ou non, la mère d'un Hamza s'est remariée. « [C]ette femme », redescendue de son piédestal maternel, peut rejoindre sa féminité générale, peut avoir une existence seule. Elle a « pu se remarier », elle a pu n'être pas que mère de Hamza, que Vierge Marie, que « chef de famille ».

Cette trivialité « endeuillée » serait alors la possibilité qu'aurait le personnage de trahir l'image qu'a le narrateur de lui et de poursuivre *en réalité*, hors du narrateur, son existence propre. Et qu'est-ce que cette réalité ? Le « malheur de son pays » le « chagrin causé par les tortures et la mort de Hamza ». Cette réalité est celle des Palestiniens, celle des révolutionnaires en guerre, celle des combattants torturés. Elle est celle des blessures physiques, des plaies, des jambes torturées qui « appartenaient plus à la communauté palestinienne qu'à » Genet (Genet 1995, 432). Les écarts se multiplient, alors que le personnage quitte l'emprise de l'image et reprend sa place dans la communauté : « mère »/« femme » ; « le véritable [singulier et différencié] chef de famille »/« un chef de famille palestinien ». Et à ceux-là s'ajoutent celui du temps qui passe, de la différence temporelle qui marque un écart supplémentaire. Même si « elle était⁴³ le véritable chef de famille » (nous soulignons), même si cela fut vrai, l'est-ce encore ? Et le narrateur déstabilisé, comme le genre dans sa phrase, de se demander : « [U]n chef de famille palestinien a-t-il besoin du réconfort d'un second mari ? » (Genet 1995, 565) (nous soulignons).

Dans les faits, le narrateur a raison, Hamza II *n'est pas Hamza*, sa mère *n'est pas la mère*, mais là *n'est pas vraiment ce sur quoi le texte attire l'attention*. Laissant place à la gêne, à la mise en échec des certitudes narratoriales, l'écriture redonne ici une place, sa place, à l'insaisissable altérité palestinienne. Elle lui rend la possibilité d'être autrui, la possibilité d'être, en d'autres mots, différente de ce que le narrateur imaginait qu'elle était.

Commence la seconde partie du chemin. Juste après avoir attaché ses « semelles en simlipomb » (Genet 1995, 570), le narrateur inquiet suit Hamza II. Ce dernier l'emmène alors vers la demeure d'un autre Hamza. Et plus le chemin avance, plus la maison du « vrai » Hamza approche, plus le texte se pare d'italiques, plus il se scinde, se confronte et se commente. La seconde scène de rencontre se prépare :

En marchant dans la rue, qui descendait à peine, je sentis, je ne sus par quoi sur le moment, avoir pénétré dans un univers familier. [...] Aucune maison n'était crûment reconnue et quand je fus en face de l'une d'elles, assez neuve, avec trois marches et sans la petite cour qui précédait la maison de Hamza, je fus certain d'être devant celle dont j'avais rêvé éveillé durant quatorze ans.

Pendant la descente de cette rue, ce fut par la déclivité du sol que tout me devint clair, par l'angle de mes semelles avec le terrain, non soudainement, mais peu à peu, avec évidence, et patience. [...]

⁴³ Dans cette analyse de l'emploi des italiques, et afin de ne pas risquer la confusion, nous éviterons d'utiliser l'italique pour souligner un terme spécifique. Nous utiliserons alors un soulignement.

Quand j'ai écrit un *univers familier... je sus que j'étais dedans*, j'aurais pu me tromper, mais je ne m'étais pas trompé. Le sentiment, ou plutôt l'avertissement en moi, cette indication aussi explicite que ces mots : *ici se trouve la maison de Hamza, et sa mère est là*, se continuant par le récit que j'ai écrit plus haut, de ma rencontre avec Hamza et sa mère, tout était sûr. C'était cette maison, et malgré le changement c'était là. Au plus mal cela aurait pu être l'une ou l'autre des deux maisons qui la flanquaient mais pas celle d'en face car la maison de Hamza, si je descendais la rue, devait n'être qu'à gauche. Une autre indication très différente vint d'ailleurs. D'Allemagne. [...] Ce que j'écris je ne l'ai pas pensé par raisonnement mais éprouvé d'un coup comme on éprouve la non-maturité d'une pomme avant de la cueillir, quand on voit le vert et même avant de l'avoir vu. (Genet 1995, 570–571)

Encore une fois, on retrouve un narrateur double, scindé, un narrateur qui sent, qui éprouve, l'esprit plein de certitude et un autre qui doute, qui raisonne et investigate. Tous deux sont en conflit, doutant l'un de l'autre, se regardant de travers à coup d'italiques. Les italiques soulignent alors le débat entre deux approches contraires qui tentent de faire avec l'autre et s'inscrivent côte à côte dans le texte : « Quand j'ai écrit un *univers familier... je sus que j'étais dedans*, j'aurais pu me tromper » se place ainsi en vis-à-vis, à une ligne de là avec « le sentiment [...] : *ici se trouve la maison de Hamza, et sa mère est là* [...] tout était sûr ».

La possibilité de l'erreur s'accroche à la certitude, les deux versions se mêlent presque et se lient même sous les coups d'une coordination proprement déroutante : « Aucune maison n'était crûment reconnue et [...] je fus certain d'être devant celle dont j'avais rêvé éveillé durant quatorze ans. » S'installe alors une étrange connivence entre deux propos pourtant incompatibles. Elle permet au narrateur d' « éprouv[er] d'un coup » tout en comprenant « non soudainement, mais peu à peu » et parallèlement elle permet de refuser le « raisonnement » tout en collectant des « évidence[s] ». Elle permet un texte en deux temps, un texte qui s'écrit à deux mains, l'une traçant le ressenti, ce qui n'ayant pas de sens est pourtant « éprouvé » « sur le moment », venant d'un « univers familier », peut-être « d'ailleurs » et l'autre qui réinscrit, qui recherche avec « patience » chaque pièce du puzzle, qui retrouve les causalités, garde les pieds sur terre et qui, interrogeant encore une fois ces « semelles » qui empêchent de bondir, maintient dans le récit une douloureuse négativité.

Porté par un esprit songeur, à la recherche de son « rêve éveillé », le narrateur demeure prudent et ne se laisse pas aller. Il se rationalise en s'attachant au réel, à la réalité de la terre palestinienne, de son « terrain » de son « sol », et recherche dans le souvenir sa composante la plus matérielle : « la maison de Hamza, si je descendais la rue, devait n'être qu'à gauche ». Et il en est de même pour les images. Loin d'atteindre la fantaisie de la piéta ou des soldats-courtisanes, celles-ci s'enracinent, s'attachent aux pommes et se trivialisent, faisant descendre ce « sentiment » de son piédestal et le

rapportant à une expérience commune, naturelle et alimentaire. En pratique, tout cela ne change presque rien. Encore une fois, le premier narrateur, celui qui sent, a raison. En effet le sentiment ne se trompe pas, Hamza Il n'est pas vraiment Hamza, cette maison est vraiment celle de la mère. Mais en réalité, tout cela n'est que presque le cas, la certitude a été la cible du doute, le sentiment a été remis en question, et même si tout cela « était là », même si la maison « était [encore] là » elle ne l'est désormais comme la mère, que « malgré le changement », malgré ce qu'elle est. Ce qui *était*, peut maintenant être autrement.

De la gêne à l'étonnement

Nous sommes de retour au seuil de la porte, là où s'arrêtait dans notre première partie, notre analyse du récit. Cette fois, et parce que le vis-à-vis avec la mère compte beaucoup plus que dans « SOUVENIRS I », suivons un instant le narrateur dans la maison et continuons notre lecture. Celle-ci s'organisera en deux temps. Nous nous attacherons tout d'abord à quelques lignes introductives qui posent les termes théoriques des retrouvailles afin de discuter brièvement les conditions d'une tentative de faire avec à laquelle se résout ici le narrateur. Nous analyserons ensuite deux extraits qui se répondent à quelques pages d'intervalle afin d'en mesurer l'inscription textuelle. Commençons.

Les yeux de la mère devinrent plus brillants et, dans le corps et le visage en route pour la disparition définitive, je me savais en face d'une force qui s'affirmait à chaque seconde et voulait me tenir en respect, nous n'échangions pas des mignardises. Je tenais à réussir ma découverte, elle exigeait sur le passé l'oubli. (Genet 1995, 577)

Au contraire de celle qui séparait le narrateur et Hamza dans la première rencontre, la distance qui oppose le narrateur et la mère s'incarne explicitement dans ces phrases. Alors que les retrouvailles se changent en duel, une place centrale est alors donnée à cette tension négative que nous avons jusqu'à présent mise à jour. L'extrait inscrit l'importance du rapport de force entre le narrateur et les autres personnages, et par là souligne l'écart selon nous central à l'engagement genétien, et dont le texte a montré le laborieux apprentissage : celui qui fait de la distance préservée, une marque nécessaire et fondatrice d'un respect auquel le narrateur serait politiquement tenu et celui qui permet au narrateur d'être un allié, se tenant avec la mère, et non pas seulement un poète moderne parlant d'elle *pour* elle, à sa place.

La réussite n'est ainsi plus la marque d'un retour dialectique de soi à soi mais le résultat instable de l'échange entre deux entités pleines et possédant chacune une

volonté propre. Loin d'accepter la position passive que le poète-combattant réservait aux faits historiques, loin de se laisser nier comme l'accident des potiers japonais, loin de se laisser déréaliser comme la Palestine des poètes arabes, loin même de se plier, comme Hamza, aux projections du narrateur, la mère s'impose et exige un face à face dont elle définit désormais elle-même les termes. Elle ouvre alors la voie à une poétique véritablement engagée dont elle se pose à la fois comme l'origine et comme la destination exemplaire, et dont le texte annonce ici, avec sans doute trop de hâte, la naissance. C'est en particulier ce que laisse entendre la dernière phrase. Elle entretient en effet la confusion entre la mère et la réussite dans un pronom unique, « elle », ce qui fait de cette double entité un mur levé contre les projections passées et contre l'ancrage européen du narrateur, ainsi qu'un mur contre *son passé à lui*, celui même qui était, nous l'avons montré, à l'origine du « redoutable Échec ».

En théorie, tout cela est accepté par un narrateur qui tient ici à sa réussite mais qu'en est-il en pratique ? Pour tenter une réponse, revenons au texte et citons comme convenu deux longs passages qui en se répondant l'un l'autre, marquent eux aussi l'écart :

Plus je regardais les rides autour de sa bouche et celle de son front, moins je reconnaissais la femme que j'avais connue, gaie et forte au point que plus elle me donnait les preuves de ma venue ici, de notre rencontre, plus je doutais maintenant que cela eût lieu il y avait quatorze ans. Douter n'est peut-être pas le mot. Le vrai, le plus sincère serait peut-être la phrase que l'on prononce quand le doute a disparu pour l'étonnement : « Ce n'est pas possible ! »
[...] Autrefois ma mémoire était fixe et marquée par l'image de cette femme assez forte pour porter un fusil, l'armer, viser et tirer. Ses lèvres n'avaient pas encore cette minceur ni la décoloration qui les faisait aujourd'hui de la même teinte pâle que les traces de henné sur ses pellicules. Je n'avais pas assisté à la débâcle, je la mesurais. (Genet 1995, 578–579)

En me souvenant avec acuité de son accueil si confiant autrefois, je mesurais le temps passé, de 1970 à 1984, qui avait été un temps de souffrance et d'usures, transformant cette belle intelligence en son contraire, le soupçon précautionneux. Bien rabotée par les misères, mais non éteinte, aura-t-elle, devant elle, le temps de retrouver celle qu'elle fut ?

Mais finalement, était-ce une débâcle ce en quoi elle était devenue ? (Genet 1995, 584–585)

Cette scène, série d'oppositions et de structures duales qui se balancent en se contredisant presque, donne une place centrale à l'écart temporel entre « autrefois » et « aujourd'hui ». Elle prend alors la forme d'une longue comparaison qui souligne la difficulté du narrateur à reconnaître en la mère cette « image » qu'il avait gardée d'elle, comme le révèle par exemple l'attention portée aux « rides ». Et c'est ainsi sans surprise que dans ce passage dominé par la surprise et l'« étonnement », l'image rentre en conflit direct avec « [d]es preuves » pourtant remarquées par le narrateur et qu'une fois de plus, le texte qui tente de faire avec les deux se scinde.

Suivant une construction linéaire, l'extrait est particulièrement lisible. Marqué par l'alternance stable d'un « plus » positif et d'un moins négatif, puis d'un second « plus » positif suivi par un « plus » négatif, il crée une tension entre deux pôles désormais familiers du lecteur. Comme c'était le cas dans le reste du récit, le positif y marque le réel, la raison, mais aussi le côté de la mère, des Palestiniens et le négatif quant à lui y marque le souvenir, la présence maintenue de l'image, le côté du narrateur.

L'oscillation n'est pas nouvelle et nous l'avons déjà discutée mais son effet est pourtant cette fois bien différent de celui qu'elle avait sur le trajet. Confirmés malgré le doute, ayant raison malgré la gêne, le sentiment et les souvenirs permettaient jusqu'alors au narrateur d'avancer en direction de la mère. Ce n'est plus le cas ici alors que l'image et la réalité s'opposent désormais terme à terme. Jusqu'alors entravé, le texte fait désormais face à un risque plus radicalement paralytique, celui d'un échec dont l'extrait précédent vient de poser les termes. Si continuant de nier les preuves et de s'accrocher à sa projection poétique, le narrateur tenait bon, l'échange n'aurait pas lieu.

Arrivent alors deux sentiments, comme deux directions contraires que pourrait emprunter le narrateur. La voie du « doute » d'une part, celle de « l'étonnement » d'autre part, la voie du refus d'un côté, celle de la découverte d'un autre. Deux sentiments qui rappellent l'ultimatum de la mère-réussite : « Je tenais à réussir ma découverte, elle exigeait sur le passé l'oubli. » Permettant au texte d'enfin progresser, le narrateur se rend. En effet, à peine arrivé, le doute a « disparu », alors même qu'il se dit, le narrateur le nie. Reste « l'étonnement » face à la mère, l'étonnement qu'est la mère, « [r]este [comme le dit elliptiquement Derrida] – la mère » (Derrida 1981, 162 B). Qu'est-ce alors que cet étonnement ? Directement associé à la réussite de la « découverte » l'étonnement serait le pendant positif de la gêne dont nous avons précédemment parlé. Il touche lui aussi à la capacité qu'aurait la mère et les Palestiniens à apparaître comme différents de ce que le narrateur s'était imaginé et ne serait cependant plus ici ce qui limite le texte mais ce qui lui permet, au contraire, d'avancer.

Faire avec réussi, s'attachant encore une fois au trivial, aux pellicules et aux rides, l'étonnement n'en demeurerait pas moins mélancolique, et la désillusion qu'il provoque ne serait pas sauve d'amertume. Malgré les réticences qu'aurait le narrateur à cet oubli pourtant nécessaire du passé, la débâcle est reconnue et l'image fantasmée par le narrateur est brisée. Et n'est-ce pas d'ailleurs principalement elle que touche cette chute ? Bien sûr, la débâcle concerne ici négativement la mère et au travers d'elle l'armée palestinienne, mais est-ce la seule lecture possible ? Investissant sur le sens premier du mot, une autre plus positive voit aussi le jour : celle d'une débâcle comme « dislocation des glaces recouvrant un cours d'eau » (*TLFI*, Débâcle). Ainsi considérée,

ce n'est pas tellement la mère qui ici aurait chuté, mais plus directement cette « mémoire fixe » qu'avait le narrateur d'elle, cette pietà qui empêchait le retour d'une mère aux « yeux brillants », porteuse « d'une force qui s'affirmait à chaque seconde ». Et la réussite de l'un exigeant ici l'échec de l'autre, la débâcle de la pietà ne serait-elle pas alors le triomphe de la mère ?

Quoi qu'il en soit, et une fois l'étonnement dit, la découverte voit le jour et la mère regagne son autonomie. Ayant retrouvé sa capacité à surprendre, elle peut désormais créer l'incertitude. Et cette incertitude qui marque, comme à la fin du trajet, les limites de la capacité de projection du narrateur, appelle toute une série de questions que celui-ci laisse en suspens. Tout d'abord celle de la potentielle capacité de la révolution palestinienne à retrouver sa vigueur, à briser la glace qui la recouvre, à faire « débâcle », mais aussi celle du narrateur à vraiment « mesur[er] » celle-ci... Et n'est-ce pas « finalement » ce qui est ici en jeu ? Le narrateur rétablit le doute dans son premier constat, il renonce ainsi, enfin, à produire une synthèse sans reste. L'ouvrage qui invite à une constante redécouverte, parce qu'il refuse de constituer une image de la mère et d'arrêter textuellement le mouvement palestinien abandonne la tentation de les « comprendre » (Genet 1995, 611).

Fermeture : Vers une politique de l'incompréhension

Ne nous laissons cependant pas fourvoyer par ce « finalement » du narrateur, ne soyons pas dupe. Et de ce texte qui se clôt sur la « transparen[ce] » de sa « dernière page » (Genet 1995, 611) ainsi que sur l'incertaine compréhension d'une différence palestinienne – « J'ai fait ce que j'ai pu pour comprendre à quel point cette révolution ressemblait peu aux autres et d'une certaine façon je l'ai compris » (Genet 1995, 611) – n'attendons pas une conclusion satisfaisante. L'échec qui rodait rôde encore et, malgré l'espoir naïf qu'avait le narrateur de le domestiquer, il est encore, comme la mère, une force sauvage. Alors que le texte approche de sa fin, notre chapitre doit lui aussi se terminer. Comment conclure ? En résumant tout d'abord brièvement notre propos.

Notre analyse s'est attachée strictement, bien que non linéairement, à la structure duale du livre ainsi qu'à sa mixité stylistique. Pour cela, nous avons traités fragments réflexifs et fragments narratifs aussi bien séparément qu'en vis-à-vis, analysés leurs effets locaux comme leurs entrechoquements structurels et ce faisant nous avons dégagé une série d'effets textuels et narratifs selon nous caractéristique d'une tentative de ce que nous appelons dans cette thèse le *faire avec*. Ces effets, qu'ils soient attaques contre les images digressives, attaques contre l'équilibre du propos, ou

procédés d'écarts – d'approximation comme de mise en italique – sont pour nous autant de marques d'une remise en cause, par autrui, par ce que Nancy appelle l'*avec*, d'une première tentative narratoriale de le liquider sans reste, de faire avec lui comme les potiers japonais faisaient avec l'accident, et de tenter de changer son voyage en expression de lui-même.

Notre focalisation, celle qui pense avant tout le *faire avec* comme la tentative de création d'une synthèse *avec* reste, ne permet alors aucune résolution satisfaisante. Nous ne pourrions pas conclure qu'*Un captif amoureux* a échoué ou qu'il a réussi, nous ne pourrions pas non plus dire si le mouvement final du narrateur marque la réussite ou l'échec politique de l'ouvrage. Cette décision, tout comme le souligne la dernière rencontre, est avant tout celle de la mère, celle des Palestiniens. Reflétant celles qui obsèdent le texte, d'autres questions qui s'attachent plus directement à notre analyse méritent pourtant d'être posées. Pourquoi Hamza-Sa Mère ? Pourquoi avoir isolé dans notre analyse ce couple ? Pourquoi se concentrer sur ce récit ?

Les réponses qu'elles appellent seront prudentes. Nous avons, tout d'abord et évidemment, été guidés par la fonction structurante de ce motif, par sa récurrence, par la richesse de son développement comme par l'investissement narratorial qu'il représente. Mais est-ce dire assez ? Nous avons aussi voulu prendre le contrepied des deux vagues critiques et ainsi nous placer dans l'écart qu'elles laissent béant. De ce lieu, sous cet angle, rétablir le lien entre intime et politique, songe et réalité, singulier et pluriel, n'a alors pas été un moyen constructif – positif, synthétisant – de penser la supériorité de l'un ou de l'autre, ni même de tirer vers la collaboration idéale de l'un avec l'autre. Suivant notre parti pris négatif, suivant le parti pris de l'échec, c'est sur le violent mouvement de collision et de suspens, qui fait demeurer l'un contre l'autre – c'est à dire auprès comme en vis-à-vis de – que nous nous sommes concentrés.

Comme semblent l'avoir pensé les deux vagues de réception, et comme pourrait le laisser penser notre refus manifeste de conclure, notre focalisation sur Hamza-Sa Mère produirait-elle alors une lecture démissionnaire ? Oui et non. En refusant de traiter autrui, les Palestiniens, comme un produit digérable, qu'une dialectique bien menée permettrait de relever, notre analyse empêche de lire le texte de Genet comme porteur d'un savoir unilatéral et définitif sur les Palestiniens. En cela, elle est en effet ouvertement dé-missionnaire, elle marque non seulement le refus de la charge du missionnaire, celle de convertir l'Orient au christianisme, mais aussi celle de la mission coloniale de l'Europe.

Est-ce pour autant dire que le texte de Genet pousse à l'inaction, qu'il ne fait rien d'autre que de faire tomber de la neige en Palestine ? Nous ne le pensons pas. Comme nous l'avons montrée, la question de l'échec n'est jamais celle de savoir s'il faut partir, s'il faut revenir, partout la question est autre et elle se formule ainsi selon nous : non pas tellement *pourquoi* revenir mais plutôt *comment* revenir ? Dans cette lignée, nous n'avons pas cherché ici à trop nous demander *pourquoi* Hamza-Sa Mère, mais plutôt *comment* Hamza-Sa Mère, comment écrire Hamza-Sa Mère et comment faire avec leur irréconciliable altérité, non pas causes et origine, mais effets et conséquences. Une fois tout cela *presque* compris, que demeure-t-il : différence, reste, transparence ? Échappons-nous et, pour fermer sans conclure ce chapitre, attardons-nous sur deux courtes citations qui, à dix ans d'écart, dialoguent et se répondent.

La première est de Genet, elle se trouve à la seconde page d'*Un captif amoureux*, dans un fragment inaugural qui, déjà, questionne la capacité narrative à représenter la « révolution palestinienne ». La seconde est de Derrida, attachée à une longue discussion sur la signature genettienne et sur le statut d'une lecture qui avoue, après presque deux cents pages d'analyses, ne pas (vouloir) « compren[dre] » « [l]e texte dénommé de Genet » :

La révolution palestinienne m'aurait donc échappé ? Tout à fait. (Genet 1995, 12)

Le texte dénommé de Genet, nous ne le comprenons pas ici, il ne s'épuise pas dans la poche que je coupe, couds, et relie. C'est lui qui la troue, la harponne d'abord, la regarde; mais la voit aussi lui échapper, emporter sa flèche vers des parages inconnus. (Derrida 1981, 237 B)

La première citation repose sur la relation entre, avec, les deux pôles qui nous ont longuement intéressés où l'un est le narrateur, ce *je*, ici représenté par le pronom personnel « m' » et l'autre est la révolution palestinienne. Au premier abord, ces deux termes semblent stables car le je, solidement attaché à la figure narrative, n'est pas ici en balance, et la révolution palestinienne, historiquement ancrée, ne le serait pas non plus. Sous son apparente simplicité, elle établit cependant, au travers du verbe « échapp[er] », un rapport incertain qui fait chanceler la stabilité présumée du second terme.

Au moins trois lectures de celui-ci sont ainsi possibles. Dans la première, qui renverse la relation impliquée par le titre de l'ouvrage, le verbe « échapp[er] » serait pris dans son sens le plus littéral, le plus physique. Comme une proie à un chasseur ou un prisonnier à son gardien, la révolution palestinienne, référant métonymiquement aux révolutionnaires qui la font, aurait échappé à l'emprise du narrateur, à son influence comme à son désir de la contrôler. Dans la seconde, le verbe « échapp[er] », faisant

cette fois référence de manière plus abstraite à la révolution palestinienne, appréhenderait cette dernière comme une idée, dont le narrateur ne parviendrait pas à se souvenir, ou qu'il échouerait à comprendre. Dans la troisième, celle qui serait peut-être la plus naturelle syntaxiquement parlant, la révolution, encore une fois considérée abstraitement, serait, comme un cri, une parole ou un mot, quelque chose qui, originant en lui, serait sorti de la gorge du narrateur, qui lui serait tombé des mains et qu'il n'aurait pas réussi à retenir.

D'une lecture à l'autre, et alors que le « je » ne change pas vraiment, le statut de ce qu'il appelle la révolution palestinienne change non seulement de nature, passant d'un groupe de personnes à une idée abstraite, mais aussi d'origine, étant tour à tour externe au narrateur – il aurait rencontré la révolution, comme peuple ou comme idée – ou interne à celui-ci, comme quelque chose qui venant de lui, serait passée au dehors. Et dans cette instabilité se retrouvent nombre des questions que posait jusqu'alors notre lecture, que cela soit celle de la nature du mouvement lui-même, ou celle, certainement plus intéressante pour nous, de la capacité, de la volonté et de la légitimité politique qu'aurait le narrateur à tenter de la comprendre.

Intervient alors la seconde citation, celle de Derrida, qui « troue » notre analyse, « la harponne » et s'infiltré en elle au moment même où se pose la question de la compréhension au moment même où s'exprime cette attente de lecteur, appliquée ici aux deux ouvrages. Il s'agit ici de voir le sujet écrivant *saisir* son objet, qu'il soit la révolution palestinienne ou l'œuvre de Genet. Et ce refus d'un côté, cet aveu négatif de l'autre, performent alors le même geste avec une échappée qui perd, dans les deux textes, son objet en chemin. Cette citation est tout particulièrement marquée par le flottement référentiel du « lui » derridien. Représentant autant Genet que *son* texte – que « [l]e texte dénommé » par celui-ci, elle représenterait aussi, si on greffe les mots de Derrida à ceux du narrateur, à une révolution palestinienne qui sans cesse dans le texte partirait « vers des parages inconnus ».

Admission négative, mélancolique et résolue, le « tout à fait » narratorial frappe alors par sa simplicité conclusive. Elle marque alors non seulement l'acceptation de la pleine responsabilité envers son texte, et envers les nombreuses questions politiques et littéraires qu'il pose, mais aussi le poids de cette résolution finale, avec laquelle il cherche à faire, et dont notre analyse a cherché à suivre l'émergence. L'émergence d'un refus final de comprendre une révolution en pleine débâcle, et que le narrateur, tout comme Derrida – par rapport à Genet dans *Glacis* – aurait « peur, en écrivant comme on dit, “sur” » lui/elle, « de l'arrêter, le/[la] ramener en arrière, le/[la] brider ». (Derrida 1981, 50)

Chapitre 2: Cixous – Après tout l'écriture

« Imagination », c'est quoi ? C'est *comme si*.
Hélène Cixous, *Insister à Jacques Derrida*, p.101

L'autobiographie n'existe pas. Mais tant de gens croient que cela existe. Alors je le déclare ici solennellement : l'autobiographie n'est qu'un genre littéraire. Ce n'est pas un genre vivant. C'est un genre jaloux, décepteur, – je le déteste. Quand je dis « Je », ce n'est jamais le sujet d'une autobiographie, mon je est libre.

Hélène Cixous, *Le Livre de Promethea*, cité dans *Consuming Autobiographies* (Boyle 2007, 130)

Ouverture : Le LQJNP, un échec littéraire ?

Publié en 2013, *Chapitre Los* marque le premier volet d'un projet annoncé par Hélène Cixous depuis au moins 1990, le Livre-que-je-n'écris-pas⁴⁴. À venir pendant plus de vingt ans, il était devenu, sous sa plume comme sous celle de ses critiques, l'une des nombreuses figures de cet indicible absolu, de ce secret si souvent thématiqué par l'autrice⁴⁵. En 2013, la première ligne du prière d'insérer de *Chapitre Los* remet ces interprétations en cause : « Ce livre est un chapitre du *Livre-que-je-n'écris-pas*. » (Cixous 2013, À mes lisants). Tombée sur la page avant même le début de l'ouvrage, cette déclaration signe l'avènement d'un événement interne à l'œuvre de Cixous. Appelé à se répéter « bientôt » (Cixous 2013, À mes lisants), ce dernier est d'ailleurs rapidement recommencé, confirmant avec la parution deux ans plus tard de *Corollaires d'un vœu*, la mise en place d'une série à l'importance croissante : « Venant à la suite de *Chapitre Los*, ce livre est un autre des chapitres du Livre-Que-Je-N'écris-Pas. » (Cixous 2015, Prière d'insérer).

Relativement imprévue, son arrivée n'est cependant pas une surprise totale. Longtemps laissé dans l'ombre après sa dénomination dans *Jours de l'an* (Cixous 1990), le projet a, depuis le début des années 2000, largement gagné en présence. En plus des trois ouvrages qui lui sont directement consacrés entre 2013 et 2015⁴⁶, il occupe en négatif une place centrale dans quatre écrits publiés entre 2003 et 2006. Pourtant, comme le témoigne sa relative absence de *Cixous après 2000* (Hall et al. 2017), son traitement hésitant lors du colloque « Corollaires d'une signature » (Collectif and Segarra 2019) ou sa présence ambiguë dans des ouvrages récents comme *Cixous's Semi-Fictions* (Hanrahan 2014) ou *Hélène Cixous, la langue plus que vive* (Bergen 2017), le LQJNP ne semble pas avoir pris. En d'autres mots, malgré son intérêt sérieux pour le projet originel, la critique habituée à le penser comme livre toujours-à-venir, n'a accueilli les ouvrages qui le matérialisent que de manière mitigée.

⁴⁴ Comme le signale Laura Hugues dans son chapitre « Escaping Matter: The Fonds Cixous as Virtual Archive », « Cixous alternatively refers to the “Livre-que-je-n'écris-pas” as LQJNP, livrequejen'écrispas, le Livre-que-je-n'écris-pas, le L. que..., and l.q.j.n.p » (Hughes 2017, 15). Si nous laissons bien évidemment les variations apparaître dans les citations, nous utiliserons quant à nous, et pour des raisons pratiques, le sigle « LQJNP ».

⁴⁵ Sur cette problématique, voir en particulier le brillant ouvrage de Ginette Michaud, *Battement du secret littéraire* (Michaud 2010).

⁴⁶ En plus des deux ouvrages précédemment mentionnés, *Chapitre Los* (Cixous 2013) et *Corollaires d'un vœu* (Cixous 2015), on en trouve un troisième au statut plus incertain : *Le Détrônement de la mort, Journal du Chapitre Los* (Cixous 2014).

Un lectorat à la réticence rare dans la recherche cixousienne traite l'événement comme une sorte d'ersatz et s'oppose alors à l'enthousiasme démontré par l'autrice-narratrice. Il s'écarte de la position prudente illustrée par Bruno Clément dans sa présentation « Croire en Hélène » (Clément 2017) – position qui soutient, la croyance et la non-croyance en les propos de l'autrice – et semblerait cette fois prête à douter. Au triomphe annoncé par la figure narrative, la part minimale de la critique qui approche les deux ouvrages opposerait en d'autres termes un échec relatif qui ne toucherait pas tellement aux œuvres, à leur contenu, mais plutôt au cadre théorique dans lesquelles Cixous chercherait à les inscrire.

C'est ce qui transparaît par exemple dans la note que dédie Mairéad Hanrahan à *Chapitre Los*, dans son ouvrage *Cixous's Semi-Fictions*. Discutant les « figure[s] in and of the book Cixous “does-not-write” » (Hanrahan 2014, 162), elle ajoute :

We can note, for example, that one of Cixous's most recent texts, *Abstract et brèves chroniques du temps: Chapitre Los*, is presented in the first sentence of the *Prières d'insérer* or review slip, as “un chapitre du *Livre que je n'écris pas*”. [...] An interesting question might be to ask which, if any, of Cixous's texts are *not* instalments of the “book-she-does-not-write”. (Hanrahan 2014, 182, note 23)

Retourné comme un gant, attaqué au niveau de ses limites, l'événement est remis en cause⁴⁷. La critique, en effet, ne cite que la première phrase du *Prière d'insérer*, choisit de ne pas s'attacher aux mots qui ouvrent la seconde phrase – « Il est le premier à s'être présenté » – et en restreint décisivement la portée. Elle lit le mot « un » *seulement* comme un article et non pas *aussi* comme un adjectif ordinal qui fait de cet événement comme « le premier⁴⁸ ». Elle nous encourage ainsi en creux à nous intéresser à la source de cette « interesting question » et à souligner l'une des caractéristiques gênantes de *Chapitre Los*, sa déclarée *nature inaugurale*.

Lorsque deux ans plus tard, Eric Prenowitz s'intéresse à *Chapitre Los* dans « Fleurir⁴⁹ », c'est cette même réaction qui constitue l'un de ses points d'entrée dans l'œuvre. S'employant à l'explorer, il l'approche selon une forme rhétoriquement interrogative :

⁴⁷ Ce retournement avait d'ailleurs été initié par Cixous, dans un texte antérieur dont nous reparlerons, intitulé « Le Livre que je n'écris pas » : « De chacun de “mes livres” je pourrais dire que c'est un livre que *je n'écris pas*, je soussignant Hélène Cixous » (Cixous 2006, 235). L'annonce suivante serait ainsi, et nous en reparlerons également, un revirement de la parole de l'auteur.

⁴⁸ La deuxième phrase du *prière d'insérer* étant la suivante : « Il est le premier à s'être présenté mais, à la fin, il ne sera pas le chapitre un » (Cixous 2013).

⁴⁹ Tout premièrement intitulé « Bons de survie », le texte a été prononcé en 2017 par Eric Prenowitz au colloque « Cixous : corollaires d'une signature ». Nous citons ici les actes du colloque publiés en 2019 (Prenowitz 2019).

D'abord, jusqu'à cette date de 2013 [la date de publication de *Chapitre Los*] nous aurions juré, nous avons effectivement juré que tous les livres d'Hélène Cixous s'écrivent à même la vie d'Hélène Cixous, et depuis toujours. Alors on serait en droit de se demander, en tant que lecteur, ce qui se passe là : elle nous aurait floués, cette œuvre ? menés en bateau de livre en livre, et c'est seulement maintenant que le livre *Ma Vie* d'Hélène Cixous commence à paraître ? Ensuite, deuxième retournement, ce serait même une sorte de blague, comme si Hélène Cixous commençait là, avec ce livre, à faire tout le contraire de ce qu'elle a toujours fait, comme si elle se mettait à faire du réalisme, que dieu nous en garde, du roman ou de l'autobiographie. (Prenowitz 2019, 125)

Succession d'émotions, la réception ici dramatisée mêle trahison et rejet, incompréhension et déception. Elle marque non seulement la tentation d'un refus catégorique de l'événement, celle de le lire comme « une sorte de blague », comme un mauvais tour auquel le critique refuserait de se laisser prendre, mais aussi une difficulté selon nous plus éclairante, à concevoir ce que son acceptation pleine impliquerait. Si, comme le déclare l'auteur, *Chapitre Los* est le premier volume du livre « *Ma vie* » (Cixous 2013, *À mes lisants*), qu'était le reste de l'œuvre ? Mais tout autant, si *Chapitre Los* est « tout le contraire » de ce qui a jusqu'alors été écrit, qu'est-il en fait ?

Considérée d'un côté comme de l'autre, l'équation qui pose *Chapitre Los* comme différent du reste de l'œuvre exige la possibilité de répondre d'au moins d'un des termes. Et la gêne pourrait résider précisément là. Depuis toujours, l'œuvre d'Hélène Cixous aurait empêché à ce type d'équations de se poser. Elle se serait justement distinguée par ce rejet par cette confusion des catégories, des origines, des genres, par ce que Mairéad Hanrahan a défini comme la « “semi-fictional” quality of Cixous's texts » (Hanrahan 2014, 3), « the way she troubles the border between fictions and its others » (Hanrahan 2014, 12). Appréhender *Chapitre Los* comme contraire au reste de l'œuvre se révèle alors particulièrement ardu, comme le montre Eric Prenowitz avec une pointe de sarcasme : définir ainsi *Chapitre Los* serait-ce le dire « réaliste » ou non ? En faire un « roman » ou une « autobiographie » (Prenowitz 2019, 125) ?

Mais ce n'est pas la seule cause du refus qu'illustre ici le critique. Directement après les deux questions, il continue :

Troisièmement et peut-être plus grave que tout, c'est ce renoncement si je peux le dire ainsi au livre non-écrit, ce Livre-Que-Je-N'écris-Pas qui aura été brutalement abandonné au seuil de ce livre, à en croire *Chapitre Los*, c'est-à-dire abandonné, si vous me suivez, en tant que livre non-écrit, abandonné par l'écriture, dans l'écriture, mais en se livrant enfin à l'écriture c'est-à-dire à sa perte, au moment même qu'il se trouve écrit. (Prenowitz 2019, 125–26)

Comme il le rappelle, la parution du LQJNP serait un double événement. Naissance douteuse que la critique serait certainement prête à accepter, il serait en même temps, ce qui est « peut-être plus grave que tout », un changement radical de direction effectué par Cixous.

En cela, il n'est cependant pas unique en son genre, en effet ce n'est pas la première fois que Cixous s'attaque à ses propres limites. Comme le souligne Mairéad Hanrahan dans « Reversals and Revirements: The Mother in extremis », cette structure négative qui ferait s'inscrire dans un texte la transgression d'une déclaration antérieure serait même une des spécificités saillantes d'une écriture dans laquelle « the announcement that an event will not come to pass turns out retrospectively to have been a sign that the event was at that very time in the process of coming to pass » (Hanrahan 2017, 141). Cette structure en deux temps qui provoque la trahison rétrospective de soi-même inscrirait ainsi le LQJNP aux côtés de certains des thèmes les plus étudiés de l'œuvre de Cixous comme celui de la mère ou de l'Algérie (Hanrahan 2014, 162–63).

Pourtant deux différences majeures sont ici en jeu. La première : alors que les « parjures » précédents portaient sur un sujet précis qui, bien que renouvelé par l'autrice, demeure fidèle à son idée première, le LQJNP semble échapper à toute thématique claire. La deuxième, qui n'est pas sans connexion : alors que les sujets précédents occupaient jusqu'à leur développement une place marginale dans l'œuvre, la parution de *Chapitre Los* est de ce point de vue là beaucoup plus ambiguë. Là où la parution des textes précédents permettait un gain thématique et critique pur, celle du LQJNP s'apparenterait plutôt au sacrifice par l'autrice d'un projet dont l'intérêt principal semblait précisément être sa radicale absence.

C'est ainsi sans surprise que des réticences émergent, s'attachant au moins, si l'on en croit la critique, à deux points spécifiques. D'un côté, comme le sous-entend surtout Mairéad Hanrahan, c'est le manque de différence de l'ouvrage qui serait en question. Son style, ses thématiques, sa construction narrative, mais aussi son inscription dans la longue lignée des « revirements » feraient ainsi des parutions des sortes de faux-événements qui souffriraient du contraste entre l'annonce excessive d'une inaugurale différence et les nombreuses ressemblances qu'elles partagent avec le reste du corpus cixousien. De l'autre, comme le souligne Eric Prenowitz, comme le souligne aussi en creux l'ouvrage de Véronique Bergen, c'est celle d'un manque de similitude qui se poserait. Inscrits par le prière d'insérer dans la lignée du LQJNP, premières manifestations positives d'un projet qui dans sa virtualité négative avait fait couler beaucoup d'encre, les deux ouvrages auraient des difficultés à se montrer à la hauteur des divers plans avancés pour le Livre. D'un côté comme de l'autre, la

conséquence est la même. Le Livre à peine né, lié à un événement nié, n'a pas été reconnu.

Partant de ces réactions négatives, les deux premières parties de ce chapitre se placeront tout d'abord dans la lignée de l'hypothèse de Mairéad Hanrahan. Elles suivront la trace d'une discussion éthique offerte par l'autrice dans l'œuvre de manière à établir une continuité relative – et relative seulement – entre le LQJNP et deux ouvrages antérieurs, *Tours Promises* (Cixous 2004) et *Hyperrêve* (Cixous 2006).

Nous nous attacherons tout d'abord à *Tours Promises*, le dernier ouvrage à discuter le thème du LQJNP avant sa publication actualisante. La première partie nous permettra alors non seulement d'explorer le projet négatif du LQJNP mais aussi d'approcher l'un de ses thèmes récurrents, celui de la nécessité qu'aurait la narratrice-autrice de censurer son texte et de sans cesse, à la demande d'autrui, le forcer au silence. Nous nous concentrerons tour à tour sur le motif de la contresignature et sur celui de la jalousie et notre analyse offrira en quelque sorte les deux faces d'une même médaille. Elle placera ainsi l'autrice-narratrice dans la position de sujet et d'objet, d'origine et de victime d'une violence inévitable, et qui toucherait à la nature même de son écriture sur autrui.

Dédiée au cas exemplaire de Jacques Derrida, et revenant avec lui sur le motif de la contresignature, la deuxième partie se concentrera sur sa présence dans l'œuvre de Cixous tout comme sur l'ambiguïté de sa mise en fiction post-mortem dans *Hyperrêve*. Inaugurant le motif des « derniers temps » (Cixous 2006, 15), elle soulignera l'importance d'un bouleversement contextuel, selon nous central au LQJNP, celui d'une série de disparitions qui, touchant de plus en plus l'autrice, donnent aussi une singularité remarquable aux autofictions cixousiennes.

Nous porterons toute notre attention sur la spécificité de l'exploration éthique récemment entreprise par Cixous, de manière à ce que ces deux analyses nous permettent d'approcher la complexité attachée par l'autrice à l'emploi, dans son œuvre, de ce qu'elle nomme des « personnages vrais » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100). Soulignant dans ces ouvrages la récurrence d'un distinctif retour à la fiction, d'un *faire comme si* à l'artificialité chaque fois dramatisée, ces analyses nous amèneront à retrouver, à l'orée de notre troisième partie, certains des enjeux principaux du projet positif du LQJNP : la place centrale qu'il offre à une tension qui traverse les autofictions de Cixous et bouleverse, avec le gain d'importance de l'écriture de soi, une part grandissante de la littérature contemporaine. Celle entre une conception de la littérature comme indépendante et une autre qui imposerait face à elle une rigueur éthique indépassable.

Dédiée uniquement aux trois actualisations positives du LQJNP, notre dernière partie analysera ce que les ouvrages disent, ensemble, d'un projet auquel ils donnent effectivement vie. Nous les traiterons pour cela tous trois comme un ensemble sinon homogène, du moins lisible comme tel. Cette dernière lecture se focalisera sur le cadre qu'ils donnent à l'inscription du LQJNP et sur la relation qu'ils entretiennent avec cette négativité, ce « non-écrit dans l'écriture » (Prenowitz 2019, 126) dont ils seraient théoriquement la relève. Nous retrouverons en eux les questionnements éthiques qui permettaient et empêchaient l'écriture dans nos premières parties et nous analyserons alors la naissance d'une tentative radicale de *faire avec* ceux-ci. Cette dernière, menant à l'établissement de ce que nous appellerons une éthique de l'*avecsans*, nous permettra en tout fin de chapitre, de définir ce qui constitue selon nous l'une des caractéristiques saillantes du LQJNP.

Première partie : Une référentialité débordante

Une éthique de la contresignature

Fiction plurielle ou fictive pluralité ?

Motif développé depuis 1990, le LQJNP est, dans son acceptation la plus stricte⁵⁰ et en dehors de ses actualisations positives, directement mentionné dans cinq écrits d'Hélène Cixous : deux ouvrages, *Jours de l'an* (Cixous 1990)⁵¹ et *Tours Promises* (Cixous 2004), ainsi que trois textes au statut plus incertain, « Le livre que je n'écris pas » (Cixous 2006), « Le Livre que tu n'écriras pas » (Cixous and Jeannet 2005) et « Mémoires de Tombe » (Cixous 2008, Préface). Jamais positivement présent, toujours annoncé sous le signe d'une « concrete, physical *absence* » (Hanrahan 2006, 180), il a évolué au cours des années, gagnant au fil de ses réapparitions, ce que l'on serait tenté d'appeler une matérialité négative. Absent comme « le Messie qui ne viendra jamais » (Bergen 2017, 52), il serait peu à peu devenu une figure radicalement inverse, celle du toujours présent, de l'« ombre invisible » (Cixous 2004, 21) qui « commande toutes les autres » (Michaud 2006, 144), « là tout autour à côté » (Cixous and Jeannet 2005, 3),

⁵⁰ Cette acceptation stricte, qui exclurait par exemple une partie de la longue liste offerte par Mairéad Hanrahan (Hanrahan 2014, 163), suivrait la division incertaine établie par Hélène Cixous dans « Le Livre que tu n'écriras pas » : « Il y a donc deux espèces de L. que... A. L'espèce Tombe, Manhattan + X. + Y. + Z. (ou Neutre + Le Jour où je n'étais pas là + X., etc.) Et B. Le Livre, le seul, l'unique, encore sans essai, qui est partout et nulle part. » (Cixous and Jeannet 2005, 4-5).

⁵¹ S'il serait sans doute intéressant d'étendre notre lecture à *Jour de l'an*, ce qui permettrait de saisir l'évolution du motif entre 1990 et 2003, notre objectif est ici moins de traiter du motif en général que d'approcher certains aspects du réinvestissement dans celui-ci depuis le début des années 2000.

présent sous la forme viscérale du « livre qui me manque » (Cixous 1990, 7). Gagnant en importance depuis le début des années 2000, il est souvent lisible comme l'origine idéale d'un jeu textuel permanent, voire, selon Eric Prenowitz, comme « une sorte de théorie de la littérature : il y a toujours du non-écrit dans l'écriture » (Prenowitz 2019, 126).

Discuté en conférence comme en entretien, devenu un sujet public dont le sens semble désormais se débattre collectivement, il apparaît comme l'un des prétextes privilégiés à un riche échange sur le fait littéraire. À l'instar de la critique cixousienne, les proches de l'autrice-narratrice semblent ainsi s'en donner à cœur joie. Derrida a son avis – « De ce livre Jacques Derrida me disait : celui que tu n'écris pas s'écrit autrement. » (Cixous 2013, À mes lisants 1) et F-Y Jeannet a le sien (Cixous and Jeannet 2005) mais ils ne sont pas les seuls car le fils (Cixous 2015, 13) comme la fille (Cixous 2004, 20–21) n'hésitent pas non plus à en offrir leurs interprétations.

Ces multiples interprétations sont intégrées aux textes et intertextes signés de la main de l'autrice et pluralisent ainsi, non sans ambiguïté, le sens que prend le projet du LQJNP. Allons plus loin. Prétexte à un échange polyphonique sur l'écriture et sur l'éthique de l'écriture dans les œuvres, chaque récurrence thématique du projet permet également la mise en scène de l'une des plus célèbres spécificités de l'écriture cixousienne à savoir la complexité de son hospitalité ou, pour le dire autrement, celle du rapport incertain entre la porosité de la figure auctoriale, son ouverture, et le maintien apparemment constant de son autonomie souveraine.

Cette tension qui touche autant à la question de la référentialité du texte autofictif qu'à celle de l'incalculable pluralité de l'écriture littéraire est ainsi particulièrement posée par le subtil déplacement que fait subir l'autrice à un long passage au sujet du LQJNP. Entre sa première apparition dans le texte de conférence prononcé par Cixous en 2003 (Cixous 2006 (2)) et sa reprise légèrement amendée dans *Tours Promises* en 2004, le discours passe du soliloque au dialogue critique entre la narratrice, « je », et le personnage de « ma fille ». Échange indirect entre l'autrice et l'assemblée de chercheurs, il devient, lors de sa publication dans l'ouvrage, un échange cette fois plus direct dont le propos, auparavant revendiqué pleinement par l'autrice, ne serait plus que la responsabilité partielle de la narratrice :

Le livre que je n'écris pas, c'est générique. Le Livre que je n'écris pas, c'est celui que je n'écris pas, c'est Lui seul. (Cixous 2006 (2), 233)

« Le livre que je n'écris pas », dit ma fille, c'est générique.

Le Livre que je n'écris pas dis-je, c'est celui que je n'écris pas, c'est Lui seul.

Ou peut-être dit ma fille, emploi mallarméen du Livre, Le Livre, je ne l'écris pas, la chose livre en général je ne l'écris pas.

Mais aussi, pensai-je, le Livre que je n'écris pas c'est celui que je n'écris pas, ce Livre c'est toi qui l'écrit, oui voilà Le livre que je n'écris pas, syntagme nominal, titre, en apparence, tout, n'était donc qu'une partie d'une phrase qui attendait sa suite, une proposition subordonnée qui attendait sa proposition principale, s'avançant dans l'incertitude, à cause de la construction segmentée. Si tu avais dit : je n'écris pas le Livre, ou de livre, ou *Le livre*, là, il y aurait un énoncé complet à ruminer dit ma fille le docteur en phrases. La bizarrerie de l'énoncé – dit ma fille mais pourquoi écrire d'un livre que l'on n'écrit pas, qu'on ne l'écrit pas, de quoi se vante-t-on là ou de quoi se plaint-on ? je me le demande dis-je. À moins que l'on ne soit en train de dénoncer – ou d'avouer, ou de désavouer – le léger embarras de l'énoncé c'est que le livre a l'air d'être le sujet, le thème de la phrase et pourtant il est en position d'objet dit ma fille, on ne sait pas s'il est objet ou sujet. Je ne le sais pas, le livre non plus dis-je. Nous nous penchons sur le sujet, ma fille et moi. (Cixous 2004, 20–21)

Pastiche académique virtuose, composé d'une précise analyse discursive, cet extrait représente une rare échappée du projet hors de la métaphysique paradoxale et itérative (Bergen 2017, 53) que lui attache généralement la narratrice, comme, à sa suite, la critique⁵².

Le dialogue traditionnel, tout d'abord marqué par une stricte alternance de parole entre un « dit ma fille » et un « dis-je », est bien vite dominé par la figure de « ma fille le docteur en phrases », déplacement fictionnel du *doctor ès lettres*. Et pour cause. Alors que se met en scène une version allégorisée de la mort de l'auteur, l'autrice-narratrice dont la voix se perd abandonne le contrôle sur sa création pour, semble-t-il, laisser place au personnage souverain de la fille-critique toute absorbée dans un jouissif face à face avec le LQJNP. Celle-ci en profite alors pour banaliser sans attente « Le livre que je n'écris pas ». Elle lui enlève ses capitales et ses traits unifiants et le réduit de facto au rang d'énoncé textuel riche et complexe, mais somme toute analysable.

Orchestré par la narratrice, qui se retire de la discussion, s'enferme vite dans ses pensées et laisse sa fille continuer seule à haute-voix, ce passage de pouvoir va paradoxalement de pair avec une confusion entre les deux personnages. Les signes en sont d'ailleurs nombreux. De la disparition des sauts de lignes qui marquaient le passage de l'une à l'autre, au déplacement d'un « ou » sélectif à un « mais aussi » qui accumule les propos, en passant par l'emploi régulier d'une ponctuation qui permet à un discours unique de proliférer – virgules, deux points, tirets. Tout tend ici à une réduction de l'écart entre la narratrice et sa fille.

⁵² Si la théorie de la littérature à laquelle le lie Eric Prenowitz est en apparence purement métaphysique, Laura Hughes s'attache à la matérialité du projet, avançant quelque chose qui pourrait se penser comme une physique métaphysique du LQJNP (Hughes 2017).

Mais ce n'est pas le seul mouvement qui a ici lieu. En conflit avec la simplicité situationnelle de l'échange mère-fille, s'infiltrent aussi deux propos au statut plus incertain. Formulés par la narratrice à l'encontre d'un interlocuteur invisible, le premier « toi » convoque virtuellement dans le texte un auteur inconnu, à qui est donné la responsabilité du LQJNP : « le Livre que je n'écris pas c'est celui que je n'écris pas, ce Livre c'est toi qui l'écrit » (nous soulignons). Le second propos enrichit lui aussi le passage car il investit dans la figure désormais personnifiée du « livre-que-je n'écris pas » en lui donnant la parole : « on ne sait pas s'il est objet ou sujet. Je ne le sais pas, *le livre non plus* dis-je » (nous soulignons). Dans un cas comme dans l'autre, la narratrice est sommée de répondre. Alors que la fille conserve son intégrité, la place de la narratrice-autrice devient quant à elle plus ambivalente. À la fois responsable et irresponsable, s'effaçant peu à peu en rejetant la parenté du « je » vers un « toi » intérieur-extérieur, elle assume pourtant tout de même le rôle de porte-parole privilégiée d'un livre qui ne répond à la fille qu'au travers de sa voix.

Le livre oscille par conséquent entre la triple position de thème de la discussion, de sujet de l'énoncé grammatical et celle de personnage. Il échappe aux efforts de la « docteur en phrases » tout comme à ceux d'une narratrice qui, tout en répondant de lui, refuse ici d'occuper le rôle d'autorité en la matière. Soulignée textuellement par l'antanaclase ludique du substantif « sujet », cette instabilité du Livre va ainsi de pair avec celle de la narratrice-auteur, ce « je » poreux au travers duquel s'expriment ici une pluralité incertaine de voix. Une autre scène se joue alors sous couvert de ce dialogue qui serait au sujet du LQJNP et elle toucherait cette fois plus largement à la nature même de l'écriture de Cixous. Scène plurielle équivoque, elle n'aurait lieu qu'indirectement au travers d'une narratrice – ce « je » qui se laisserait dépasser par le discours de sa fille, du Livre et de ce « toi » non nommé – dont la porosité hospitalière serait ici à la fois lisible comme un abandon d'autorité auctorial et comme un incalculable gain de pouvoir sur une pluralité discursive qu'elle orchestre et qu'elle signe finalement de son nom.

Singulière, cette équivoque n'est cependant pas étrangère aux autres textes de Cixous. Si le phénomène de co-signatures qui caractérise *Photos de racines* vient à l'esprit⁵³, un parallèle peut-être plus décisif devient aussi possible entre le double geste

⁵³ Au sujet de ce texte et du rôle joué par sa signature plurielle, voir en particulier l'analyse de l'ouvrage offerte par Claire Boyle dans son ouvrage *Consuming Autobiographies*. Représentant un défi à l'autobiographie traditionnelle, cet ouvrage qui serait malgré son titre « resolutely not about only Cixous » permettrait de penser une écriture selon laquelle « other selves form a community around Cixous in this text, and play a crucial role in creating the text itself. » (Boyle 2007, 132). Il en demeure que ces autres auteurs signent de leur propre plume et que le phénomène de contresignature, sur lequel nous reviendrons, n'a du coup pas vraiment lieu.

auctorial que nous venons de souligner et celui que déduit Eric Prenowitz de la « contradiction *manifeste* » (Prenowitz 2010, 78) qu'il décelait dans les lectures de Cixous par Derrida. Le sujet principal était alors la place donnée ou laissée aux rêves dans l'écriture de Cixous. Selon Prenowitz, la lecture de Derrida affirme si on met bout-à-bout les propos de *Fourmis* (Negron and Derrida 1994) et ceux de *H.C. pour la vie, c'est à dire...* (Derrida 2002 (2)) que la démarche de Cixous consiste à la fois « à leur accorder le statut d'auteur [lors d'une] scène d'hospitalité inconditionnelle où l'auteur renonce à son autorité devant ces rêves arrivants ou revenants » et à les désigner comme « "rêve d'auteur" [...] sorte d'appellation contrôlée, attestant la bonne domestication du rêve maîtrisé par l'auteur conscient et souverain. » (Prenowitz 2010, 78). Aurait alors lieu un double geste impossible ? Justement, car c'est cela même qui est en jeu :

C'est peut-être encore la double contrainte de l'hospitalité, où il s'agit de retenir l'autorité qui seule peut autoriser une abdication de l'autorité⁵⁴. Et sans doute Derrida met ainsi le doigt sur quelque chose d'essentiel dans l'art d'Hélène Cixous, quelque chose d'une maîtrise qui est d'autant plus maîtresse qu'elle se laisse dépasser par l'autre [...]. Où le travail de l'agencement conscient fait de la place à cet autre travail gracieux de l'inconscient – qui se laisse signer à son tour, paradoxe patent, du nom de l'auteur. (Prenowitz 2010, 78)

Retenant le contrôle tout en l'abandonnant, acceptant d'autant plus l'abandon qu'il n'empêcherait jamais de regagner ensuite le contrôle, le mécanisme créatif ici décrit par Derrida et Prenowitz met en place une écriture à deux temps dont l'effet principal serait un don de voix à autrui au cœur du texte. L'autrice renoncerait à son contrôle auctorial et pour ce faire elle se laisserait tout d'abord dépasser par une puissance extérieure afin de regagner, dans un second temps, sa maîtrise en signant l'ensemble. Elle ferait ainsi de la voix d'autrui un fragment à part entière d'un ouvrage pluralisé dont elle serait pourtant finalement la seule signataire.

La division formée par les critiques entre l'autrice et son « autre » et plus particulièrement ici entre l'autrice et son inconscient nous aide à aborder théoriquement le problème auquel nous confronte *Tours Promises*. Malgré le ciblage théorique sur l'écart entre un soi-conscient et une altérité radicalement différente de celle que représente la fille, elle éclaire une tension qui traverse ici encore le texte de Cixous. Elle nous aide alors à déceler le rôle d'une autrice qui, sous-couvert de l'échange fictif entre la narratrice et sa fille, sous-couvert de cette « mort de l'auteur » apparente que mettait en scène le passage, sans cesse contresigne l'ensemble et demeure ainsi la seule « maîtresse » de cette orchestration textuelle.

⁵⁴ Comme nous venons de le faire, Eric Prenowitz fait ici référence à la notion d'hospitalité telle qu'elle est célèbrement pensée par Jacques Derrida. Voir à ce sujet le brillant ouvrage de Judith Still, *Derrida and Hospitality: Theory and Practice*, (Still 2010).

Ici pourtant, et comme le marque l'accord final entre la narratrice et les propos d'un personnage avec lequel elle se confond toujours presque, la relation entre le même et l'autre ne semblerait pas créer de tension particulière. Plus encore, le risque provoqué par « cette [toujours incalculable] capitalisation du travail d'autrui » (Cixous 2006 (2), 236) dont parle Cixous, et qu'elle déclare vouloir limiter, ne semble en pratique poser aucun problème éthique. Est-ce pourtant toujours le cas ?

D'un « usage secret de mon frère »

Alors que la vie quotidienne de l'autrice gagne depuis plusieurs années déjà une importance croissante dans son œuvre⁵⁵, l'exploration familiale entreprise par Cixous emprunte souvent la forme dialogique sur laquelle nous venons de nous arrêter. Avec elle, on trouve alors parfois la mise en scène d'une tension irrésolue et provoquée par une négociation avec laquelle le LQJNP devrait sans cesse faire. Une négociation entre le désir radical d'autonomie d'une littérature qui sans jamais le devoir, voudrait pouvoir toujours tout dire et l'impératif éthique non moins radical chez Cixous, qui forcerait sans cesse l'autrice à laisser, par peur d'une lecture toujours trop autobiographique, du « non-écrit dans l'écriture » (Prenowitz 2019, 126).

À cette union non-problématique entre la narratrice et sa fille répond alors quelques pages après un autre épisode dans lequel le risque référentiel gagne en puissance et semble alors face à l'écriture pouvoir imposer sa loi. Avant de nous y rendre, posons tout d'abord les termes de notre analyse. Dans cette partie, nous nous attacherons tout particulièrement à la tension entre la narratrice et son entourage.

Dans un premier temps, nous prendrons le cas exemplaire de « mon frère » et de « [l']instant de la versatilité ». Nous analyserons le choix éthique fait par la narratrice cixousienne et définirons, dans notre lecture de *Tours Promises*, les termes de ce que nous appellerons, avec l'aide de Derrida, une éthique de la contresignature. Nous soulignerons dans l'ouvrage la victoire amèrement concédée de l'éthique sur le littéraire et conclurons alors temporairement sur l'indépassable primauté que donnerait Cixous à l'avec, ainsi que sur l'impact qu'aurait l'avec sur une écriture qu'elle choisirait volontairement bien qu'à contre-cœur de censurer.

⁵⁵ Si la « vie quotidienne » de Cixous – et nous verrons plus tard à quel point cette désignation semble problématique pour l'autrice et ses narratrices – semble selon nous plus clairement employée dans les écrits relativement récents de l'autrice, nous ne voulons pas pour autant dire qu'elle n'est pas une source, peut-être plus indirectement représentée, du reste de son œuvre. Le traitement du père, qui domine incontestablement les premiers ouvrages de Cixous, nous semble cependant beaucoup plus métaphorique et fantaisiste que ne le semble celui de la mère dans un texte comme *Homère est morte...* (Cixous 2014 (2)).

Dans un second temps, nous ne nous attacherons plus, cette fois, aux raisons narratoriales d'une censure mais aux causes référentielles de sa venue et ainsi nous nous focaliserons sur le motif de la jalousie, tel qu'il apparaît tout particulièrement dans les actualisations positives du LQJNP. Notre lecture quittera le noble domaine de l'éthique, elle ne discutera plus tellement le louable respect de la narratrice-auteur pour son entourage mais la violence que lui fait ce dernier. Liant la négation du LQJNP à la dommageable rivalité entre ses personnages vrais, nous avancerons alors la première raison à la récente actualisation du LQJNP, la fin de la Jalousie. Commençons.

Nous sommes, à nouveau, dans le texte de conférence intitulé « Le livre que je n'écris pas ». Cixous a désormais laissé de côté sa fille pour parler maintenant de son frère. Ayant débattu du sens à donner au LQJNP, l'auteur, comme attirée cette fois par l'idée en apparence plus générale d'un livre qu'elle n'écrit pas, change soudainement de sujet :

Finale­ment, je n'écrirai pas le livre de mon frère et je le regrette. [...] [J]e ne peux pas lui faire ça, le ramener à du papier, et tout en ne cessant pas de le noter mentalement je renonce, j'essaie de me contenter de ce personnage sans livre dont pourtant la versatilité me paraît unique au monde. (Cixous 2004, 253)

Scène de négation de l'écriture, préparant souvent chez Cixous l'un des revirements dont nous avons déjà parlé, ces lignes s'imposent ici comme une double déstabilisation de la maîtrise auctoriale. Renoncement explicite à une indépendance souveraine de l'écriture littéraire, à une capacité qu'aurait la créatrice à pouvoir dire tout ce qu'elle veut, ces lignes font aussi directement signe vers la question que sans cesse le LQJNP semble poser, celles des conséquences de l'ambiguïté référentielle du texte.

C'est d'ailleurs ce qu'expose explicitement un autre passage de *Tours Promise* dans lequel la narratrice offre un long développement contextuel qui représente encore une fois la conférence dont le texte modifié envahit l'ouvrage :

Là en pleine Bibliothèque nationale, pensant que dans trois pages j'aurai la tête à Montaigne dans la bibliothèque déjà j'y étais, j'emmenais un monfrère qui m'emmène, à la fin je n'aurais pu dire avec lequel exactement j'avais été et j'étais, ni avec combien d'acteurs ou frères, étais-je en avril avec monfrère pour substitut, ou avec un autre pour changer, à mon insu donc pour insubstitut de mon aimé ou déjà avec mon personnage, ou est-ce cet usage secret de mon frère qui causait un ébranlement du sujet que je n'avais pas calculé et qui poussait mon frère à l'intérieur du récit de ma vie quand je le croyais encore être de l'extérieur ? L'immensité insondable de la caverne de l'auditorium où le trop de lumière m'aveuglait c'était ce qui démesurait la question. Et dire que je croyais qu'il était dans la salle. Or, j'étais toute seule, avec le personnage de mon frère.

Non seulement il n'était plus dans la salle, dont il était sorti je ne sais à quel moment du texte, mais c'est alors qu'il avait quitté pour toujours notre bord sans que j'en sois avertie, sans que j'aie jamais pu un instant le prévoir. (Cixous 2004, 84)

Inscrit tout comme la conférence « là, en pleine Bibliothèque nationale », « dans la salle », l'extrait offre au lectorat-audience une sorte de scène parallèle dans laquelle la narratrice-auteur met en scène et commente le problème éthique que nous venons d'esquisser.

Ce passage se focalise sur la figure centrale de « monfrère », pour décliner une longue série de confusions qui touchent au rapport entre la personne et ce que Cixous appelle le « personnage vrai » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100) du frère. À l'ambiguïté entre réel et fictionnel, à cette incertitude positionnelle d'un frère qui serait toujours déjà peut-être personnage – « étais-je en avril avec monfrère [...] ou déjà avec mon personnage » –, il ajoute ainsi celle entre singulier et pluriel, spécifique et universel, le prenant à la fois comme tel et comme « substitut » d'un autre, d'« un autre » frère, du Frère, mais aussi de « mon aimé ». Derrière ces multiples déplacements, on trouve ainsi un jeu d'association qui ne serait jamais directement référentiel, mais qui, en brouillant les limites du littéraire, poserait pourtant sans cesse la question du rapport à autrui.

Cet « ébranlement du sujet », qui rappelle directement l'affirmation tenue par « ma fille » au sujet du LQJNP, « on ne sait pas s'il est objet ou sujet » (Cixous 2004, 21), touche alors non seulement le frère, mais aussi la figure de l'autrice-narratrice à qui peut aussi renvoyer l'expression. Le texte désigne cette dernière sous une incertaine forme plurielle – « notre bord » (nous soulignons) – et place alors celle-ci face à l'impossibilité de se positionner, piégée face à la propre porosité d'une écriture qui, en investissant tout sur un référentiel « pas calculé », risquerait sans cesse de se laisser « dépasser par l'autre » (Prenowitz 2010, 78), comme on pourrait dire qu'une personne s'est laissée dépasser par une série d'événements.

Entre le tu et le jeu

Si l'on en croit ce dernier extrait, et contrairement à ce sur quoi conclut le dialogue avec « ma fille », la narratrice-autrice n'aurait ainsi parfois pas le dernier mot. Face à la « bonne domestication du rêve » (Prenowitz 2010, 78) dont parlait Prenowitz, au contraire de cet inconscient qui toujours « se laisse signer à son tour [...] du nom de l'auteur » (Prenowitz 2010, 78), on trouverait des personnages vrais qui peuvent quant à eux échapper à la maîtrise auctoriale. C'est ce scénario que semble mettre en scène le passage car en s'opposant à l'indépendance du texte littéraire, une double limite, avancée de mauvaise foi par la narratrice puis réitérée par le personnage vrai du frère,

scelle l'interdit dont nous parlions plus tôt. La limite à la fois tracée par l'auteur lors de la conférence et par la narratrice de *Tours Promises* – « [J]e ne peux pas lui faire ça, le ramener à du papier » (Cixous 2004, 253) – serait ultérieurement retracée, contresignée, c'est important, par le personnage du frère qui avant la fin de la phrase, dès l'arrivée du mot « versatilité », sort de la pièce, « se serait levé et aurait *gagné* la porte » (Cixous 2004, 85). Souligné par les italiques, cet épisode désigné plus tard comme « *L'instant de la versatilité* » (Cixous 2004, 85) marquerait alors symboliquement le pas que prendrait sur le littéraire un positionnement éthique qui le dépasserait et offrirait aux personnages vrais la possibilité d'un refus. Ce refus est représenté ici par ce gain fraternel d'une porte de sortie.

En cela, l'écriture de Cixous révèle la complexité que conférait Derrida au geste même de « contresignature ». Approché dans *Glas*, développé dans *Signéponge* puis – et c'est ce texte que nous citerons – dans « Contresignature⁵⁶ », le mot fait référence, selon la définition du *Robert* que rappelle Derrida, à « une deuxième signature destinée à authentifier la signature principale ou à *marquer un engagement solidaire* » (nous soulignons). « Secondaire » et « soumise à la loi de l'autre », la contresignature marquerait le double accord, l'accord que donnerait l'autre, l'entourage, à un accord premier, celui que donne ici Cixous à son texte. Il serait alors un double oui, « comme la promesse de dire “oui” au “oui”, c'est-à-dire de confirmer, d'authentifier, de contresigner le premier “oui” ». En contexte pourtant, et c'est dans notre argument essentiel, cette promesse de dire oui offrirait aussi la possibilité de dire non... comme le fait exactement le frère dans l'extrait. En cela, le texte révèle alors « cette double valeur du mot “contre” qui rassemble tout l'enjeu de notre débat », de celui de Derrida, mais aussi ici du nôtre : d'un mot contre qui « peut marquer dans le même temps aussi bien l'opposition, la contrariété, la contradiction que la proximité, le quasi-contact ». Ainsi le mot « contre » laisse jusqu'au dernier moment l'écriture en balance car il pourrait autant s'attacher à un entourage qui toujours dirait « oui oui » au texte et serait avec Cixous, qu'à un entourage qui pourrait aussi dire « non » au texte, et forcerait alors la narratrice à se plier à son interdit. Revenons à l'extrait.

Dans celui-ci, la rigueur éthique de ce que l'on serait alors tenté d'appeler une autofiction est ainsi imposée par une intervention extérieure. Ici directement mise en scène dans le texte, elle fait signe vers une condition typiquement muette du processus créatif, et avec laquelle les textes cixousiens devraient faire, celle qui attache la conversion fictive des proches de Cixous à la réitération d'un accord. Ce dernier, si l'on en croit le rôle qui est donné au frère, demanderait ainsi la *présence* active d'un entourage capable à tout moment d'imposer l'abandon du littéraire. Plus que sur une

⁵⁶ Comme dans le chapitre précédent, nous citons l'original non publié. Pour une version publiée, voir la traduction de Mairéad Hanrahan (Derrida 2004).

pluralité effective de signataires presque exclusivement présente dans *Photos de racines*, l'hospitalité des textes de Cixous reposerait ainsi sur une singulière spirale de contre-signatures qui implique à la fois l'auteur et son entourage. Si l'auteur qui signe le texte regagne le contrôle qu'elle a perdu en faisant place à autrui, autrui, en contresignant le texte, accepte le rôle donné à son équivalent textuel. Et c'est justement sur ce dernier point que reposerait la distinctive participativité de l'écriture de l'auteur. Investissant sur son entourage, les textes de Cixous ne seraient pas soumis au respect d'un pacte autobiographique classique, ils le seraient en revanche à celui d'une acceptation réciproque et toujours fragile de la primauté de l'éthique.

L'ouvrage pourtant ne se termine pas là. Déstabilisé, amputé de son personnage principal, il continue alors que la narratrice tente de trouver une solution à la tension. Se construisant malgré l'interdit, remplaçant le livre sur le frère, *Tours Promises* oscille entre deux déclarations offertes dans le texte, et qui répondent chacune au « verdict » (Cixous 2004, 124) fraternel : celle qui marque un respect inconditionnel de celui-ci, « Je ne peux retenir aucun frère contre son gré. L'auteur n'a pas de droit. » (Cixous 2004, 123), et celle qui le refuse catégoriquement, imposant face aux demandes éthiques, une inconditionnelle indépendance créatrice, « L'auteur a toutes les libertés » (Cixous 2004, 131). Le déplacement entre le « droit » et les « libertés » clarifie alors la polysémie du verbe pouvoir⁵⁷, précédemment employé au sujet de l'écriture du livre – « [J]e ne peux pas lui faire ça, le ramener à du papier » (Cixous 2004, 253). Il rendrait apparent un écart qui ne serait d'après le texte que partiellement comblé par la possible fictionnalité des autofictions cixousiennes : l'écart entre la capacité effective d'écriture et les exigences éthiques imposées par la publication de textes qui, en *faisant avec* autrui, chercheraient toujours à placer l'*avec* avant l'être.

Tout a pourtant lieu dans le texte et l'ouvrage qui ne parle que de sa propre (non)écriture semble ici prêt à jouer avec ses propres limites. Remplaçant le LQJNP, remplaçant tout autant le livre sur le frère, *Tours promises* se prend alors pour sujet. Réponse à la mise en échec de l'écriture, il devient « *un livre sur le remplacement* » :

J'écris un livre sur le remplacement. C'est maintenant que je mesure l'immensité rusée du sujet. Tous les jours j'espère être le lendemain. Une de mes Promenades doublement crépusculaires qui devait avoir lieu au début du livre et que j'ai déjà écrite entièrement se voit retarder tous les jours par la nécessité de doubler et remplacer un de mes personnages en congé imprévu ou une de mes scènes parvenue à terme. (Cixous 2004, 167)

⁵⁷ À propos de la complexité du verbe pouvoir – du double verbe « vouloir et pouvoir » – chez Cixous, lire tout particulièrement le développement qu'elle offre ailleurs à propos de l'allemand « *möglich* » et « *mögen* » : « C'est : pouvoir faire quelque chose qu'on veut faire mais qu'on n'est pas sûr de pouvoir faire. » (Cixous 2006, 57–58).

Le passage exploite ici aussi l'ambiguïté du mot sujet, qui désigne à la fois le remplacé et le remplacement, et ce faisant il souligne explicitement la nature de l'interdit. Opposant la possibilité pratique d'écrire, qui permet aux scènes d'être « déjà écrite[s] entièrement », à la responsabilité éthique de ne pas le faire, qui force la narratrice à « retarder tous les jours » leur inscription définitive, il offre cependant une issue créatrice à la crise provoquée par le frère, celle d'un remplacement supplémentaire.

Proposée puis acceptée par la narratrice, la résolution est ainsi offerte au lecteur malgré son évidente artificialité. Allons plus loin. La résolution, une pirouette littéraire annoncée comme telle, se met en place alors que l'auteur qui fait œuvre de faussaire exhibe les mécanismes de production de sa propre supercherie. Encore une fois, celle-ci revendique ainsi sa toute puissance démiurge. Se résolvant à faire reposer son texte sur « des mensonges intrépidement énormes » (Cixous 2004, 134), changeant le personnage vrai en simili-vrai, elle substitue au frère un autre frère, un « semifrère » (Cixous 2004, 133) dont l'apparition soudaine se fait, sans surprise, au travers du verbe « pouvoir » [pourrai] (Cixous 2004, 132). Mieux encore. S'annonçant prête à ignorer « la limite entre le véridique et le fictionnel à l'intérieur d'un genre qui a l'air autobiographique » (Cixous 2004, 131), elle offre la scène comme une « scèn[e] totalement fictiv[e] » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 101) et rejette ainsi explicitement toute lecture référentielle de l'ensemble.

Cette décision ne vient pourtant pas sans amertume :

Il me vient à l'esprit que le remplacement, la substitution, la représentance, le rôle, la vicariance, le doublurement, tous les quiproquos auxquels se livre ce livre sont cousins de la jalousie. (Cixous 2004, 167)

Placées quelques lignes seulement après l'extrait précédent de *Tours Promises*, ces lignes contrebalancent alors le motif de la contresignature et dégradent, en quelque sorte, le rapport entre la narratrice et le personnage vrai. À la noblesse d'âme d'une narratrice qui, en plaçant l'avec avant son texte, choisirait l'éthique face au littéraire, elles opposent une seconde vision diamétralement opposée, celle d'un autrui tyrannique qui, en forçant la narratrice à choisir entre les deux, ferait jalousement injure au texte.

Face à une littérature qui sans cesse pourrait blesser l'entourage, la narratrice offre alors une image opposée, celle d'une écriture innocente et sans cesse illégitimement attaquée par autrui. S'éloignant d'une perception qui ferait du proche, du personnage vrai, la seule victime potentielle d'une écriture qui sans cesse pourrait lui

« faire du tort » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100), elle fait du livre la cible potentielle d'un lectorat jaloux qui sans cesse semblerait prêt à mal le lire.

Le livre qui se livre, loin de ne livrer que le personnage vrai, livrerait alors aussi une autrice-narratrice que ne protégerait en fait que trop peu l'incertitude de la référentialité. À l'opposition précédemment discutée entre la liberté de l'auteur, sa puissance d'écriture, et l'exigence éthique qui pourrait sans cesse la forcer à devoir se taire, s'ajoute, en d'autres mots, et sans vraiment s'y substituer, une autre opposition : celle entre la liberté prétendue de l'autrice-narratrice qui pourrait en théorie tout dire et l'injuste pression d'un entourage qui l'obligerait encore une fois à se taire.

Si dans *Tours Promises* la fiction reprend finalement le dessus et si Cixous retrouve ici finalement sa pleine maîtrise, la question du devoir que discute la narratrice n'a cependant pas été ignorée, et cela, malgré l'annonce d'une liberté totale, malgré la possibilité d'un repli dans la fiction. Forcée de *faire avec* le refus fraternel, de composer avec lui malgré sa négativité excessive, elle se plie finalement à l'impératif externe d'une contresignature et n'écrit pas le livre sur le frère.

L'écriture en question

Le-livre-que-je-n'écris-pas : Une méconception critique ?

Presque une décennie après la publication de *Tours Promises*, une décennie ainsi après l'échec de la dernière tentative d'écriture du LQJNP, Hélène Cixous publie *Chapitre Los*. Circonstanciel en apparence, lié à la mort de l'auteur Carlos Fuentes auquel il rend hommage, l'ouvrage est pourtant aussi inclus dans ce projet bien plus ancien dont il inaugure la venue effective – le LQJNP. Surprise, pour une critique qui n'a pas encore vraiment réussi à inscrire l'ouvrage dans la lignée du projet antérieur, *Chapitre Los* n'a été reçu – nous l'avons montré – qu'avec réticence. La critique qui a historiquement porté attention au projet négatif aurait, face à l'événement, préféré la potentialité à la réalisation.

Pour ceux qui se sont tout de même intéressés à *Chapitre Los*, cette préférence prend alors deux formes distinctes qui orientent selon nous la réception de notre corpus. Un versant de la critique se concentre surtout sur l'instable métaphysique de Cixous, il se focalise sur cette première au détriment d'une autre possibilité sémantique explicitement inscrite dans le nom même du Livre-que-je-n'écris-pas. Il lit alors la négation – je *n'écris pas* – comme le marqueur d'une impossibilité métaphysique et ne considère que secondairement le sens plus banal que prendrait cette « théorie de la littérature » (Prenowitz 2019, 126) dont parlait Prenowitz, celui d'un choix contextuel et

temporaire du silence qui ferait de la mise en écriture une actualisation de la retenue antérieure, et non un changement radical de direction, un « abandon » (Prenowitz 2019, 125). Plus difficile à distinguer, le second versant associe quant à lui deux phénomènes qu'il serait selon nous utile de différencier. Il connecte le changement d'avis tardif sur le LQJNP à une série de contradictions qui peuplent l'œuvre de Cixous et ce faisant attache de facto un substrat traumatique au projet.

Explorée par Mairéad Hanrahan dans sa théorisation du « revirement », cette dernière hypothèse associerait alors tout *Chapitre Los* aux ouvrages sur la mère ou sur le pays natal :

The difficulty she experienced in representing these losses [celui de son premier fils et de l'Algérie] invites us to link them to "The-book-she-has-not-written." [...] This location of an impossible or failed representation at the origin of writing chimes with the insights of trauma theory, which defines a traumatic event as one so overwhelming that it cannot be grasped at the time of its occurrence by the person to whom it happens. (Hanrahan 2017, 124)

Particulièrement habile lorsqu'il s'agit de saisir les revirements qui concernent le premier fils mort ou l'Algérie, cette analyse semble cependant moins motivée lorsqu'elle est appliquée à des ouvrages comme *Tours Promises* qui ne thématisent pas ouvertement la question du trauma.

Dans ces seconds cas, et comme le soulignait déjà notre analyse de *Tours Promises*, un autre type de non-dits ferait alors surface⁵⁸ : celui qui, tantôt associé à l'éthique, tantôt associé au motif de la jalousie, forcerait consciemment la narratrice-auteur à un silence nettement plus amer. Cette seconde retenue, opposée de manière causale à l'hypothèse traumatique, ne touche qu'indirectement au thème du pouvoir-dire et serait alors plus proche d'un instable droit-de-dire de l'auteur.

Malgré la proximité terminologique, l'écart demeure alors selon nous explicite. Là où Cixous faisait de la mère un sujet impossible – « Il me semble que nous ne pouvons pas écrire de notre mère [...] C'est une des limites de l'écriture » (Cixous 1992, 133–34 cité dans Hanrahan 2017, 123) – elle ferait du frère un sujet défendu. Non plus primordialement arrêtée par une limite inconsciente et interne, l'écriture de Cixous serait ici bloquée par un choix de l'auteur-narratrice contre sa propre plume.

⁵⁸ Disant cela, nous ne cherchons cependant pas à invalider la lecture de la critique. Si le non-dit que nous étudions ici se distingue selon nous de celui discuté par Mairéad Hanrahan, cela ne veut pas pourtant dire que tout substrat traumatique a été exclu des ouvrages que nous allons étudier. Dans de nombreux cas, les deux cohabitent sans doute, mais notre attention se portera plutôt, comme l'annonçait notre introduction, sur le plus conscient des deux.

S'ouvriraient alors, dans cette zone selon nous négligée par la critique, un terrain de recherche fertile et particulièrement apte à renouveler la lecture de *Chapitre Los* et du *Détrônement de la mort*. Traversés, tout comme *Tours Promises*, par cette obsédante question du vouloir-dire et des conséquences qu'aurait sans-cesse l'écriture, ils offriraient alors, au contact du personnage vrai de Carlos, une actualisation du positionnement antérieur de l'autrice-narratrice :

Depuis 1981 environ, ou bien 1979 si ma mémoire erre, 1978, j'ai ouvert le livre du silence de Los. Cela est d'autant plus remarquable que Los est un être à bruit [...].

Je n'ai jamais rencontré l'idée de rompre le silence Los, la loi secrète du secret Los, jamais approché la pensée de tuer le secret, de le soumettre à la foule des questions auxquelles j'interdis absolument de se poser, pas une seule fois en quarante ans, c'est du moins ce dont je crois me souvenir, les questions venaient, et repartaient sans réponse. (Cixous 2014, 17)

Cette citation extraite du *Détrônement de la mort*, le « *shadow book* du *Chapitre Los* » (Cixous 2014, 9), repose sur une série de divisions binaires et progresse grâce aux subtils déplacements de termes qui se répondent. La première de ces divisions sépare clairement le « livre du silence de Los » et son pendant, *Chapitre Los*, marqué par la résonance des « syllabes vivantes » (Cixous 2013, 21) du nom de Carlos. Elle distingue, en d'autres mots, le projet négatif et son actualisation positive. La seconde sépare l'être bruyant de Los et le silence textuel qui lui était jusqu'alors associé. L'ensemble, porté par un lexique métaphysique qui l'éloigne des termes plus concrets de *Tours Promises*, nous invite alors à nous arrêter sur la relation qui, liant bruit et silence, connecte aussi *Chapitre Los* et ce secret désormais rompu.

Centrale à notre lecture, et au sens que nous donnons à la négation du LQJNP, cette relation n'est pourtant pas structurellement aussi simple qu'elle n'y paraît. Enclenchées par le remplacement du mot « silence » par le mot « secret » et du « bruit » abstrait par « la foule des questions », ces lignes permettent en effet l'association entre l'écriture et la fin du secret, et ainsi empêchent de lire *Chapitre Los* comme un remplacement pur et simple du « livre du silence de Los ». La structure textuelle est alors décisive car elle invite à s'arrêter sur le rôle ici donné à cette « foule des questions » à laquelle la narratrice « interdit » encore, au présent, de se poser, et à l'association structurelle entre deux propos en apparence divergents – « jamais approché la pensée de » « tuer le secret » et de « le soumettre à la foule des questions ».

En bref, et alors même qu'il fait écho aux deux lectures critiques que nous venons de distinguer, l'extrait nous pousse aussi à considérer sinon l'origine de

l'ouvrage, du moins les conditions de son apparition retardée. Et c'est précisément par rapport à celles-ci que la différence que nous faisons prend tout son sens. Porté par cet interdit qui marque et marquerait encore la venue de toute question, l'extrait concrétise selon nous la source du questionnement, l'incarne hors de la figure narrative. Il invite alors à chercher les conditions de la venue de *Chapitre Los*, non plus seulement dans la narratrice seule, dans son inconscient ou dans son passé traumatique, mais aussi en relation avec ces autres, sources identifiables de cette « foule des questions » avec lesquelles elle aurait dû faire, et qui auraient jusqu'alors empêché l'écriture.

Un questionnement sans fin ?

Dans notre corpus, la narratrice enrichit la négation du LQJNP. Si elle n'efface pas le rôle que joue l'impossibilité métaphysique ou inconsciente d'écrire, elle lui ajoute cependant une valeur consciente, celle d'un choix de ne pas écrire qui donne ici un sens alternatif au secret littéraire. À la question singulière de ce qui peut être écrit, de l'inscriptible, elle ajoute alors un versant plus collectif qui s'attache décisivement à la réception du texte, à ce qui peut être lu, ou plus particulièrement, à ceux qui peuvent lire ce qui est écrit, qui peuvent s'écrier contre l'écrit.

Typiquement évitée par une critique cixousienne qui sans cesse affirme que chez Cixous « [o]n est toujours dans la fiction » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100), la présence textuelle de cette question n'est pourtant pas récente et la mise en scène du statut problématique du littéraire « à l'intérieur d'un genre qui a l'air autobiographique » (Cixous 2004, 131) a déjà, bien avant *Tours Promises*, été dramatisée dans l'œuvre :

L'autobiographie n'existe pas. Mais tant de gens croient que cela existe. Alors je le déclare ici solennellement : l'autobiographie n'est qu'un genre littéraire. Ce n'est pas un genre vivant. C'est un genre jaloux, décepteur, – je le déteste. Quand je dis « Je », ce n'est jamais le sujet d'une autobiographie, mon je est libre. (Cixous 1983, 27 cité dans Boyle 2007, 130)

Discutée par Susan Boyle dans son ouvrage *Consuming Autobiographies*, cette citation extraite du *Livre de Prométhée*, souligne – vingt ans avant *Chapitre Los* – la réticence des narratrices cixousiennes par rapport au genre autobiographique. Virulente et passionnée, celle-ci affirme ici sa liberté littéraire et tente d'imposer un contrôle souverain sur la réception de son œuvre. En pratique pourtant, et comme le note Boyle, « the narrator's assault on autobiography » porte surtout un « statement of the narrator's investment in it not existing » (Boyle 2007, 130), et le texte, allant à l'encontre de lui-même, marque finalement plus une défaite qu'une victoire du « je ». L'extrait dans lequel la narratrice tente de contrôler la réception de son texte inscrit en fait la frustrante reconnaissance par celle-ci de son impuissance face à ces « tant de gens » (Cixous 1983, 27) à qui s'adresse aussi le passage. Peu importe alors que l'autobiographie

existe, tant que la croyance d'autrui en son existence demeure, la liberté déclarée de l'auteur resterait en fait limitée par la possibilité d'une lecture « jalou[se] » avec laquelle elle devrait sans cesse faire.

Mis en scène dans *Tours Promises*, cet aspect à la fois plus banal et plus relationnel du silence y créait alors un lien incertain entre la narratrice-autrice et le personnage vrai sujet de l'ouvrage, un lien qui, touchant à la fois à la question de l'éthique et à celle de la jalousie, créait une scène de duel entre le texte littéraire et l'entourage cixousien. Et celle-ci revient encore plus explicitement dans *Chapitre Los*, alors que le champ d'influence de ces « autres-en-littérature » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100) quitte le terrain de leur propre représentation, pour s'étendre, de manière nettement moins bienveillante, à l'ensemble de la vie privée de l'autrice-narrateur :

Vers midi C. me propose d'aller faire un film sur Le Château en Espagne. Je voudrais dire : oui. Le mot ne sort pas de ma bouche. Comme dans Macbeth. J'arrondis les lèvres. À ce moment-là, comme dans le film, j'entends la porte du livre claquer. —C'est qui, là, page 32 ?? Je réponds. Alors lui, Isaac : —Il est beau ? —Tu réponds ? dit ma fille. —Je réponds, dis-je. À ce moment-là, dis-je, *il n'y a plus personne* dans la petite chambre. (Cixous 2013, 86)

Ce court passage brouille les limites entre le passé et le présent, il marque l'intrusion du personnage d'Isaac dans un épisode dont il était jusqu'alors absent. Exemple d'une écriture paradoxale sur laquelle nous reviendrons, l'extrait est dominé par une série d'interrogatives qui provoquent un changement de sujet et mettent fin à la scène littéraire.

S'opposant à la venue de C., le faisant quitter la page, Isaac force alors un dialogue à deux temps entre lui, la narratrice et la figure de « ma fille ». L'échange prend pour sujet principal le contenu du « livre », il s'attache alors violemment à la référentialité potentielle du texte et, lorsqu'il vise directement ce premier, impose la question que la narratrice refusait dans l'extrait du *Détrônement de la mort* : « C'est qui, là, page 32 ?? ». S'opposant par ses deux points d'interrogation puérils au contrôle d'une narratrice qui ne répond qu'à l'aide d'un faux performatif – « répon[d]⁵⁹ » –, Isaac théâtralise ici cette lecture jalouse à laquelle l'extrait du *Livre de Promethea* s'opposait avec passion. Il force la narratrice à répondre de son livre et de ces autres qu'il contiendrait en apparence, chasse hors de la chambre tous ceux qui s'y trouvaient et,

⁵⁹ Performant l'acte de réponse à l'aide du verbe « réponds » la narratrice occulte d'un même geste la réponse, en l'empêchant doublement d'apparaître dans le texte. Elle offre alors une mise en scène de réponse dans laquelle elle se rend au personnage, tout en conservant une singulière maîtrise par rapport à un lecteur ici symbolisé par « ma fille ».

partant lui aussi, laisse la narratrice seule dans une pièce dont elle semble elle-même disparaître – « *il n'y a plus personne* ». En bref, il force la narratrice à sacrifier sa liberté d'autrice et met ainsi fin au littéraire.

Et ce dialogue n'est pas le seul exemple. Sans cesse, les questionnements envahissent le LQJNP et s'opposent à la narratrice qui n'arrive pas à les faire taire. Ils surgissent dans le texte et placent face à elle cette foule incertaine déjà présente dans les premières pages de *Chapitre Los* :

- Qui est-ce, ce T, dans tes textes ? Demande T. Demande Isaac Dit Carlos. Tell me tell.
- T ? Toi.
- Tu ris, mais moi je ne ris pas.
- Je ne ris pas : j'écris.
- Ne demande jamais qui pour qui. It tolls for thee. (Cixous 2013, 9)

Reposant sur un jeu de substitutions impliquant Carlos et Isaac, deux personnages récurrents du LQJNP, ce passage qui les unit tous, les égalise alors autour d'un thème : celui d'une lecture illégitime et injuste, d'un questionnement jaloux ici encore repoussé par une narratrice qui demeure une fois de plus forcée de lui donner voix.

Le texte se divise alors en deux, suivant une structure dialogique marquée par l'usage de tirets. D'un côté, on trouve une narratrice qui se bat non seulement en faveur de l'ambiguïté référentielle, mais aussi contre toute personnalisation excessive de l'écrit. Et de l'autre, on trouve un personnage pluriel, au nom changeant, et dont le propos serait cependant paradoxalement unique. Cette pluralité appelle une transparence référentielle du texte autofictif, elle semble obsédée par la question du propre, autant inquiète d'être le sujet du propos que de ne pas l'être. Imposant face à elle la force souveraine du verbe « écrire », isolé après deux points, la narratrice appelle à son secours la littérature même et, tentant de balayer les questionnements, souligne au travers de la citation du célèbre texte de Donne, « No Man is an Island », la vocation universaliste du littéraire.

La tentative est pourtant un échec. Dramatisation de la venue de cette « foule des questions » (Cixous 2014, 17), ce passage qui se termine sur une double prise de parole de la narratrice n'offre aucune conclusion à l'échange. En effet, si la narratrice fait repartir les questions qui venaient, elle ne parvient pas pour autant à les faire taire. La négation finale, le ne...jamais, fonctionne alors exactement comme celle de l'extrait du *Livre de Promethea*. Elle n'empêche pas ici plus les questions qu'elle n'empêchait alors la lecture référentielle et force la narratrice à *faire avec* cette jalousie qui, d'un extrait à l'autre, sans cesse frappe le texte.

Une question de Jalousie

Avant de nous tourner vers *Le Détrônement de la mort*, qui thématise aussi le motif de la jalousie, arrêtons-nous brièvement sur le sens que semble prendre le mot dans les textes qui nous intéressent. Connecté à une tentative excessive de contrôle de la narratrice-autrice et de son texte, il serait employé en référence à deux circonstances que nous présentons ici. Première circonstance, le mot s'attache dans *Tours Promises* au désir de contrôle du frère, il y serait lié à un mode de lecture qui permettrait à l'entourage cixousien de se reconnaître dans les personnages vrais, et leur donnerait alors, selon-eux, un droit de contrôle sur le texte. Deuxième circonstance, il s'attache dans le LQJNP au désir de contrôle des amants et il rappellerait ainsi le sens le plus commun du mot. Il serait alors lié à un mode de lecture qui permettrait à l'entourage de reconnaître autrui dans le texte et de tenter, à l'aide de ces prétendues « preuves textuelles », de contrôler le comportement de la narratrice-autrice. Dans un cas comme dans l'autre, la jalousie serait l'un des effets malheureux de l'illégitime lecture référentielle que dénonçait la narratrice du *Livre de Prométhéa*. Continuons.

Le Détrônement de la mort fait revenir la jalousie dans un riche extrait consacré avant tout à elle, et qui rappelle, à bien des égards, ceux que nous venons d'analyser dans *Chapitre Los* :

Interrogatoire :

- Pourquoi n'as-tu jamais fait un geste ? Dit un mot ?
- Jamais osé dire, parler, évoquer C. devant toi, T., devant toi, Isaac, devant toi, A.
- Pourquoi n'as-tu jamais ?
- Et toi, pourquoi ?
- Je ne sais pas. (Cixous 2014, 56)

Porté lui aussi par une démultiplication de noms, il fait dialoguer la narratrice avec une pluralité encore plus incertaine de personnages. En cela, il construit une inhabituelle structure polyphonique à l'aide d'un jeu de substitutions. Bornée et semblant pourtant pouvoir s'étendre à l'infini, cette multitude confond l'origine du discours en faisant de chaque personnage le représentant temporaire du groupe. L'échange caractérisé par la répétition d'un propos définissable par sa fixité même symbolise alors le retour infini d'une conversation que la narratrice semble incapable de conclure – d'où l'impossibilité dans laquelle elle se trouve de générer une réponse à l'insistante interrogation. Il s'impose ainsi comme une sorte de théâtralisation de cette phrase inscrite plus tôt dans le même ouvrage : « les questions venaient, et repartaient sans réponse » (Cixous 2014, 17).

Limitant le langage jusque dans sa forme la plus faible – l'évocation –, le silence ici thématiqué ne l'arrête cependant pas simplement. Comme il est maintenu dans le texte, celui-ci ne fait pas que provoquer la clôture du dialogue : il le permet. Le silence transcende le discours, il ne s'oppose ainsi pas réellement à lui. Il nourrit en creux une écriture dont il est le sujet paradoxal et s'apparente alors par son traitement au projet négatif du LQJNP, tel qu'il apparaissait dans *Tours Promises* et tel qu'il est décrit par la critique. L'un comme l'autre, permettent ainsi seulement une communication négative qui, si elle permet la constitution du sujet en sujet public, ne permet en fait pas de lui attacher de contenu sémantique positif. Sans cesse attaché à un référent tenu à distance, le texte parle de l'objet du silence, de l'objet du LQJNP, mais n'en parle encore que pour annoncer n'en rien dire.

Précédemment illustré par les multiples remplacements qui, dans *Tours promises*, tenaient sans cesse à distance l'hypothétique sujet originel du récit, ce mécanisme est ici aussi en place, alors que la série de questions masque plus qu'elle ne révèle. L'incessant rebondissement causal est alors particulièrement habile puisque chaque répétition du « pourquoi » renvoie sans cesse la question, et permet ainsi de prolonger indéfiniment l'échange sans pourtant le faire avancer. Plus encore que dans *Tours promises*, dans lequel le récit trouvait finalement un moyen de *faire avec* la limitation fraternelle, ce dialogue polyphonique témoigne alors d'une caractéristique du LQJNP inattendue chez Cixous, celle qui signe son impossibilité à naître de l'échange avec autrui, ici marquée par l'impossibilité de répondre à la question posée.

Là n'est cependant pas la seule caractéristique qui serait en jeu dans l'extrait. Déplaçant le propos du sujet de l'ouvrage au motif du silence, du « qui » au « pourquoi », l'extrait rattache ce refus de répondre au silence textuel qui entoure C. – autre nom du personnage de Carlos⁶⁰. Il banalise par conséquent le silence littéraire et prépare la venue d'un personnage qui prend longuement la parole, la Jalousie :

- Pourquoi n'as-tu jamais ?
- Et toi, pourquoi ?
- Je ne sais pas.
- Moi, la Jalousie, on ne dira jamais assez l'importance de mon rôle dans vos vies. Je vous ai suivis, talonnés, je me suis invitée à l'improviste dans vos heures les plus joyeuses, je vous ai gâché les repas amoureux, j'ai craché dans vos assiettes, j'ai lâché mes giboulées glacées sur votre double corps emmêlé, je vous ai empoisonnés tour à tour, je vous ai instillé des gouttes d'aloès dans le cœur, j'ai déroulé des tapis de ténèbres au-dessus de vos quartiers. Souviens-toi. Sou-viens-toi.

⁶⁰ Comme le souligne la narratrice dans l'ouvrage : « Carlos, Los, C., C. Los, Carlisaac, tant de noms, tu ne sais jamais d'une phrase à l'autre comme va le nommer le livre. » (Cixous 2013, 52).

— Je me souviens, hélas, je me souviens : tu n'es plus qu'un souvenir, pauvre vieille déesse hors d'usage désormais. Plus personne à mordre et dévorer : tous sont paisibles. (Cixous 2014, 56)

Placée directement à la suite de l'« interrogatoire » précédemment analysé, cette prise de parole qui répond aux multiples « pourquoi » met en scène une Jalousie capitalisée. Figure centrale d'une prosopopée qui met fin à l'interrogatoire, elle inaugure un autre dialogue, qui prend place au-delà de l'échange précédent.

Sous son influence a alors lieu un bouleversement textuel, qui perturbe aussi bien le discours que l'ensemble des divisions qu'il mettait en place. Là où la narratrice s'opposait auparavant à la ronde des questionneurs, elle fait désormais face à l'imposante figure de la Jalousie. Laquelle s'attaque indifféremment à la vie *et* à l'écriture, pour s'élancer alors dans un discours lyrique qu'interrompt pourtant bien vite la narratrice : « Souviens-toi. Sou-viens-toi. / — Je me souviens, hélas, je me souviens : tu n'es plus qu'un souvenir ». Soulignée par une anadiplose qui met en scène la quadruple répétition du verbe souvenir, la transition temporelle porte le propos vers un dénouement placé, lui aussi, sous le signe du mot souvenir, utilisé cette fois comme substantif. Après deux points, après le réductif ne...plus, ce dernier inscrit la perte d'influence d'une Jalousie passive, occupant un rôle opposé à son action antérieure.

Il marque en cela l'avènement d'un présent qui échappe « désormais » à cette « pauvre vieille déesse hors d'usage » qu'est la Jalousie... Le temps d'écrire le LQJNP.

Seconde partie : Écrire malgré tout

Depuis que la mort nous sépare

Dans notre dernière lecture du *Détrônement de la mort*, celle qui mettait en scène la fin de la Jalousie, le rôle que joue dans celle-ci la disparition des proches de la narratrice a été laissé de côté. Lorsque nous nous sommes concentrés sur la mort de la personnification, nous avons en d'autres termes laissé de côté celle nettement plus concrète des personnages vrais qui entourent l'auteur-narratrice, et avons ainsi substitué à la cause effective d'un changement dans l'œuvre de Cixous une causalité symbolique qui la double, sans la recouvrir pleinement.

Cela ne veut pas dire que notre détour était immotivé. Nous avons souligné la complexité de la tension entre Cixous et son entourage et ce faisant nos explorations de la contresignature éthique et de la jalousie ont permis d'éclairer deux des raisons qui auraient, si l'on en croit les propos narratoriaux, retenu et empêché l'actualisation positive du LQJNP. Notre lecture nous a ainsi permis de laisser de côté l'hypothèse traumatique de Mairéad Hanrahan tout comme l'hypothèse métaphysique de Prenowitz et de dégager in fine la cause essentiellement relationnelle d'un silence imposé au projet pendant plus de deux décennies. Elle a, en bref, permis de rétablir le rôle essentiel qu'a un *avec* délaissé par la critique dans le LQJNP.

En nous attachant exclusivement à ces deux motifs, notre lecture aurait cependant laissé béante une question. Alors qu'à la fin de notre partie précédente, la disparition de l'entourage cixousien libérait, en apparence du moins, la parole, que reste-t-il désormais de la tension entre la narratrice et son entourage ? Ou pour le dire autrement, maintenant que « Tout le monde est mort » (Cixous 2015, 13), qu'il n'y a non seulement « [p]lus personne à mordre et dévorer », plus personne que pourrait offenser le texte, mais qu'il ne reste aussi plus personne d'offusqué, que « tous sont paisibles » (Cixous 2014, 56), que reste-t-il de l'*avec* qui guide notre lecture ?

Pour tenter de répondre à cette question, cette partie s'attachera à une transition dont le LQJNP montrerait ici surtout l'après, celle que provoque une série de disparitions qui ouvrent une brèche dans le texte cixousien.

Nous commencerons alors celle-ci par une analyse de l'exemple le plus marquant, chez l'auteur, de l'éthique de la contresignature : la relation personnelle et littéraire qui unit Cixous à Derrida, *avec* Derrida, dans leurs œuvres croisées. Nous nous concentrerons sur son actualisation la plus récente, et retrouverons alors la question de la représentation *posthume* de l'entourage cixousien au travers d'une lecture

d'*Hyperrêve*, ouvrage publié « après la vie » (Cixous 2006 (3), Prière d'insister) du philosophe, et qui ouvre mystérieusement la porte à leur relation future.

Grâce à l'ouvrage, mais aussi d'une certaine manière en opposition avec la suspension éthique qu'y performe la narratrice, nous poserons alors les termes d'une évolution du *faire comme si* introduit dans *Tours Promises* ainsi que d'une relève *post-mortem* de l'éthique de la contresignature. Retrouvant en toute fin de partie la trace de la tension que nous suivons, nous définirons dans le LQJNP ce que nous appellerons une éthique de l'*avecsans*.

Le régime des derniers temps

Publié en 2006 – entre *Tours Promises* et *Chapitre Los – Hyperrêve* s'impose comme la réponse à une double catastrophe qui tourmente la narratrice, la maladie dégénérative de sa mère dont elle s'occupe jour après jour et le décès de Jacques Derrida. L'ouvrage met en scène une figure paradoxalement dévastée et littérairement stimulée par la mort de son ami philosophe et déstabilise par la même occasion le complexe positionnement que soulignait notre lecture de *Tours Promises*. Il marque alors une évolution éthique dans l'œuvre de Cixous, évolution qui sera non seulement prolongée, mais aussi nuancée, dans les actualisations positives du LQJNP.

Dans *Hyperrêve*, comme dans l'écrit de 2004, tout commence encore par une contresignature, celle mise en place au fil des ans par le riche échange entre Cixous et Derrida. Discuté en détail par Ginette Michaud dans les deux ouvrages qu'elle consacre au duo, cet échange qui s'établit officiellement avec la parution conjointe de *Voiles* en 1998 atteint l'une de ses formes les plus abouties dans un passage célèbre du *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, publié en 2001⁶¹. Cixous y fait référence à leur(s) scène(s) de rencontre dédoublée, entre le moment de la première présence ensemble (voir extrait cité après) et celui de leur premier face à face et crée un étrange événement textuel. À l'aide d'un habile jeu de citation, elle contresigne en le citant un passage d'*H.C pour la vie, c'est à dire...* dans lequel, à son tour – bien qu'un tour avant, Derrida contresignait son récit à elle :

« Auparavant, m'a-t-elle dit depuis », je cite, « de longues années auparavant, quelque sept ans auparavant, elle m'avait, elle, vu et entendu – mais de dos.

Elle m'avait vu et entendu, de dos, parler. Face à un jury d'agrégation, le temps d'une leçon sur la pensée de la mort. » (Cixous 2001, 13)

⁶¹ Pour une brillante lecture de cette scène, qui diffère sans s'y opposer de la nôtre, voir *Battement du secret littéraire* par Ginette Michaud, « H.C. lectrice de J.D », en particulier, « Citation de citation : inscrire l'ininscriptible » (Michaud 2010, 273–79).

Cixous, qui passe par l'intermédiaire du récit de Derrida, tire profit de sa richesse originelle. Sceau de véridicité donné de l'un à l'une, l'écrit pluralise l'anecdote cixousienne. Dans la fiction, la scène privée qui n'allait que dans un sens, Cixous voyant Derrida qui ne la voit pas, devient désormais, en d'autres mots, une scène commune... et une scène d'autant plus commune qu'elle est rendue publique, partagée par Derrida d'abord devant audience, puis avec un lectorat, lors de la publication.

Mais tout n'est pas en fait si simple. Comme cet extrait repose, ainsi que le souligne Michaud, sur l'ajout décisif du « je cite » (Michaud 2010, 274), il ne fait pas que rappeler les mots de Derrida mais il introduit surtout dans l'écrit un jeu polyphonique vertigineux. Cixous cite Derrida la citant et se redonne alors la parole pour raconter un récit dont elle est, en pratique, la seule témoin. Ce faisant, elle met alors en place un échange dans lequel chaque voix ne fait qu'amplifier l'autre, où le discours oscille ainsi entre une polyphonie intertextuelle et un écho monophonique alors même que la responsabilité du discours se trouble. En se confondant, les voix se répondent encore mais, si elles répondent l'une de l'autre, il devient presque impossible de savoir de quoi elles répondent vraiment. Le geste de contresignature prend ainsi le pas sur l'anecdote : la relayant au second plan, le « je cite » qui ouvre la citation indique plus que les faits, la nature de la relation elle-même.

Qu'arrive-t-il alors à ce mode d'écriture lorsque la boucle de contresignatures s'interrompt et que l'échange infini, d'un jour à l'autre, prend fin ? C'est précisément ce que discute *Hyperrêve*. La narratrice y répond à Derrida et comme elle offre son contrepoint dans cet échange à deux voix, elle y répond alors aussi de Derrida, de son écrit. Citant le philosophe, acceptant sinon la validité factuelle de l'échange, du moins celle de sa mise en écriture, elle contresigne le texte et en accepte la responsabilité partagée :

Pendant quarante ans nous avons pensé à la mort à la vie à la mort à la mort à la vie puis après à la mort puis à la vie après la mort puis à la mort après la mort à la vie à l'aller puis au retour, nous nous éloignons d'elle, plus nous nous éloignons plus nous nous rapprochons nous courons à toutes les fenêtres c'est la même tempête pendant quarante ans, chaque fois que nous nous éloignons d'elle nous pensons à la mort, nous donnons la vie à la mort, disais-je nous donnons la mort à la mort disait mon ami, n'en parlons plus disait-il, nous donnons la vie à la mort, chaque fois que nous en parlons on n'en parle plus disait mon ami, on n'en parle plus.

On n'en parle plus. J'y pense tout le temps. (Cixous 2006, 120)

Référence directe à un autre écrit que la narratrice analysera peu après, cet extrait, incantation frénétique à deux voix confondues, ouvre, en contexte, un développement

de plus de dix pages, dans lequel la narratrice esquisse une réponse détaillée à des propos de Derrida, ceux de la célèbre querelle amicale « maintenant étendue en bas de la page 9 du volume *H.C. pour la vie c'est à dire...* » ; « Moi, je suis toujours et à chaque fois en train de lui rappeler, de mon côté, qu'on meurt à la fin, trop vite. Et il me faut toujours recommencer. »

Composé presque exclusivement des mots « nous » « mort » et « vie », déclinés et déplacés pour former les termes d'une discussion essentielle aux deux amis, l'extrait qui traite de l'écart entre les points de vue laisse surtout transparaître ce « nous » qui regroupe Cixous et Derrida, cette union *dans* la différence, *par* la différence qui est placée sous le signe de ce que Claire Boyle désigne sous le nom de « the ethics of "aimer ne pas comprendre" » (Boyle 2007, 142).

Le texte est porté par un souffle virtuose mais il laisse cependant s'infiltrer, et cela dès l'emploi du marqueur d'achèvement « [p]endant », la perte qui s'impose à la fin de l'extrait. Prononcé tout d'abord par Derrida, le « on n'en parle plus », phrase paradoxale qui, tout en l'interrompant, invite au recommencement du dialogue, subit un douloureux déplacement. En effet, alors que la narratrice le reprend à son compte, alors qu'elle seule le répète désormais, l'échange polyphonique prend l'allure d'un effet d'écho. À la voix qui portait vers l'extérieur, celle de Derrida et celle de Cixous, succède une pensée monophonique et d'autant plus stérile que son référent textuel, « y » – « j'y pense tout le temps » – ne renvoie qu'au silence.

En contraste avec la ronde de contresignatures à laquelle nous nous attachions jusqu'alors s'impose un silence qui dépeuple toute une partie d'*Hyperrêve*, le silence d'un repli paralysant vers soi qui égalise paradoxalement le « J'y pense tout le temps » de l'extrait précédent avec son contraire apparent, « je ne pensai plus » :

D'abord j'ai reçu la Maladie de mon ami et je ne l'avais pas encore embrassée que je recevais la Maladie de la mère, pendant quelque temps je ne pouvais pas me plaindre à l'un de l'autre, je ne savais même plus à qui penser d'abord, je pensais à lui à elle à moi, j'étais ravagée par la flamme d'une logique folle, je pensais à lui donc à elle donc à moi, puis je pensais à lui donc pas à elle donc à moi à moitié moi puis à elle donc à moi à moitié lui puis à Rien, un Rien glacial interminable un puits sans fond et lent et désert et glacial, je ne savais plus penser, je ne pensai plus. (Cixous 2006, 29)

Ce fragment fonctionne selon une logique accumulatrice qui rappelle celle que nous venons de discuter, il est placé directement à la fin d'une description sur laquelle nous reviendrons. Il sert de contexte à l'un des concepts essentiels de l'ouvrage, celui des « derniers temps ». L'extrait commence là où le précédent se conclut, dans cette intériorité forcée qui enferme la narratrice, il marque le glissement de la répétition infinie

à sa conséquence directe, l'inévitable oblitération du discours. Placée face à une situation qui, par son absence d'issue, dépasse ses capacités d'entendement, la narratrice, tout comme son texte, oscille frénétiquement, tiraillée entre la double annonce successive d'une maladie – celle de la mère – et de l'autre – celle de son ami.

Si la structure textuelle conserve en apparence un système d'alternance rythmé par deux « d'abord » et une série de « puis », elle défaille, en pratique, dès son commencement. Alors que les termes de l'équation se confondent et laissent percevoir l'impossibilité de prioriser entre la sauvegarde du « moi » narratorial, du « elle » maternel, ou du « lui » amical, ils emportent avec eux toute construction syntaxique. Ils emportent, en d'autres mots, tout espoir d'une solution rationnelle à la situation. Cette irrationalité que la narratrice appelle sa « logique folle » remet alors en cause jusqu'à son intégrité mentale, la divisant en deux « moitié[s] ». Elle est celle qui permet le glissement syntaxique de la cacophonie au silence, du tout au rien, du rapide au « lent », du chaud au froid, du « puis » au « puits ». Elle est celle qui force la réduction progressive de la phrase, « Je ne savais même plus à qui penser d'abord », « je ne savais plus penser », « je ne pensais plus ».

À cette paralysie qui touche à la pensée comme à la parole, succède ainsi une ère de la sensation. Reprenant sinon ses marques, du moins ses esprits, son corps, la narratrice déclare l'avènement des « derniers temps », du « régime des “derniers temps” » : « j'y suis, maintenant je le sais d'un sans savoir sauf par tous mes sens. » (Cixous 2006, 15) :

Les derniers temps me dis-je je n'ai pas arrêté de sentir que tout a changé, tout ce que j'appelle « tout » confusément, a commencé à se passer tout autrement qu'avant les Événements que je discerne maintenant comme causes d'un changement radical, c'est à dire d'un changement aux racines mêmes de mon être. Depuis trois ans je découvre tous les jours autrement et plus nettement, cela va s'ajoutant de jour en jour, que par suite des Maladies qui sont advenues à deux de mes personnes chères, il s'est produit des phénomènes de transformation du tout de tout, et de toutes les parties du Tout, ce dont j'ai pris conscience graduellement.

Tout d'un coup, mais je ne m'en suis pas aperçu sur le moment, je suis passé sous le régime des « derniers temps » je veux dire les ultimes, ceux qui vont venir, mais qui ne sont pas sans connivence avec « les derniers temps » ceux qui viennent de se passer. Les uns s'éloignent vers le passé, les autres s'éloignent dans l'avenir. [...] Je suis paradoxale dorénavant. (Cixous 2006, 14-15)

Perçu par « tous les sens », le « changement radical » s'incarne textuellement. Le marqueur totalisant est instable, il s'infiltré dans presque chaque phrase pour finalement envahir le texte. Martelé par le choix des sonorités, décliné dix fois en moins de vingt

lignes – au masculin et au féminin, au défini et à l’indéfini, comme adverbe, adjectif, nom commun et nom propre – il laisse entendre plus qu’il n’aide à saisir le bouleversement qui occupe l’extrait. Confus, mais absolu, d’autant plus absolu qu’il est confus, « tout » se pose comme la réponse à toute interrogation, jouant non seulement de sa nature indépassable – comment s’extraire de tout ? –, mais aussi des inépuisables pouvoirs de ses ressources sémantiques. Soutien infaillible d’une temporalité paradoxale, ce « tout autrement », serait à la fois l’Origine performative qui créerait « tout d’un coup » un monde nouveau et la force diffuse qui, en se révélant « tous les jours autrement », en garantit l’évolution permanente.

Dans ce long passage, « Tout » est le marqueur jumeau des « derniers temps » qui prennent eux aussi l’apparence d’une expression banale et s’ancrent dans la première phrase avec le même naturel que le faisait le « tous » de « tous les jours ». Cette familiarité, pourtant, ne dure pas : alors que « tout » gagnait en puissance au fur et à mesure de son invasion textuelle, la proposition temporelle utilise une tactique radicalement différente. Elle s’efface presque entièrement du texte puis revient dans le dernier paragraphe pour s’ajouter au bouleversement total. Précisons. Certes, elle met à profit la nature envahissante de « tout » mais ne fait pas que le répéter, elle lui ajoute aussi une caractéristique temporelle. « [L]es derniers temps » sont comme défamiliarisés, isolés entre guillemets, mais s’imposent lorsque la narratrice dévoile leur inquiétante polysémie... « [J]e suis passé sous le régime des “derniers temps” je veux dire les ultimes, ceux qui vont venir, mais qui ne sont pas sans connivence avec “les derniers temps” ceux qui viennent de se passer ». Parce qu’ils enferment le présent comme *passé à venir* et comme *avenir passé*, ils remettent non seulement en question la rassurante linéarité de la pensée traditionnelle du temps, mais aussi l’intégrité d’une figure narrative qui, anéantie dans le présent, est aussi écartelée entre passé et futur : « paradoxale dorénavant⁶² ». C’est alors...

Une permission exceptionnelle

Au moment où *tout est perdu*, dis-je à mon frère, et seulement où tu es totalement fichu, c’est alors qu’il peut nous arriver le salut[.] [...] Un *événement* dont je commençai à peine à penser que, – sans pouvoir prédire ni calculer – s’il ne s’évanouissait pas peut-être il était promis à devenir aussi puissant, aussi grave, aussi conséquent, aussi révolutionnaire, que l’événement météorique de la découverte de la littérature comme réalité dans la cour de l’hôtel Guermantes, ou de la réalité de la littérature, événement d’une si fantastique

⁶² En cela, ce passage n’est pas sans rappeler les vers de Donne, « I run to Death and Death meets me as fast / And all my Pleasures are like Yesterday », si brillamment commentés par Derrida, et dont le commentaire est lui aussi lu par Ginette Michaud dans l’ultime partie de son ouvrage « *Comme en Rêve...* » (Michaud 2010 (2), 138-178).

puissance que sous le choc d'un talon sur une arête de pavé toute la littérature en a été changée pour l'éternité (Cixous 2006, 183)

Placé à l'ouverture de la troisième et dernière partie d'*Hyperrêve*, cet extrait repose sur le subtil détournement de l'un des passages les plus connus d'*À la recherche du temps perdu*. La narratrice y fait explicitement référence à l'épisode tiré du *Temps Retrouvé*, en rappelle les motifs – les « pavés assez mal équarris » de la « cour de l'hôtel de Guermantes » (Proust 1989, 445) – comme le contexte – le « moment où tout nous semble perdu » (Proust 1989, 445) – et reprend à son compte la « fantastique puissance » de la découverte de Marcel. Hommage à l'un des intertextes les plus récurrents de l'autrice, ce texte n'est cependant pas une simple redite. Son écriture est sensiblement modifiée, complétée par un « c'est alors » et par un clin d'œil à *Fichu* de Derrida. Plus significativement la réécriture offerte par Cixous amende aussi décisivement la proposition qui lui sert d'ouverture.

Ce qui chez Proust « sembl[ait] perdu » (Proust 1989, 445) désormais est... Ou plutôt, justement, n'est plus, tout n'est plus perdu. S'apparentant à la découverte de « la littérature comme réalité », ce déplacement qui s'oppose radicalement à la tonalité du passage précédant, ouvre une brèche dans la présence dense des « derniers temps ». Il en attaque alors nombre des termes. Il rend sa singularité inaugurale au mot « événement » et l'oppose désormais à l'écrasante totalité dont nous avons longuement parlé. « [L]'événement météorique », puissant et libérateur, est ainsi celui qui vient d'ailleurs, d'un impossible hors du « tout » : irrationnel, incalculable, imprévisible. « Ce n'est pas la résurrection du passé. Pas du tout. C'est la *résurrection du présent*. » (Cixous 2006, 191). Tout *n'est plus* perdu, ou pour citer l'épisode proustien : « Sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance. » (Proust 1989, 445).

Cet événement, sorte de rêve qui n'en est pas vraiment un, provoque alors un saut invraisemblable dans le texte de Cixous. Appelé à la fois « permission exceptionnelle » et « permissions », il permet au proche disparu de surgir dans le texte, lui permet de quitter la mort et permet à la narratrice de le retrouver. Extraordinaires et pourtant invitées à se pluraliser – « Je dis les faits : je viens de revoir mon ami J.D. / - Il était en permission, dis-je à mon frère » (Cixous 2006, 185) – ces retrouvailles prennent la forme d'un récit court, dans lequel la narratrice discute avec son ami disparu et continue ainsi, en quelque sorte *avec lui*, leur conversation commune. Particulièrement remarquable par son inauguralité annoncée tout comme par l'incertitude sémantique que lui confère la narratrice, la permission ne s'inscrit ici que sous une forme négative, ou plutôt sous la forme d'une incalculable alternative à autre chose, « autre chose qu'un rêve ». Par ailleurs, elle offre une alternative au silence, et marque alors le retour d'un

faire comme si joueur qui n'est pas sans rappeler celui de *Tours Promises*. Tout comme celui-ci qui organisait le remplacement du frère par le « semifrère » (Cixous 2004, 133) et créait une continuité incertaine entre le récit de la conférence et celle des aventures avec le personnage, *Hyperrêve* repose sur le remplacement du personnage vrai de Derrida par celui de « J.D. ». Ce remplacement permet à la narratrice de rétablir un semblant de dialogue et de faire revenir l'écriture :

Ainsi, il peut y avoir des permissions ! je me répétais cette phrase vingt fois. Des rêves j'en ai fait bien des fois depuis que le téléphone a été coupé, je pourrai en faire un livre. Mais cette fois il s'agit d'une *permission exceptionnelle*, c'est *autre chose qu'un rêve*. Nous avons conscience de la réalité, de ses lois, de l'histoire, du temps, de la durée et nous avons accepté sans nous donner le mot, puisque c'est lui qui m'avait avertie qu'il était en permission, ce fini infini que personnellement je ne me serais jamais permis d'espérer car c'est à lui que revenait tout le travail (Cixous 2006, 188)

Au-delà de la « compétence d'allopathe » du frère qui ne la refuse cependant pas totalement, la « *permission exceptionnelle* » s'impose comme un événement hors norme qui se place à la frontière exacte entre la contresignature éthique que nous discutons et cette contresignature de l'inconscient dont parlait Prenowitz. Cette permission brouille la différence entre les deux, perturbe l'écart entre le même et l'autre et serait un imprévu remède textuel à la disparition effective des proches. Elle rétablirait alors par delà la mort un contact dont la rupture était jusqu'alors vécue par la narratrice comme une apocalypse.

Voyons de plus près. La permission s'oppose au silence des derniers temps, elle fait revenir le « nous » salutaire, réinstauré par l'individualité apparemment souveraine d'un autrui qui seul peut décider de sa venue – « c'est lui qui m'avait avertie » – et de l'ensemble de sa mise en œuvre – « c'est à lui que revenait tout le travail ». « Autre chose qu'un rêve » auquel elle s'apparente cependant, elle laisse la narratrice dans une position de passive hospitalité. Elle est aussi autre chose que le réel et cela même si elle n'empêche pas la narratrice d'en garder une « conscience » pleine. Mais ce n'est pas tout. Si cet événement remet en cause le dérèglement paradoxal provoqué par les derniers temps – égalisation dans le présent du passé et du futur –, il ne répond pas non plus d'une temporalité traditionnelle. Et si « le temps » et la « durée » seraient maintenus à la conscience des deux partis, ils seraient néanmoins tous deux plongés, *pour un temps*, dans autre chose que le temps, dans un impensable « fini infini », caractéristique d'un présent à la vitalité aussi incertaine qu'indiscutable : « À la fin la mort gagnera. Mais jusqu'à la fin on ne sait pas qui gagne. » (Cixous 2006, 25).

Vers une éthique de l'avecsans

Aux limites de l'éthique

Riche de toutes ces spécificités, cette alternative textuelle aux « derniers temps » qu'est la permission représenterait, si l'on en croit le ton hyperbolique de la narratrice, un fait littéraire non seulement inaugural, mais tout bonnement révolutionnaire. Il se présente, comme le LQJNP, comme un véritable événement, et à ce titre il partage alors nombre des caractéristiques les plus problématiques que la narratrice donne à ce premier. Tout comme celle du LQJNP, son arrivée serait ainsi à la fois première et renouvelable, différente de tout ce qui venait avant et pourtant appelée à se reproduire. Par conséquent, tout comme la parution du LQJNP, cet événement qui serait non seulement « *autre chose qu'un rêve* », mais aussi radicalement autre dans l'œuvre, serait alors non moins douteux, non moins questionnable.

Son inauguralité, tout particulièrement, peut laisser sceptique, tant cette conversion post-mortem de Derrida en personnage s'apparente à au moins deux phénomènes littéraires récurrents chez Cixous. Que cela soit dans *L'heure de Clarice Lispector*, où elle réinvente l'auteur éponyme, ou dans *Manne aux Mandelstams aux Mandelas*, où elle met aussi en scène des personnages vrais, ce n'est pas la première fois qu'elle utilise dans ses fictions des personnes publiquement connues. Et Derrida n'est pas non plus le premier membre décédé de l'entourage de Cixous à se réincarner littérairement, comme le démontre l'investissement dans la figure paternelle dont témoignent ses premiers ouvrages. En apparence bien similaire, le procédé employé dans *Hyperrêve* s'inscrirait ainsi dans une lignée de conversions dont il se différencierait, quoi qu'en dise la narratrice, assez peu. Dans ce cas comme dans les autres, l'ouvrage peuplé de « scènes totalement fictives » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 101) devrait être reçu comme une « pure fiction » et le rapport éthique qu'il mettrait en place ne se distinguerait pas des réincarnations auxquelles l'œuvre de l'autrice nous a habitué.

Est-ce pourtant aussi simple ? Si l'on en croit cette « exemplary reader » (Boyle 2007, 141) qu'est dans l'entretien Mireille Calle-Gruber, c'est en effet le cas, puisqu'aucune autre lecture ne serait légitime. Chez Cixous, quel que soit le contenu « [o]n est toujours dans la fiction » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100), le statut de ce qu'elle nomme « autres-en-littérature » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100) serait par conséquent toujours certain et les questions qui nous intéressent, celles qui touchent aux effets de l'ambiguïté référentielle, n'auraient pas lieu d'être. Si l'on en croit Cixous, qui nuance et déplace la perspective de son amie, tout serait en pratique plus trouble. Et lors de l'écriture, un calcul incertain serait en jeu :

H.C. — Je me demande si je ne fais pas cela pour des raisons éthiques : je me permets d'emprunter des personnages qui sont à la fois des personnages vrais, qui ont une étoffe (ce que fait Shakespeare) qui ont existé et qui, en même temps, en somme ne craignent rien. Ils ne craignent rien car ils sont morts - et parce qu'ils sont forts. Parce qu'ils ont déjà, en eux-mêmes, à leur disposition, cet autre monde qu'est le monde de l'écriture. Alors je ne me sens pas coupable : même si je leur invente des vies, ils sont d'abord défendus par leur propre œuvre (i.e. leur propre vie) qui est disponible, on peut aller vérifier. Alors que si je m'emparais d'un personnage vrai qui n'a pas laissé de mémoires ou des archives, je pourrais lui faire du tort à l'inventer. (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100)

H.C. — Je me sens une grande liberté avec eux, une liberté peut-être même excessive. J'ai le sentiment qu'ils ne risquent rien avec moi. Soit je dis des choses que je pense vraies : par exemple, je vois apparaître des structures comme Ingebord Bachmann et le feu – mais cela me paraît lisible par n'importe qui. Soit je me permets des scènes totalement fictives en sachant que toute personne qui a connaissance de mon personnage, saura d'emblée qu'il s'agit d'une pure fiction. (Calle-Gruber and Cixous 1994, 101)

On le voit, l'autrice s'écarte de la réponse totalisante de la critique, elle s'attache à définir les termes d'une négociation éthique que mettait selon nous déjà en scène *Tours Promises*.

Deux systèmes de référence semblent être avancés. D'un côté, on trouve un système qui se base sur la cible référentielle de la conversion, selon lequel le choix éthique dépendrait de ce que Cixous appelle la « for[ce] » de vie et d'œuvre de la personne touchée, source de sa capacité à se défendre contre l'emprunt littéraire. Celui-ci n'établirait alors pas tellement une division entre les morts et les vivants, mais entre les personnes publiques, contre lesquelles Cixous ne pourrait rien, et celles plus privées auxquelles l'œuvre pourrait « faire du tort ». De l'autre, on trouve un système surprenant, qui repose sur une séparation canoniquement invalidée par l'œuvre de l'autrice. Séparation entre d'un côté des « scènes totalement fictives », et uniquement lisibles comme telles et de l'autre des scènes qui seraient, sinon effectivement « vraies », factuellement correctes, du moins vraisemblables, et ainsi lisibles *comme telles*.

Dans tous les cas, l'objectif serait le même. Cixous s'éloignerait assez clairement du ton métaphysique de Mireille Calle-Gruber et de sa vision moderniste d'un art à l'intouchable indépendance pour se montrer ici plus pragmatique. Il ne serait alors pas question d'indicible littéraire et de puissance autres mais plutôt question de cet interdit pratique dont *Tours Promises* portait déjà le sceau. Si l'on en croit Cixous, face aux exigences toujours peut-être « excessive[s] » de la Littérature, se poserait alors celle du

monde référentiel. Afin de ne pas se sentir coupable, de ne pas l'être, il faudrait *avant tout* chercher à ne pas « faire du tort », à faire en sorte que lors de la conversion, les convertis « ne risquent rien ».

Extension *post-mortem* de l'éthique de la contresignature, ces deux systèmes théoriques aident à approcher la spécificité annoncée d'*Hyperrêve*, tout comme celle de cette éthique de *l'avecsans* que nous attacherons au LQJNP. Et pour cause ! L'ouvrage qui se concentre sur une figure à la fois publique et privée, prend naissance à côté des deux systèmes autothéoriques. Il investit tour à tour sur la relation fictive entre la narratrice et « J.D » et sur la relation publique entre Hélène Cixous et Jacques Derrida. L'ouvrage repose alors sur le prétexte offert par les textes du philosophe et entrave une lecture de l'ensemble comme « pure fiction ». Alors qu'il représente un personnage vrai « for[t] », défend[u] par [sa] propre œuvre », il ne met cependant pas seulement en œuvre un contenu vérifiable et comme il investit sur ce substrat référentiel qui distingue la « permission » du rêve, il creuserait alors un écart certain entre les choses que Cixous « pense [être] vraies » et un propos narratorial dont l'évidente vérité serait « lisible par n'importe qui⁶³ ».

Seule capable d'extraire la narratrice de la paralysie des « Derniers Temps », la complexe mise en scène de Derrida demanderait un positionnement éthique qui bousculerait les deux systèmes. À la volonté de ne dire que ce qui est « lisible par n'importe qui », de ne dire que ce « vraisemblable », ce qui serait « vrai, possible, envisageable au regard de ce qui est *communément* admis » (*TLFI*, Vraisemblable)(nous soulignons), la narratrice substituerait une approche « véridique », portée par « le souci, le scrupule de rendre compte fidèlement de la vérité, de la réalité ou *de ce qu'[elle] pense être tel* » (*TLFI*, Véridique), et basée sur un désir d'« exprime[r] *ce qu'[elle] ressent* ouvertement, sans dissimulation » (nous soulignons). Elle recentrerait alors l'attention sur un ressenti personnel qui libèrerait le texte des restrictions précédentes et le propulserait dans un lieu autre, celui de « la Véridique » :

« Rêve ou pas, c'est » pensais-je. Et il était d'accord. Pas la réalité, la réalité plus véridique, et finalement pensa-t-il « la Véridique » On l'appellera comme ça. (Cixous 2006, 190–191)

⁶³ Il se différencie en cela tout particulièrement d'*Insister À Jacques Derrida*, pourtant publié la même année. Alors que le premier s'offre comme une précise lecture de l'œuvre de Derrida, la scène de permission met en scène une convocation nettement plus directe de celui-ci. L'écart que place la narratrice entre la permission et un rêve – « c'est autre chose qu'un rêve » (Cixous 2006, 188) – est de ce point de vue là tout aussi importante : elle exige de maintenir la différence entre l'épisode décrit dans *Hyperrêve* et le récit de rêve, mettant lui aussi en scène Derrida, placé en ouverture d'*Insister À Jacques Derrida* (Cixous 2006 (3), 10).

En accord avec l'arrivée de la permission, d'un événement qui, comme le rappelle Ginette Michaud (Michaud 2010 (2), 86), se caractérise par le retour d'une force qui traverse le sujet – liée au « per me » latin – Cixous investit « la Véridique ».

Alternative à une réalité dans laquelle la narratrice serait désormais de plus en plus seule, ancrée dans un « présent sorcier » (Cixous 2014, 16) qui permet le dépassement du vraisemblable, la Véridique brise les questions. La permission prend vie dans la Véridique, elle s'impose comme un *faire comme si* joueur qui suspend les divisions entre la vie et la mort, entre le réel et la fiction, mais aussi, et c'est essentiel ici, entre le même et l'autrui. Elle offre alors un temps « fini infini » contre la mort, un temps contre les morts, au plus prêt d'eux, redonnant vie à ce « on », à cette communauté réellement impossible entre la narratrice et l'ami désormais décédé. Elle donne du temps à la narratrice, un temps pour écrire, s'écrire dans toute la pluralité qui la traverse encore.

Dépasser l'éthique ?

Cet exceptionnel recentrement sur le ressenti narratorial ne se ferait pourtant qu'en marge du système éthique de la contresignature. Comme il suspend temporairement la différence entre le même et l'autrui, il ignorerait la tension qu'avait dégagée notre analyse de *Tours Promises* entre l'auteur-narratrice et son entourage, entre le faire littéraire et l'avec éthique. Comme il ne résout pas vraiment celle-ci, il la nierait et, laissant la question sans réponse, ferait comme si elle ne se posait pas.

La narratrice d'*Hyperrêve* mettrait alors en place un *faire comme si* à la fois nettement plus radical que celui mis en scène dans *Tours Promises* et, du point de vue de notre analyse, nettement plus pauvre. Expliquons-nous.

Lorsque la narratrice de *Tours Promises* voulait écrire le livre sur le frère malgré l'interdit du frère, elle y performait alors, nous l'avons souligné, un saut explicite dans la fiction. Pour ce faire, elle soulignait l'artificialité de sa démarche, révélait l'ensemble de ses ressorts narratifs, et annonçait le changement frère en « semifrère » (Cixous 2004, 133). Et la mise en scène de ce saut était précisément ce qui attirait alors notre attention. En effet, c'est précisément l'exhibition mélancolique du remplacement qui faisait du *faire comme si* un *faire avec*, dans la mesure où celle-ci permettait le maintien dans le texte de l'injonction négative du frère.

C'est tout justement ce à quoi se refuse ici *Hyperrêve*. Puisqu'il place le récit hors du champ du rêve, du côté de cette ambiguë « réalité plus véridique » qui se distingue incalculablement de la réalité et de la fiction, l'ouvrage met quant-à lui en place un *faire comme si* qui ne naîtrait qu'au-delà de la question éthique. Il nie alors superficiellement

l'avec, et ferait ici en quelque sorte *sans* lui. Il offrirait alors une sorte de synthèse sans reste qui rappelle celle qu'atteignait les potiers japonais dans notre chapitre précédent et ne ferait de la permission instaurée par la narratrice qu'une « expression d'[elle]-même » (Genet 1995, 34). Qu'en est-il alors dans le LQJNP ?

Si l'on en croit notre dernière analyse, celle du *Détrônement de la mort* dans laquelle la mort de la Jalousie semblait libérer l'écriture, le positionnement éthique adopté dans le texte semble proche de celui d'*Hyperrêve*. Il met lui aussi en scène une narratrice pleine d'assurance qui a finalement réussi à mettre fin aux questions, et semble, en cela, également prête à régler leur compte aux morts. Est-ce pourtant vraiment le cas ? Pour nous en assurer, lisons plus loin, et retournons à la Jalousie.

Nous sommes trois pages après le dernier extrait que nous avons analysé, la Jalousie, « pauvre vieille déesse hors d'usage » est morte. Dans le texte a désormais lieu son enterrement :

Dans cette semaine qui suit le désormais immortel 15 mai 2012 aura eu lieu l'enterrement de la Jalousie [...]

Toute une vie tenue sous Jalousie a pris fin le 16 Mai. Jusqu'au 15 Mai on est sous scellés. Mystère : comment l'on peut se dire le 16 Mai qu'on a aimé. Comment l'on peut sentir une sorte d'amour-barré-mis-à-la-porte, congédié, respirer tout d'un coup se glisser en profitant de l'interruption absolue de toute existence pour se manifester, comme si, par la mort, amnistiés, comme si la mort graciait, comme si la mort mettait un terme aux poursuites spectrales, conjurait les persécutions. Fin de la dette ? Mais c'est là une illusion. Une illusion ? Pourtant le cortège descend le boulevard, sous le ciel bleu aigu, Jalousie dort, son corps de guêpe vêtu d'une soie blanche, Madame Iago m'a empoisonné la vie, elle a ensorcelé Isaac, T., J., G., elle nous a blessé, mordus, trompés volés (Cixous 2014, 59–60)

Répondant directement à la mort de Carlos, datée dans *Chapitre Los* du 15 mai, précédent l'arrivée du LQJNP qui apparaît la semaine suivante, cette scène sert de passerelle entre nombre des extraits du LQJNP, elle marque la transition entre le livre du silence et le retour du bruit, elle retrace le lien entre mort et écriture, entre la mort et ce sentiment de libération que mettait en scène *Hyperrêve*.

Au contraire de la narratrice de l'ouvrage de 2006, celle du LQJNP ne le fait pourtant qu'incertainement, et cette conversion des morts est ici plus prudente. En apparence, le procédé serait le même. La narratrice laisse, en dépit de toute logique, s'exprimer l'émotion, elle fait de celle-ci le moteur irrationnel de formation du texte et, mettant en scène des proches disparus, elle rétablit ici encore les conditions d'écriture de la Véridique. Est-ce encore le cas si l'on y regarde de plus près ? Perçue comme illusion et comme vérité, comme fiction et comme supercherie, cette émotion ne vient

en pratique pas sans restriction. Là où la narratrice d'*Hyperrêve* imposait l'événement face au doute qui l'entoure « Rêve ou pas, c'est », celle du *Détrônement de la mort* préserve ce dernier « Mais c'est là une illusion ». La « fin de la dette ».

Le texte qui tentait d'extirper l'écriture hors de son carcan éthique ne parvient alors pas à atteindre le statut d'exceptionnalité que gagnait la Permission. Il ne met pas vraiment « un terme aux poursuites spectrales » et échoue alors à pleinement suspendre la question de la liberté auctoriale. Chancelante, portée par des « comme si », la narratrice fait par conséquent reposer son texte sur un semblant d'assurance, alors qu'elle serait, tout comme dans *Tours Promises*, une fois de plus forcée de *faire avec* la dette. Ou pour le dire autrement, à l'aide de Derrida, la narratrice qui, dans *Hyperrêve*, semblait avoir réussi à liquider la dette⁶⁴ envers le(s) disparu(s), doit, dans le LQJNP, « rendre compte » de celle-ci, si ce n'est qu'en rendant compte du « simulacre » de sa liquidation. Elle doit « rendre compte de la possibilité de ce simulacre et du désir qui pousse à ce simulacre » (Derrida 1991, 47).

Elle performe alors ce que Ginette Michaud appelle dans sa lecture d'*Insister à Jacque Derrida* un « saut dans et hors de l'éthique à la fois » (Michaud 2010 (2), note 14, 120–121), un saut qui, tout en ayant textuellement lieu, ne se ferait qu'explicitement *malgré* la tension éthique, qu'avec celle-ci :

Il faudrait plutôt parler d'un saut dans et hors de l'éthique à la fois : « Une non-droiture active (ce qui ne veut pas dire non passive) active même passive, agissante, non assujettie ni au bien ni au mal, guidée seulement par le bondir. [. . .] Bondir au-delà de l'au-delà, dis-tu, vers une vie autre que la vie possible dis-tu, cela peut s'imaginer se trouver même, mais non pas s'espérer. Le seul bon c'est le bond. Le saut dans l'éthique qui fait sauter l'éthique. (Michaud 2010 (2), note 14, 120–121)

⁶⁴ Une lecture qui ferait dialoguer les œuvres de Cixous et celles de Derrida autour de cette question de la dette éclairerait sans aucun doute le sens que prend ici le mot chez Cixous. S'attachant, par exemple à la réflexion que le philosophe met en place dans *Donner le temps*, celle-ci se devrait alors d'interroger le rapport entre cette « dette » que la narratrice se reconnaît envers les morts, et le don ambigu qu'elle fait aux morts de ses textes sur eux. Plus que le sens de la dette et plus que le sens de ce don sans aucun doute impossible, ce qui nous intéresse ici serait plutôt les manifestations textuelles de cette reconnaissance de dette, et la tension qu'elle forme dans un texte qui, tout en voulant *faire comme si* il n'était pas endetté, en se construisant sur un simulacre de non-dette, serait en même temps éthiquement forcé de « rendre compte [...] de ce simulacre » (Derrida 1991, 47) et ainsi de tout de même *faire avec* la dette. Nous reviendrons sur l'ouvrage de Derrida dans notre conclusion.

Brève analyse d'un passage tronqué (Cixous 2006 (3), 68) que Cixous dirigeait vers l'œuvre de Derrida, ces lignes établissent un riche dialogue avec celles qui, dans *Hyperrêve*, discutent l'arrivée de la Permission.

On retrouverait alors ce bond « au-delà de l'au-delà » qui placerait les personnages dans cet espace « autre », et que la narratrice appellera dans *Hyperrêve* « la Véridique ». Dans un cas comme dans l'autre, on retrouverait aussi cette position « active même passive » qui placerait autant la narratrice dans une position d'attente – « c'est à lui que revenait tout le travail » (Cixous 2006, 188) – que dans une position de réception active. Dans un cas comme dans l'autre, enfin, on retrouve encore cette impossibilité d'espérer, qui donne en théorie un rôle central à cet avec pleinement responsable de l'événement – « je ne me serais jamais permis d'espérer car c'est à lui que revenait tout le travail » (Cixous 2006, 188).

Au contraire de l'épisode de la Permission, en revanche, ce parti pris éthique maintiendrait décidément la position d'entre-deux. Il revendique le choix d'une « non-droiture active », d'un positionnement qui conserve dans sa constitution même la négation explicite de l'éthique de la contresignature et ce faisant, il changerait ce « bond » en geste créatif complexe qui maintiendrait l'éthique tout en ne s'y assujettissant pas pleinement. Ce geste, que Ginette Michaud appelle ici un « saut dans et hors de l'éthique », avec et sans celle-ci, se poserait alors comme l'actualisation *post-mortem* du *faire comme si* qu'avait distingué notre lecture de *Tours Promises*, et dont nous venons tout juste de retrouver une illustration dans la scène de l'enterrement de la Jalousie.

Faire sauter l'éthique

Caractéristique du positionnement narratorial dans le LQJNP cette variation du *faire comme si* se multiplie alors dans les trois œuvres et les distingue, selon nous, de *Tours Promises* comme d'*Hyperrêve*. Lié comme nous l'avons marqué à la question irrésolvable de « ce que veulent les morts », il revient alors sans surprise dans un long passage placé au début de *Corollaire d'un vœu*, qui touche, encore une fois, aux conditions de venue du texte :

- Je vais écrire le livre-que-tu-ne-veux-pas-que-j'écrive, dis-je à mon fils
- Ça va changer du livre-que-tu-n'écris-pas, dit mon fils.
- Avec les livres, dis-je, on ne sait jamais [...], on se demande si ces volte-face sont là pour égarer nos préférences secrètes ou pour les révéler.
- Alors écris, dit mon fils.
- Tout le monde est mort, dis-je. On ne sait pas ce que veulent les morts. On veut pour eux. On ne sait pas si on doit vouloir ou ne pas vouloir pour eux. (Cixous 2015, 13)

Dialogue avec le personnage du fils qui apparaît juste après un prière d'insérer qui confirme l'inscription de *Corollaires d'un vœu* dans le projet du LQJNP, le riche échange s'impose comme une radicale actualisation de la situation représentée dans *Tours Promises*. Il contraste alors avec la double annonce négative qui bloquait précédemment la rédaction du « livre de mon frère » et semble quant à lui inscrire l'ouvrage sous le signe d'un double positif. Ou pour le dire autrement, à la double confirmation négative du « Je n'écrirai pas » (Cixous 2004, 79)/« tu n'écriras pas » (Cixous 2004, 121), il substitue une contresignature inverse « je vais écrire »/« écris ».

Échangées avec le fils, ces paroles semblent résoudre cette tension négative dont nous venons d'annoncer le maintien. Et pour cause. Ces lignes placent visiblement face à la narratrice un fils qui la pousse à abandonner ses réticences et font ici de lui une figure d'autorité à même de mettre fin à l'aporie. En pratique pourtant, l'inscription n'aurait ni la même valeur, ni le même effet. Là où la négation fraternelle bloquait instantanément l'écriture, l'accord inconditionnel du fils ne la libère pas vraiment, et à la résignation absolue de *Tours Promises*, ne succède en fait ici qu'un doute maintenu par la narratrice. Serait-ce parce que de cette question, à laquelle il répond bien vite, il ne serait en fait pas vraiment le destinataire ? Prenant ici le rôle d'interlocuteur direct du propos, prenant à son compte un « tu » au statut en fait ambigu, n'aurait-il pas occupé une place qui n'est en fait pas la sienne ?

S'impose alors une question. Dans ce dialogue incertain, au sujet du livre-que-tu-ne-veux-pas-que-j'écrive... qui est « tu » ? Regardons. Le pronom personnel « tu » est placé entre tirets, il fait ici double emploi. Mieux. Il est touché par l'ambiguïté qui marque les mots composés et s'inscrirait ainsi deux fois, comme adresse référentielle au fils et comme part incalculable d'une entité supérieure. Si dans le premier cas, celui qui sonne comme « le livre que tu ne veux pas que j'écrive », la référentialité du « tu » est pleine, un doute plane cependant quant à la place du fils dans la version écrite de l'expression, « le livre-que-tu-ne-veux-pas-que-j'écrive ». Allons plus loin. Si le terme fonctionne comme un mot composé conventionnel et désigne une fois formé, une réalité différente de celle désignée séparément par ses termes, cette seconde option, écrite, serait même celle que le texte invite à lire.

La narratrice aurait ainsi tenté une nouvelle illusion... et nous retrouvons alors le *faire comme si*. Puisqu'elle fait comme si le fils était vraiment le « tu », elle aurait à nouveau fait comme si sa décision en faveur de l'écriture était vraiment celle qui comptait. Puisqu'elle fait sans motivation apparente de lui le porte-parole privilégié de ces morts, elle aurait encore une fois essayé de faire comme si le faux était le vrai, comme si le remplaçant pouvait effectivement parler en leur nom, *comme si* :

Mettre ici la question qui me trouble : pourquoi me présenté-je devant mon fils en ce moment et en ce jour,

- Comme devant un sage, comme si je le consultais
- Comme devant un médecin, comme si j'avais un couteau planté au bas du dos à gauche
- Sachant qu'il ne me guérira pas
- Comme s'il était l'ami par excellence

Isaac, celui qui m'a toujours donné une réponse, et cette réponse faisait la direction de la vérité pour moi

ma mère qui a toujours pris mon parti, c'est-à-dire celui de sa fille contre moi, ce qui m'a toujours aidée à choisir l'écriture plutôt que l'ordre du monde
alors que

J'ignore absolument s'il va – pouvoir – vouloir – m'aider à passer l'abîme. Je m'adresse à lui comme aux étoiles, comme au sort. (Cixous 2015, 15-16)

Placé quelques pages à peine après les lignes que nous venons de commenter, ce passage s'attache justement à la confusion qui nous avait arrêtés, l'étire jusqu'à son point de rupture, jusqu'à ce « sort » qui le conclut. Loin de clarifier la situation, cette tentative de relève démultiplie ainsi les inconnues. Si l'identité du « tu » peut désormais s'étendre à « ma mère » « comme aux étoiles », le passage ne permet en fait pas de décider dans quel sens devrait fonctionner la relève. Il ne permet pas de savoir si la narratrice voudrait que le fils *parle pour* les disparus, ou si elle voudrait que ce soit eux qui lui parlent à travers lui. D'où l'incertitude finale du « pouvoir-vouloir ».

Alternance de *comme* et de *comme si*, de tentatives de substitutions et de leurs échecs instantanés, ce texte approche la question éthique d'une manière similaire à celle qu'avait exigé « l'enterrement de la Jalousie » (Cixous 2014, 59). Dans un cas comme dans l'autre, l'écriture du LQJNP ferait face à un « cortège » de morts (Cixous 2014, 59). Dans un cas comme dans l'autre elle demanderait face à lui la mise en place d'un simulacre éthique, d'un *faire comme si* qui libérerait l'écriture. Dans un cas comme dans l'autre, elle demanderait cependant aussi le maintien d'un *avec*, d'un doute qui, s'il n'empêche pas plus l'écriture que ne le faisait l'interdit fraternel, exige pourtant de lui rendre des comptes, et ainsi de paradoxalement faire à la fois avec et sans lui... de faire ce que Ginette Michaud, attribuant presque le mot à Cixous – « comme dirait Cixous » (Michaud 2010 (2), 101) – appelle un « avecsans » (Michaud 2010 (2), 101).

Troisième partie : En fin l'écriture

Écrire avec sans considération

Alors que notre dernière partie commence, où en est notre analyse ? Notre première partie reposait sur une lecture de *Tours Promises* et de fragments du LQJNP qui thématisent le silence antérieur à la venue du Livre. Au travers de ceux-ci, elle a retracé les conditions textuelles, avancées dans les œuvres, d'une constante non-écriture du LQJNP. Nous nous y sommes attachés à ce que nous avons appelé une éthique de la contresignature, ainsi qu'au motif de la Jalousie et nous avons souligné l'importante relationnalité du projet ainsi que l'importance de la tension constante entre la narratrice et son entourage.

Notre seconde partie s'inscrivait dans la lignée de celle-ci. Elle s'est quant à elle attachée à l'influence qu'a sur le LQJNP la disparition de l'entourage cixousien et à celle qu'aurait cette dernière sur les deux motifs précédemment soulignés. Au travers d'une lecture d'*Hyperrêve*, nous avons alors non seulement suivi la trace d'une évolution contextuelle – celle marquée par la disparition des proches et la venue des derniers temps – mais aussi celle d'une double évolution conceptuelle. Celle-ci est marquée par une relève de l'éthique de la contresignature ainsi que l'occupation par la narratrice d'un espace d'écriture spécifique, celui de la Véridique.

Cette seconde analyse est retournée en fin de partie au LQJNP et a alors laissé derrière elle les extraits consacrés à la non-venue antérieure du projet, afin de se concentrer sur ceux qui touchent aux conditions de venue de ses actualisations positives. Inscrivant partiellement le LQJNP dans la lignée d'*Hyperrêve*, le situant tout aussi dans cet espace textuel de la Véridique, notre analyse a cherché à souligner l'une des différences principales entre les deux œuvres à savoir l'écart radical qui sépare en elles le positionnement éthique des deux narratrices.

Notre lecture a souligné la problématique naïveté⁶⁵ éthique de l'ouvrage de 2006 et pour cela elle a suivi dans le LQJNP la venue de ce que nous avons appelé une éthique de l'*avec sans*. Cette dernière constituerait, plus que l'illusoire liquidation éthique d'*Hyperrêve*, une riche relève *post-mortem* de l'éthique de la contresignature.

⁶⁵ Nous employons ici le terme en référence à la critique que fait Adorno de Hegel citée dans notre introduction (Adorno 2003, 13). La naïveté que nous dégageons dans la permission d'*Hyperrêve* porterait alors spécifiquement sur l'illusoire possibilité d'une dialectique sans reste, qui sortirait réellement d'elle-même et parviendrait pourtant aussi à pleinement liquider le négatif.

Conservant la tension entre la narratrice-auteur et ses disparus, faisant *avec elle*, ce positionnement éthique permettrait alors la venue d'un *faire comme si* mélancolique caractéristique du LQJNP.

Dans cette troisième partie, nous nous attacherons seulement aux actualisations positives du projet. Nous suivrons pour cela la connexion éditoriale mise en place par Cixous dans les prières d'insérer⁶⁶ et investirons sur la proximité temporelle et thématique entre les trois de manière à les traiter comme un groupe homogène. Nous ferons alors *comme si* l'écart parfois marqué entre ceux-ci n'était pas là⁶⁷. Nous laisserons par exemple de côté les différences – notamment stylistique – entre eux et négligerons la disparition de la mère entre *Chapitre Los* et *Le Détrônement de la mort* pour nous attacher primordialement aux liens forts qui connectent les trois ouvrages.

Notre analyse textuelle suivra alors deux angles spécifiques. Dans un premier temps nous nous attellerons à l'émergence dans le texte d'une urgence d'écrire qui force la venue du LQJNP et contraint la narratrice au *faire avec* éthique. Dans un second temps, nous nous attacherons au versant positif du *faire avec*, à son versant créatif, et lirons deux exemples du jeu textuel vertigineux qu'il permet dans le LQJNP.

Des derniers temps aux temps ultimes

Obsédée peut-être encore plus que ne l'était la narratrice d'*Hyperrêve* par ces temps passés auxquels « elle n'arrêtai[t] [alors pourtant déjà] plus de penser » (Cixous 2006, 13–14), celle du LQJNP fait face à l'arrivée tant redoutée d'une mort supplémentaire :

Peu après l'enlèvement d'Isaac, très vite après, j'ai admis et reconnu dans notre maison la présence du python oublié dont l'image m'avait frappée autrefois lorsque j'avais lu Proust [...]. On a mis un lion d'Algérie dans une cage, premier crime contre l'amour. Puis on introduit dans un coin de l'image un python affamé. Il n'y a aucune chance pour que le lion ne soit pas dévoré par le python un de ces quatre matins. [...] C'est une scène qui laisse apercevoir la cruauté compliquée de l'auteur. [...] Dans cette page l'auteur s'entredévore. En tant que monstre d'oubli il avale lentement l'amour somptueux qu'il a élevé jusqu'au trône de l'âme. Il s'avale le cœur. (Cixous 2015, 22–23)

⁶⁶ Après avoir déclaré que *Chapitre Los* est « un chapitre du Livre-que-je-n'écris-pas », celui qui est « le premier à s'être présenté » (Cixous 2013, Prière d'insérer), Cixous connecte en effet explicitement à celui-ci *Le Détrônement de la mort* – « Ce livre est le shadow book du *Chapitre Los* » (Cixous 2014, 4e de couverture) – et *Corollaires d'un vœu* « Venant à la suite de *Chapitre Los*, ce livre est un autre des chapitres du Livre-Que-Je-N'écris-Pas. » (Cixous 2015, Prière d'insérer).

⁶⁷ Ce questionnement de la singularité et de l'inauguralité de *Chapitre Los* peut sans aucun doute aussi être appliqué au groupement que nous faisons ici. Si, selon la critique, *Chapitre Los* est similaire au reste de l'œuvre, et n'a pas d'autre différence par rapport à elle que celle qui différencie chaque livre d'un autre, alors le groupement de notre corpus, s'il suit une unité éditoriale de Cixous, peut sans doute paraître quelque peu arbitraire. Ne niant aucunement la part d'arbitraire qui demeure dans notre choix, nous la laisserons ici de côté afin de nous concentrer sur une unité thématique qui motive le rassemblant.

Quand ma mère a oublié le nom de son mari, elle s'en fit une raison. Elle n'avait plus besoin de grand-chose pour rester en vie. Je pensai : je ne veux pas atteindre le jour où l'oubli du nom d'Isaac ne me donnera pas envie de mourir. [...]

Je vais bientôt oublier ton nom, Isaac. (Cixous 2015, 25)

Référence directe à un passage d'*Albertine Disparue*⁶⁸, cet extrait s'inscrit dans une discussion plus générale sur l'oubli narratorial de mots, de livres et de noms. Le propos se présente alors comme une digression qui ne réoriente pas dans un premier temps le contenu qui lui sert de source. Il rappelle pour cela les termes de l'image originelle, souligne tout comme elle la force triomphante de l'oubli sur l'amour et marque tout comme les phrases de Proust la résolution douloureuse de la narratrice face à l'inévitabilité du phénomène.

Bien vite pourtant, ces lignes déplacent subtilement l'épisode célèbre alors que la narratrice déporte sa pensée hors du champ textuel. Elle laisse pour cela de côté son analyse littéraire, ne se focalise pas sur l'effet qu'a la réalisation dans le livre, mais se concentre plus spécifiquement sur la figure de l'auteur Marcel Proust. Ainsi, elle invite à considérer le lien complexe qui allie l'oubli à l'amour – c'est le thème chez Proust –, tout comme l'impact qu'a l'écriture sur un auteur qui offrirait librement l'amour en pâture à l'oubli et tournerait ainsi sa plume contre lui-même. Elle interroge en d'autres mots brièvement le lien incertain entre l'amour et une écriture dont le rôle principal serait autant de le garder que de le détruire, de le livrer que de le mettre en livre, de *faire avec* autant que de *faire sans* lui.

Une fois cela dit, la narratrice change bien vite de sujet. Elle laisse de côté la digression et la réflexion sur le rôle paradoxal de l'écriture et revient plus directement à Isaac. Elle se concentre alors sur le thème de l'amour, fait de celui-ci le lien entre les deux pensées et se détache en sa faveur de deux partisans de l'oubli. Pour ce faire, elle s'oppose tout d'abord au narrateur proustien et refuse l'inévitabilité et la désirabilité de la dégradation de l'amour passé. Puis dans un second temps, elle s'oppose à la mère, rejette son pragmatisme et refuse la survie par-delà l'oubli. Invoquant face à eux une volonté ambiguë – « je ne veux pas atteindre » – elle forme alors autant une prière

⁶⁸ Le passage est au début de l'ouvrage : « Ce calme que je venais de goûter, c'était la première apparition de cette grande force intermittente, qui allait lutter en moi contre la douleur, contre l'amour, et finirait par en avoir raison. Ce dont je venais d'avoir l'avant-goût et d'apprendre le présage, c'était pour un instant seulement ce qui plus tard serait chez moi un état permanent, une vie où je ne pourrais plus souffrir pour Albertine, où je ne l'aimerais plus. Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'Oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera. » (Proust 1989, 31).

qu'une résolution et, déclarant préférer la mort à l'oubli, elle fait de cette première un surprenant garde-fou de ce second. Elle prépare alors l'arrivée de la dernière ligne de notre citation. Portée par un retournement aussi vif que brutal, la prière s'attaque à la narratrice et, ne repoussant pas d'un même coup l'oubli et la mort, la force au contraire à bien vite rendre des comptes : « Je vais bientôt oublier ton nom, Isaac. »

Pavée par la mort de Derrida, d'Isaac, de Carlos et, dans *Corollaires d'un vœu*, par celle de la mère, symbolisée ici par ce gain de terrain d'un python face auquel le lion n'a « aucune chance », l'idée de la mort, de *sa propre mort*, s'installe inévitablement dans la narratrice alors que déjà, elle se penche sur elle pour « lui parle[r] à l'oreille » (Cixous 2015, 20). La narratrice a maintenant reçu sa Lettre.

Corrélié dans *Chapitre Los* comme dans *Corollaires d'un vœu* à la venue du LQJNP, le motif fait tout d'abord son apparition dans un paragraphe qui ne semble pourtant pas oser connecter les deux événements. *La Lettre* s'y inscrit alors doublement, en italique avec sa capitale, et se distingue par son unicité de ces multiples lettres qui peuplent depuis toujours les textes de Cixous :

Le 28 Mai 2012, un lundi chaud de Pentecôte, je note : cette semaine *j'ai reçu la Lettre*. Le Livre arrive devant la porte comme le Nouvel Ange. Il se présente. (Cixous 2014, 31)

Après les « derniers temps », égalisant comme eux dans le présent un passé de plus en plus vaste et une mort future, sont arrivés les temps ultimes, les temps d'après les morts, les temps d'après La Lettre :

Quand Stendhal s'est aperçu qu'il allait avoir la cinquantaine il a résumé sa vie à toute vitesse, question de minutes. [...] Isaac a reçu sa lettre de cinquantaine quand il a eu 45 ans. [...] Carlos crut avoir reçu sa lettre le jour de ses 40 ans, il poussait de grands cris, je riais, je ne le croyais pas, par moment je le croyais, qui sait me disais-je, quand j'aurai attrapé la quarantaine peut-être que je crierai [...].

J'ai reçu ma lettre. Je n'ai pas crié. Je n'ai pas cru. [...]

Et si mes jours de puissance étaient comptés ? Le 16 je dis à mon fils : il me reste cinq ans. Je le vois : le livre court. Cela crève mes yeux. Déjà je ne vois plus que de l'œil droit. Urgent : je dois vite me mesurer avec le livre-que-je-n'écris-pas. (Cixous 2013, 28–29)

La réception de la Lettre est placée sous l'égide de Stendhal, omniprésent dans les trois ouvrages. Elle s'attache ici à la constitution d'une double lignée dans laquelle la narratrice s'inscrit comme personne *et* comme autrice avec d'un côté, celle d'une famille de cœur, de déjà-morts qui témoignent de la véridicité de la Lettre elle-même, de l'importance prophétique de l'événement appelé *La Lettre* et de l'autre, celle d'une famille littéraire qui prescrit le comportement adéquat face à cette arrivée – « il a résumé

sa vie à toute vitesse ». Ensemble, elles connectent la venue de la mort et l'écriture de soi.

Sceptique tout d'abord face à sa réception, la narratrice finit par reconnaître l'évidence. Elle utilise pour cela la connexion entre le corps et la langue, trouve au plus proche d'elle-même, dans sa chair, les preuves redoutées et remotive corporellement l'expression « crever les yeux » en lui ajoutant le poids littéral de son œil aveugle : « Et si mes jours de puissance étaient comptés ? ». La narratrice lie alors sa force vitale à sa capacité littéraire. Instantanément, elle connecte deux événements : « J'ai reçu ma lettre. [...] Urgent : je dois vite me mesurer avec le livre-que-je-n'écris-pas. » Ce dernier n'apparaît cependant pas sans ambiguïté, ce qui se révèle au travers d'une phrase au sens au moins triple. La phrase « Je le vois : le livre court » laisse le lecteur hésiter entre la présence d'un livre personnifié qui face à la narratrice serait en train de s'enfuir, et celle d'une métonymie qui donnerait désormais une étendue limitée à l'œuvre future. Cette phrase en laisse aussi entendre une autre. Grâce au changement d'un son seulement, elle se connecte à la relative disparition des « tergiversations intérieures » (Cixous 2015, 13). Ainsi livre court sonne *comme* « libre cours ».

« comme si j'étais un peu morte »

Cette urgence d'écrire, ici indiquée par une narratrice se sentant sur le point de mourir, nous ramène alors là où concluait notre seconde partie. Elle nous ramène aux abords d'un doute qui s'inscrivait avec peine dans un dialogue avec le fils et laisse la narratrice face à cette indépassable « question qui [la] trouble ». Paralysée face à l'incalculable légitimité de la déclaration filiale et piégée face à la foule des *comme si*. Ce faisant, nous avons retrouvé la tension qui guide notre chapitre et avons constaté la venue, à son contact, d'une éthique de l'*avecsans*.

En ne lisant précédemment que ceci dans le passage, nous l'avons cependant laissée face à une résolution sur laquelle, dans notre hâte de retrouver l'*avec*, nous sommes sans doute passés trop vite. Revenons-y :

- Je vais écrire le livre-que-tu-ne-veux-pas-que-j'écrive, dis-je à mon fils
- Ça va changer du livre-que-tu-n'écris-pas, dit mon fils.
- Avec les livres, dis-je, on ne sait jamais [...], on se demande si ces volte-face sont là pour égarer nos préférences secrètes ou pour les révéler.
- Alors écris, dit mon fils.
- Tout le monde est mort, dis-je. On ne sait pas ce que veulent les morts. On veut pour eux. On ne sait pas si on doit vouloir ou ne pas vouloir pour eux.
- Ici, mon fils ne me suit pas. Je vais seule chez les morts.

- Si je n'écris pas c'est que je suis morte, dis-je. J'ai grand mal à écrire. C'est comme si j'étais un peu morte, déjà en partie, et, l'étant peut-être, la volonté d'écrire le Livre augmente et s'impose à moi comme détachée de toute tergiversation intérieure
- Troptard n'est pas loin, dis-je. Tous ceux qui me peuplaient gisent. (Cixous 2015, 13)

D'abord soutenue par la double injonction de la narratrice et du fils – « Je vais écrire [...] dis-je à mon fils »/« Alors écris, dit mon fils » – la venue certaine du LQJNP est annoncée au futur proche dans le texte et actualisée par l'inscription effective des lignes dans *Corollaires d'un voeu*. Elle se présente alors ici sous la forme d'un double *faire comme si*.

Le premier est muet. Il est caché dans une réponse filiale qui anticipe un « trouble » (Cixous 2015, 15) qui n'arrivera que quelques pages plus loin – et que marquait cette série de « comme » et de « comme si ». Il se trouve dans une réponse filiale qui, faisant fi de l'incertitude narrative, prend sans attendre le parti de l'écriture : « Alors écris, dit mon fils ». Le fils s'exprime sans hésitation, il relance *in extremis* le dialogue par la vitesse de sa réponse inconditionnelle et refuse la question. Il impose alors face à elle un *faire comme si* radical, comparable à celui d'*Hyperrêve*, et, *faisant comme s'il* pouvait répondre de tu, se faire tu et, l'étant peut-être, invite le texte à continuer.

Le second, plus important, s'inscrit quant à lui directement dans le texte, dans une double phrase à la structure *quasi* syllogique, qui interrompt temporairement le dialogue :

Si je n'écris pas c'est que je suis morte, dis-je. J'ai grand mal à écrire. C'est comme si j'étais un peu morte, déjà en partie, et, l'étant peut-être, la volonté d'écrire le Livre augmente et s'impose à moi comme détachée de toute tergiversation intérieure (Cixous 2015, 13)

Ce passage repose sur une alternance sinueuse d'irréels et de potentiels, il s'ouvre sur un « si » ambigu qui divise le texte. Lisible comme un conditionnel futur – « si je n'appelle pas c'est qu'il m'est arrivé quelque chose » –, celui-ci placerait la mort dans un avenir incertain et inviterait à lire la phrase comme un avertissement distant, sans conséquence réelle sur le texte. Également lisible comme un présent causal – « si j'ai mal à la tête c'est que je suis malade » –, il mettrait directement à mort une narratrice qui réaliserait, rétrospectivement, le sens de son silence – « [s]i je n'écris pas c'est que je suis [déjà] morte ». Et l'incertitude n'est ici pas sans motif. Inscrivant au cœur même du texte, la possibilité de la fin narrative, liant celle-ci à un silence qu'elle aurait peut-être déjà trop fait durer, l'arrivée du « si » force celle-ci à faire face aux conséquences effectives d'une mort encore à venir.

Arrive alors le « comme si », supporté par une variation inversée du cogito cartésien, qui orchestre corps et littérature et fait de la grande difficulté à écrire la preuve potentielle d'une mort peut-être-déjà-passée : « C'est *comme si* j'étais un peu morte, déjà en partie, et, l'étant *peut-être* ». Cette déclaration qui repose sur la brèche formée par le potentiel « peut-être » au cœur de l'irréel « comme si » projette la narratrice dans un espace qui lui permet de reprendre à son compte la singulière liberté des morts : « Maintenant je suis libre comme les morts » (Cixous 2015, 27). Et même si ce n'est que *presque* le cas, c'est ici assez. Le texte qui porte déjà le « doute » qui conclura l'extrait, dans le « peut-être », le « en partie », le « comme » et le « comme si », ne laisse pas ici s'arrêter l'écriture. Il pose les conditions de sa venue et impose en lui le *faire comme si*.

La narratrice a exhibé le simulacre, elle a rendu des comptes aux morts *avecsans* qui elle ferait ici et peut désormais faire comme si la jalousie était morte. Elle peut aussi faire comme si la peur de trahir n'était pas, faire comme si autrui ne pouvait plus lui nuire et comme si elle ne pouvait pas lui nuire non plus. Et ce faisant elle serait alors prête à écrire « *comme* détachée de toute tergiversation intérieure » (nous soulignons) :

Le Livre :

« Depuis que la pensée de sa mort est entrée dans sa vie, rien ne peut plus l'arrêter d'écrire. [...]

Aucune considération aucun conseil ne peuvent la détourner de cette course enfiévrée. Son corps cède de toutes parts, comme mordu de l'intérieur, il ne lui reste plus que l'enveloppe costaud dans laquelle elle a passé sa vie que la vitesse. » (Cixous 2015, 20–21)

La narratrice personnifie le « Livre » et fait ainsi directement parler la Littérature. Elle ne l'offre cependant qu'avec pudeur au travers d'une allégorie, comme dans un rêve, et ne permet alors de lire la scène inaugurale qu'au travers de phrases qu'elle signe mais dont elle ne revendique pas la maîtrise. Il ne faut pas pour autant minimiser le geste. En pratique, la narratrice s'élanche dans une écriture solitaire, qui fait *avecsans* les « considération[s] » auxquelles s'attachaient nos deux parties précédentes, *avecsans* les « conseils », le conseil, d'un entourage omniprésent dans l'œuvre et qui laisse (presque) de côté les hésitations que mettait plus directement en place l'extrait précédent.

Elle s'appuie alors sur une phrase clé de *Chapitre Los* – « “il traversait sa vie à une vitesse folle” » (Cixous 2013, 82) – et, tire à nouveau profit du lien sonore entre vie et vitesse pour fait signe vers l'un thèmes centraux du LQJNP... Celui du rapport entre la disparition des proches et la conscience grandissante qu'a la narratrice de sa propre

mortalité mais aussi celui du rapport de l'un avec l'autre, et des effets qu'il a sur l'écriture cixousienne.

Une écriture du sauvetage

Presque libre de « tout dire », devant *faire comme si* elle l'était face au poids écrasant des temps ultimes, la narratrice est désormais prête, à l'orée du LQJNP, à régler son compte à une dernière question. Cette dernière ne vient cependant pas seule. Puisqu'elle lie encore la narratrice avec autrui, elle révèle aussi une tension attachée aux demandes paradoxales d'un devoir de mémoire piégé entre « je dois » et « devrais-je ». En cela, elle impose à la fois le silence et la parole et rappelle cette aporie qui dominait justement la métaphysique du LQJNP depuis des années déjà :

Je dis à mon fils : l'abîme gagne, je le vois. Je roulerai demain dans le gouffre en emportant aux néants la beauté de maman et la beauté d'Isaac si d'ici là je n'ai pas confectionné un livre de sauvetage. (Cixous 2015, 14–15)

Ce court extrait du dialogue d'ouverture avec le fils s'inscrit au cœur de notre analyse. Il ouvre une brèche supplémentaire entre les passages de *Corollaires d'un vœu* qui nous avaient jusqu'alors retenus et établit la dernière connexion qui manquait à notre analyse. Il rapproche, en d'autres mots, « la Lettre » et le LQJNP, la fin à venir et la nécessité de « résume[r] sa vie à toute vitesse » (Cixous 2013, 28). Il rapproche aussi, et c'est crucial, cette nécessité d'écrire ces nombreux autres qui, depuis le début de notre lecture, ont occupé les mots de la narratrice.

En cela, cet extrait réoriente décisivement la conception traditionnelle de l'écriture de soi, car il ne lui permet d'avoir du sens qu'au travers d'une pluralisation du sujet. Ou, pour le dire autrement, il rend sa place à ce pluriel qui précède toujours, d'après Nancy, le singulier et fait de l'écriture de soi, une écriture de l'être singulier pluriel. Par delà la mort, il rend alors aux proches la place essentielle que leur laisse l'autrice. Il appelle, en cela, une forme de littérature qui ne pourrait encore une fois naître qu'à la jonction entre le moi et l'autre, une écriture de soi qui serait aussi écriture de l'autre, pour l'autre, destinée à l'autre, une écriture qui fait *avecsans* ou pour le dire autrement, une écriture du sauvetage.

D'où cette nécessité finale d'après tout imposer l'écriture et de dire l'autre *pour* lui, *contre* lui, de dire tous les autres qui sont passés par soi, malgré les collisions, les infidélités, malgré les contradictions. D'où la nécessité déjà mentionnée de risquer trahir et de pourtant *faire avec* ce risque :

Je pourrai remplir six pages de souvenirs *clairs*. Ce ne sont pas ces images fanées et momifiées que l'on appelle couramment des souvenirs, mais des moments de vie recommencée, comme au théâtre où les vies se rejouent tous les jours avec vigueur, chair, voix, vie qui ne se différencie en rien de la vraie vie, sauf par la brièveté calculée de l'incarnation, c'est tout. (Cixous 2013, 23)

Ce nouvel extrait prolonge une redécouverte du moi qui, guidant déjà *Tours Promises*⁶⁹, guide plus directement *Chapitre Los* et *Le Détrônement de la mort*. Il offre aussi une véritable théorie de la représentation artistique des morts. Parce qu'il lui donne un but, celui de sauver les disparus d'une mort totale, il permet la mise en place d'une caractéristique essentielle du LQJNP, la singulière futurité dans laquelle il inscrit les disparus.

La narratrice détache ici le souvenir du passé, elle oppose les « images fanées » au recommencement permanent, mêle le réel et la fiction et les confond *presque* dans une proposition incroyable qui fait jaillir de la mort « une vie [en fiction] qui ne se différencie en rien de la vraie vie ». Désormais à même de radicaliser la Permission d'*Hyperrêve* sans cette fois sacrifier l'éthique en son nom, elle la fait sortir du domaine onirique et invoque un présent véridique, imposé en fin de phrase par le conclusif « c'est tout ». Le texte s'ancre alors dans un présent qui n'est pas sans rappeler celui des derniers temps, dans un présent qui, égalisant passé et futur, fait se re-vivre le passé selon un principe déjà illustré par le « fini infini » (Cixous 2006, 188) de la Permission d'*Hyperrêve*.

La mort ainsi est dé-passée, détrônée par la projection des morts dans un avenir qui actualise le « puisse » cixousien, le *futurise* : « Je *pourrai* [nous soulignons] remplir six pages de souvenirs *clairs* » (Cixous 2013, 23) :

Je cherche la sortie en 2010. Puis en 2011. Elle est derrière moi ? Je résiste : me tailler un présent dans du passé ? Non. Un présent, c'est le mouvement d'aller à l'avenir.

Quand tu me disais, Isaac : « on va trouver un présent », c'était, je ne l'ai pas tout de suite pensé, une façon de nous mettre en attente d'avenir. C'était en 1967, comme en 2004. En 2001, 1972.

Nécessité : trouver un re-présent. Sinon perdre une vie à la minute. (Cixous 2014, 27)

On le voit, ce passage du *Détrônement de la mort* s'appuie lui aussi sur le « je » et sur le rôle central donné au moi dans cet exercice de survie des morts, avec les morts. Il

⁶⁹ Si sa lecture se concentre surtout sur le projet non-actualisé du LQJNP, l'approche empruntée par Laura Hughes dans son chapitre de *Cixous After 2000* (Hughes 2017) n'est pas sans rapport avec notre propos.

entérine en cela la connexion déjà mentionnée entre la narratrice et ces autres qui (ne) l'entourent (plus), *avecsans* eux. Comme il la rend responsable d'une présentation qui se voudrait aussi préservation, il fait aussi se rejoindre la mort narrative d'une mort qui, touchant aux souvenirs pluriels, deviendrait celle d'une totalité, d'un « nous » dont elle serait aujourd'hui la seule représentante. Avec ce sentiment vient alors l'urgence d'écrire ce « nous », l'urgence d'écrire à tout prix, de prendre le temps, ou peut-être plus subtilement, d'en trouver un.

Comme une présence toujours là

Inscrire Carlos

La question grammaticale, du « choix du temps » (Cixous 2013, 97) est abordée thématiquement par le texte, elle reprend, tout en les prolongeant, les termes de l'équation précédente. Elle oppose les « souvenirs fanés » à cette mise en scène revécue que lui préférait la narratrice et explicite ainsi, également, la tentative cixousienne. Comme elle fait du présent le temps de recommencement des souvenirs, elle tisse ensemble représentation et *re-présentation* et invite le lecteur à se pencher sur la puissance du présent de l'indicatif. Elle l'invite, en d'autres mots, à penser la puissance d'« un présent sorcier » (Cixous 2014, 16) qui, connecté à la grammaire plus qu'à la chronologie, serait seul capable de sauver les morts de la perte.

La narratrice construit ainsi un présent à coup de négatif, un non-passé dans lequel Carlos serait maintenu. Il serait « toujours là », d'un toujours qui en français désigne aussi bien l'éternité que son contraire, supposant à la fois le non-départ et le départ toujours imminent : « Carlos ne passe pas. [...] Carlos est toujours là. Ici. » (Cixous 2013, 47). Cela faisant, Cixous remotive l'un des emplois courants du verbe passer, celui qui, dans le cas d'une maladie, souligne la durée jugée excessive de cette dernière. Elle redéfinit alors le sens même de l'expérience du deuil et oppose alors à la pensée traditionnelle de celui-ci – celle d'un dépassement solitaire de la mort – une complexe expérience collective de conservation, de *re-présentation*.

Elle ne refuse ainsi pas seulement toute lecture pathologisante du deuil, qui traiterait l'émotion face à la mort et le contact gardé avec elle, comme une maladie qu'il faudrait à tout prix faire passer, elle va en fait beaucoup plus loin. En effet, elle suspend le processus, annonce directement que, pour Carlos, « [i]l n'y aurait pas de deuil. » (Cixous 2014, 21) et permet à ses mots de raisonner avec ceux d'Élisabeth Lebovici, prononcés à propos de la crise du sida. Comme elle, Cixous fait de la présence mortuaire un présent, un don, qui connecte le récepteur et le donateur et invite à voir la

mort non pas tellement comme un événement temporaire, *ce qui se passe*, mais plutôt comme un échange, *ce qui passe*⁷⁰.

Préservé de la mort, Carlos, ainsi, resterait en place, « là », « ici », en un lieu que le déictique désigne avec insistance et qui dans son ambiguïté conservée soutient l'ensemble du LQJNP. Il resterait entre le réalisme et l'incroyable, entre un « ici » qui pointerait vers l'écriture et un « ici » qui pointerait vers le monde ou vers la narratrice elle-même, vers un maintien effectif, *réel*, de Carlos malgré sa mort : « “Carlos est mort.” En français c'est un présent. Sur ce, mort il vit. On peut bien vivre mort. Ainsi Isaac. » (Cixous 2013, 31). Exploitant à l'extrême les potentiels linguistiques du français, Cixous investit *l'étance* de la mort. Comme la Permission, comme la fin de la Jalousie, comme tous ces incroyables qui, envahissant le texte, ont peuplé notre lecture, le présent de la mort de Carlos pousse explicitement le texte autobiographique contre ses propres limites. Encore une fois, c'est impossible, pourtant « c'est » : « Sur ce, mort il vit ».

La narratrice qui redonne vie à Carlos par l'entreprise d'une interprétation textuelle ne démontre cependant pas ici seulement sa capacité démiurgique. Non, elle révèle surtout la puissance de la langue elle-même. Une puissance inscrite dans ce que l'on pourrait appeler l'inconscient de la langue et qui aurait toujours déjà été là, témoignant d'une vérité universelle qui avait jusqu'alors été ignorée. « On peut bien vivre mort. » L'étance de la mort s'étend ainsi contre l'incrédulité, « on *peut bien* vivre mort », invitant même à penser un « bien vivre mort », un *art de mort*, de bien être mort ; un état qui, porté par un « on » touche aussi bien Carlos, Isaac, que la narratrice, « l'étant peut-être » (Cixous 2015, 13).

Cachée dans la langue, la survie viendrait ainsi d'ailleurs. Comme écrite par quelqu'un d'autre, venant avec lui, elle s'imposerait à la narratrice depuis l'écriture, par l'écriture :

moi-même dès que j'écris la ligne « Carlos est mort », aussitôt quelle vie, quel bruit, il se réveille, et même chaque fois que je le dis ou l'écris, comme docile à la leçon de la Radio, il se lève dans la chambre, avec une telle rapidité, la pensée de la mort n'a jamais encore pris le poids d'une réalité,

⁷⁰ Si le développement d'Élisabeth Lebovici connecte lui aussi le présent temporel au don, elle ne l'explore pas autant que ne le fait Cixous. Le lien entre les deux textes, une fois établi, semble pourtant selon nous les éclairer tous deux. Voir, *Ce que le sida m'a fait*, « En anglais comme en français, le mot présent signifie à la fois l'événement, “ce qui se passe” et “ce qui passe”, “ce qui s'échange entre un être et un autre” » (Lebovici 2017, 263).

c'est comme si je le provoquais, il ne se laisse pas surprendre. Quelle idée ! Mort ? Il me mord la nuque. Gronde. (Cixous 2013, 39)

Dramatisée, quelques pages après notre citation précédente, cette présence serait alors, *en réalité*, celle de Carlos, et la phrase inspirée par son retour furibond serait comme une incantation magique à l'effet immédiat : « “Carlos est mort” aussitôt quelle vie ».

Au silence de la mort, répond le bruit de Carlos libéré qui envahit le premier volume du LQJNP, qui « se lève », dans toute sa physicalité. *Ici* « dans la chambre », il oppose sa présence irréaliste à cette mort inscrite dans une « réalité » n'ayant paradoxalement « jamais encore » d'influence sur lui. Il répond en mordant la narratrice mordue par sa mort. Il répond à l'annonce réaliste de la Radio capitalisée et impose face à elle un « comme si » supplémentaire. Il répond à la provocation de l'usage conventionnel du verbe être, il est mort, pour imposer finalement dans le texte son indiscutable étance.

« Je vis accompagnée »

Est alors révélée, en ce début de *Chapitre Los*, l'une des spécificités du LQJNP, et dont nous soulignerons désormais quelques illustrations exemplaires. Variation de l'un des thèmes récurrents de l'autrice, tentative renouvelée de composer, une fois de plus, avec ces morts qui investissent depuis son premier livre nombre des œuvres de Cixous, la mise en texte d'une « réalité plus véridique » permet l'exploration de ce que nous avons appelé une écriture de l'*avecsans*. Une « réalité plus véridique » qui sert ici de cadre textuel, d'espace virtuel dans lequel peuvent se développer et se mêler non seulement les passages les plus oniriques – comme les fantasmagoriques scènes sexuelles de *Chapitre Los* (Cixous 2013, 16) – mais aussi ceux qui s'inscrivent simultanément dans un cadre réaliste :

Tonnelle d'arbres sauvages. Sous le dais de mimosas de lauriers et d'arbousiers tendu entre les colonnes des pins nous disons les mots « les enfants », « maman », « carlos », en apparence fausse de réalité, nous sommes trois personnes, en vérité nous sommes sept êtres dont trois acteurs incarnés en été 2014, ma fille, mon fils, moi, et quatre sujets tenaces radieux, en pleine forme, Carlos, mon fils, ma fille, moi, en 1969. La lumière de la chance nous éclaire, il n'y a pas eu de malentendu, nous disons les mots qui ne vieillissent pas, les enfances sauvées jouent parmi nous, nous adressons nos questions à tous les âges, parfois c'est mon fils paternel parfois c'est mon fils le fluet le fétu nomade aux astres, qui répond, selon le cas les cheveux foncent ou sont couverts d'une poudre de blanc.

J'ai été, je suis. Ces cinq-là sont mes témoins. (Cixous 2014, 14)

Cet extrait repose sur une double temporalité, contemporaine de la diégèse et antérieure à celle-ci, il inscrit alors la scène entre les deux, et pose ainsi les termes du processus littéraire que nous cherchons ici à souligner : opposant clairement un réalisme ici réduit au rang d'« apparence fausse » à une « vérité » subtilement fantastique, la narratrice reprend les termes de l'opposition mise en scène dans *Hyperrêve* et l'emmenant plus loin, compose à son contact une scène impossible, dans laquelle chaque « personne » présente, « incarné[e] », joue une multiplicité de rôles à la fois.

Elle fait alors se superposer les temps lors d'un échange au présent qui s'adresse en même temps à tous et compose une scène vertigineuse dans laquelle les identités se brouillent (Cixous 2014, 26). Le texte impose face à la mort cette présence d'un personnage – Carlos – qui ne passe décidément pas, il exploite alors les ressorts de ce « présent sorcier » (Cixous 2014, 16) dont nous venons de définir les termes. Résumé dans une phrase – « J'ai été, je suis. » – à la simplicité trompeuse, ce mode d'écriture ne repose alors pas seulement sur l'enchaînement linéaire d'un passé et d'un présent, il organise aussi la fusion des deux. Il fait en effet du sujet « je » le porte-parole d'un passé et d'un présent qui s'exprimant ici en simultané, servent tous ensemble de témoin à cette narratrice « un peu morte, déjà en partie » (Cixous 2015, 13).

Encore plus évident dans *Corollaires d'un vœu*, ce mode d'écriture qui *fait avecsans* la disparition des proches et se joue de l'opposition simple entre la vie et la mort est poussé encore plus loin, dans une longue scène de dialogue dont nous lirons les deux extrémités, et sur laquelle nous allons conclure :

Le lundi 20 avril 2015 avec mes deux enfants chez Ève ma mère. [...] J'apporte à ma mère une galette de Pâques. Elle sera partagée et mangée. Fantômes, soyez les bienvenus. Croyants, rêveurs et matérialistes font bon ménage. Moi-même je crois croire ce que je ne crois pas. Mange un peu de galette, dis-je à ma mère. Objectivement ma mère ne peut pas manger. Mais en moi ma mère devenue pensée, poème, pincement au cœur, mord la galette (Cixous 2015, 58–59)

Daté d'après la mort réelle d'Eve Cixous – mère de l'auteur – daté aussi d'après la mort littéraire de « ma mère⁷¹ », cet extrait offre en apparence un ancrage réaliste. Il s'attache à une date précise, décrit un repas en apparence banal et crée une scène familiale dans laquelle s'installent tous les personnages strictement vivants de l'ouvrage, la narratrice

⁷¹ Si peu de temps sépare la publication des trois ouvrages qui forment notre corpus principal, entre les deux premiers et *Corollaires d'un vœu*, *Homère est morte* (Cixous 2014 (2)), s'attachant à la mort de la mère, a été publié.

et ses « deux enfants ». En filigrane pourtant, une autre scène symbolique a lieu. La narratrice invite les morts, les « [f]antômes » à la table, elle met leur présence sur le même plan que celle des personnages incarnés et égalise les deux non seulement dans le texte, mais aussi dans son propre corps. Partagé comme celui du Christ organisant durant Pâques la transition entre l'individualité physique et la communauté symbolique, le corps de cette dernière devient pluriel, à l'image de ces multiples perspectives qui miraculeusement « font [désormais] bon ménage ».

Tout est alors permis, mélangé, mais aussi conservé intact, différencié. L'Eve intérieure, cette « mère devenue pensée », se distinguerait ainsi paradoxalement encore d'une narratrice dont elle ferait pourtant désormais partie, comme un organe existant au-delà de la pensée rationnelle : « objectivement [...] mais ». C'est impossible, pourtant c'est. Et ceci est d'autant plus que cet au-delà du rationnel est corporalisé. Comme toujours chez Cixous, le corps est mis en jeu dans un pari spectral qui passe par la bouche et qui permet à la mère-pensée de « mord[re] la galette », de mordre contre la mort.

Ainsi Carlos – et sa morsure⁷² – ainsi Isaac lui aussi présent, comme la mère, tout au long de la scène :

Je suis ce que j'écris, dis-je. Je suis limitée. Je ne suis que ce que j'écris. Et je ne sais pas qui écrit.

– Je suis très très très athée dit mon fils très.

J'essaie de me représenter très-très-très. Mon fils dit trois fois très pour me donner le temps d'essayer de penser.

– J'ai pas besoin du mot, dit ma mère.

– Je pense de plus en plus souvent à ce que penseront de nous nos descendants quand nous serons quand nous ne serons plus quand nous ne saurons plus quand, quand, où, pense Isaac.

– J'ai beau crâner, dit Isaac, je ne suis pas tout à fait athée encore. Je suis d'un athéiste radical. Mon athéisme ne dérange pas ma foi enfantine. Il l'héberge dans ses racines.

– Il a dit « crâner » ? Dit ma fille.

– Beau crâner dis-je. (Cixous 2015, 64)

Rappelant le pastiche cartésien dont nous avons plus tôt analysé la négation – « si je n'écris pas c'est que je suis morte » (Cixous 2015, 13) – le « je suis ce que j'écris » ouvre une discussion complexe qui monopolise toute la subtilité de l'écriture cixousienne. En jeu, un propos à l'ambiguïté renversante. Déclaration d'honnêteté, *captatio benevolentiae*, d'une narratrice qui se montrerait ici nue, vulnérable et offrirait son texte

⁷² Une scène similaire a lieu dans *Le Détrônement de la mort* : si Carlos n'est pas présent dans celle-ci, étant majoritairement absent de *Corollaires d'un vœu*, il est cependant au centre de celle-là. Voir (Cixous 2014, 14).

comme témoin absolu de son être, ces phrases laissent aussi transparaître l'écart qui demeure partout entre narratrice et autrice. « Je ne suis que ce que j'écris. Et je ne sais pas qui écrit. ». On le voit, la seconde phrase rétablit radicalement la division entre narratrice et autrice et remet la première à sa place. Elle lui rend en cela sa nature proprement textuelle en distinguant le « je » narratorial qui n'est qu'écrit du « je » auctorial. Remotivant le « que » restrictif – « je ne suis *que* ce que j'écris » – le texte projette en d'autres mots Cixous, l'autrice, hors de portée d'un lecteur qui aurait pendant un instant cru l'avoir entière sous ses yeux.

Mais ce n'est pas tout, car cette phrase ouvre des options supplémentaires. Elle rappelle à notre esprit le « toi » qui écrivait le LQJNP à la place de la narratrice-autrice, pointe vers l'inconscient ou même vers ces autres qui traversent la narratrice et envahissent ici même son corps. Alors que Cixous conclut cette longue scène de mélange elle se perd, nous perd, dans les possibles et nous invite à abandonner ces différences pour plonger à sa suite dans ce présent incroyable : « Moi-même je crois croire ce que je ne crois pas ». En se jouant de nous, elle se révèle ainsi paradoxale. Entre la vie et la mort, entre les morts et les vivants, elle crée une scène exemplaire dans laquelle les disparus reviennent troubler le présent, dans laquelle tous trouvent leur place. Une scène impossible qui, illustrant les mécanismes textuels qui sous-tendent le LQJNP, pourtant est.

Ici, comme partout dans le LQJNP, tout serait alors une question de maintenir l'avec, de laisser une place à chacun, de leur « donner le temps », comme l'illustre d'ailleurs le fils, par son « très très très », qui permet à ce « me » pluriel de parler, de penser, d'être présent dans la scène. En effet, très très très, laisse parler les autres qui répondent, « dit ma mère », « pense Isaac », « dit Isaac ». Trois tirets qui s'inscrivent dans le texte *et* en dehors, dans la scène *et* en dehors, rendant irreprésentable une situation aux allures réalistes. Trois tirets qui inscrivent textuellement une scène qui ne pourrait avoir lieu hors du texte, une scène qui brouille la situation d'énonciation et invalide le qui-dit-quoi, le qui-parle-à-qui, pour qui. Une scène qui invalide aussi la question du qui reçoit quoi, de la part de qui, la question de ce qu'entend *vraiment* ma fille, et de comment elle l'entend.

Dans cet extrait comme dans bien d'autres, ainsi, la re-présentation des morts naît de l'irreprésentabilité d'une scène qui maintient sans cesse l'écart et empêche pourtant de faire la différence, qui maintient le doute, qui maintient cet « objectivement » qu'avait liquidé *Hyperrêve*, et permet, en faisant avec lui, de *faire avec eux, avec sans eux*. De l'irreprésentabilité d'une scène qui, en avouant le subterfuge, en exhibant la conversion de la mère en « pensée, poème, pincement au cœur » donne à la narratrice

le droit de *faire comme si* elle était là, de lui faire « mord[re] la galette » et d'ouvrir la voie à la description véridique de cette « Ma Vie » (Cixous 2013, À mes lisants) qui se tiendrait à la frontière même entre fiction et réalité : objectivement, mais ; c'est impossible, pourtant c'est.

Fermeture : Prendre le temps

Une fois arrivé à ce point, ayant retrouvé dans le texte l'empreinte de cet *avecsans*, il est désormais temps pour nous de conclure. Notre analyse des actualisations positives du LQJNP a suivi le fil d'une évolution éthique qui traverse selon nous l'écriture de Cixous. Elle s'est pour cela établie en trois temps.

Notre première lecture, lecture conjointe du LQJNP et de *Tours Promises*, s'est attachée aux conditions avancées dans le texte d'un délai dans l'écriture du Livre-Que-Je-N'écris-Pas et a posé les termes de ce que nous avons alors appelé une *éthique de la contresignature*. Elle a souligné le rôle donné par Cixous à la relation entre son œuvre et un entourage qui y serait toujours incertainement présent, a souligné la tension textuelle entre un désir de tout dire et la nécessité éthique ou pratique de ne pas le faire, ainsi que l'inscription textuelle de cet inévitable *faire avec*.

Prolongée dans notre seconde lecture, notre analyse éthique s'y est retrouvée compliquée par une série d'événements contextuels, ayant lieu non pas seulement dans, mais aussi hors du texte à savoir la disparition de l'entourage cixousien et la venue de ce que la narratrice appelle les « derniers temps » (Cixous 2006, 15). Notre seconde partie a pour cela composé avec *Hyperrêve* qui a été publié après la mort de Jacques Derrida, ainsi qu'avec les trois ouvrages principaux de notre corpus. Elle s'est particulièrement attachée à l'évolution post-mortem du lien précédemment dégagé, ainsi qu'à la problématique suspension éthique tentée dans l'épisode de « la Permission » (Cixous 2006, 188). Cette partie a permis de souligner la naissance dans l'œuvre de Cixous d'un nouvel espace textuel, celui de « la Véridique » (Cixous 2006, 191) et s'est tout particulièrement concentrée sur les conditions d'écriture du LQJNP.

Notre dernière lecture a pris exclusivement pour objet les trois actualisations positives du LQJNP et a suivi l'inscription de ce que nous avons appelé une *éthique de l'avecsans*. Relève post-mortem de l'*éthique de la contresignature*, cette dernière permettrait l'exploration d'un lien selon nous central au LQJNP, entre Cixous et son entourage disparu, de Cixous avec son entourage. La présentant non pas comme une radicale invention, mais comme un subtil déplacement, comme une déclinaison unique et pourtant familière d'un thème cher à l'autrice, notre partie a cherché à souligner les conséquences qu'a cette évolution textuelle dans une série de scènes du LQJNP. Nos analyses ont ainsi cherché à illustrer les extraordinaires potentiels, tout comme les douloureuses limitations, d'une écriture qui tenterait ici encore l'impossible, *faire avec* les disparus.

Une fois offert ce résumé de l'exploration éthique qu'a mené notre lecture, il serait désormais temps de s'arrêter... Une double phrase pourtant, ajoutée à toute vitesse par la narratrice, nous force, au risque d'abuser du temps qui nous est imparti, à un dernier détour. Cette déclaration excessive, qui nous invite à l'excès et excède la lecture que nous pouvons ici en donner, se trouve au cœur de notre dernière citation. Elle y arrive comme par hasard, alors que la narratrice tente ici de (se) « représenter » l'impensable : « J'essaie de me représenter très-très-très. Mon fils dit trois fois très pour me donner le temps d'essayer de penser. »

Cette phrase invite à se pencher à nouveau sur le rôle d'un fils qui, imposant plus tôt l'écriture par la vitesse de sa réponse – « Alors écris (Cixous 2015, 13) » –, donne une fois de plus à la scène sa cadence. Elle nous invite aussi à interroger le lien entre ce temps qu'il donne à une narratrice qui en manquerait désormais, et ce temps qu'elle redistribue à sa mère et à Isaac ou plus généralement, à interroger le rôle que joue le don dans le LQJNP. Quel serait son rôle? Le rôle d'un don de soi que ferait son entourage à la narratrice, d'un don qui serait aussi peut-être un cadeau empoisonné, un faux don qui la mettrait en dette, ou le masque d'apparat d'une dévorante jalousie. Ou même encore, puisque nous n'en verrons pas ici la fin, d'interroger le rapport entre le don et ce geste d'écriture prudent et fulgurant de « re-présent[ation] » (Cixous 2014, 27) que fait la narratrice, et dont elle semblerait s'excuser par avance, comme s'il fallait – et ne le faut-il d'ailleurs pas ?⁷³ – en demander sans cesse le pardon.

Pour discuter tout cela, *Donner le temps*, l'ouvrage de Derrida qui se cache sans doute dans la déclaration filiale, nous aiderait sans doute – que cela soit pour aborder la question de la jalousie (Derrida 1991, 116) ou celle de la dette (Derrida 1991, 94), celle de la fiction « fai[te] passer [...] pour “vraie” » (Derrida 1991, 122) ou du simulacre (Derrida 1991, 47), celle du présent que la narratrice voudrait donner aux morts (Derrida 1991, 22) ou celle de l'excès (Derrida 1991, 56) que nous avons tout du long attaché à

⁷³ Derrida le suppose en effet, en remettant en cause la possibilité même qu'aurait le « sujet écrivain » à se faire « *sujet donnant* » : « [S]i seule une problématique de la trace ou de la dissémination peut poser la question du don, et du pardon, cela n'implique pas que l'écriture soit *généreuse* ou que le sujet écrivain soit un *sujet donnant*. En tant que sujet identifiable, bordé, posé, l'écrivain et son écriture ne donnent jamais rien dont ils ne calculent, consciemment ou inconsciemment, la réappropriation, l'échange ou le retour circulaire – et par définition la réappropriation avec plus-value, une certaine capitalisation. » (Derrida 1991, 131–132). Dans cette remise en question de la générosité de l'auteur, on retrouve alors les principes de la critique éthique que nous avons avec faite de la Permission d'*Hyperrêve*, de se « naïveté » (Adorno 2003, 13), et de l'innocence apparente d'une naïveté qui serait aussi capitalisation sur autrui, et ainsi violence contre l'avec.

l'avec, ou même encore celle de l'impossibilité d'un deuil (Derrida 1991, 54) qui serait⁷⁴, tout comme le don d'ailleurs, « [n]on pas impossible mais l'impossible. La figure même de l'impossible. » (Derrida 1991, 19). Pour cette lecture croisée, pour ce dialogue infini entre les œuvres de Cixous et de Derrida autour de ces thèmes incessamment approchés du don, du deuil et de la littérature, et dont *Donner le temps* et le LQJNP ne seraient tout juste qu'une étape, nous n'aurons cependant pas ici le temps.

Nous aurons tout juste celui qu'il faut pour nous attarder, un instant encore, sur l'étude de cette ambivalence que notre analyse a tenté de donner à la textualité du LQJNP, et à laquelle Derrida, dans sa patiente lecture du texte baudelairien, semble déjà nous inviter :

On pense généralement que le discours narratif rapporte des événements qui ont eu lieu hors de lui et avant lui. [...] Ici, nous devons en tenir compte, ce qui arrive arrive au narrateur et à la narration ; ce qui arrive provoque le narrateur et la narration ; et les composantes de la narration sont ce sans quoi l'événement sans doute n'aurait pas lieu. C'est *comme si* la condition narrative était la cause de la chose racontée : *comme si* le récit produisait l'événement qu'il est supposé rapporter. C'est à la condition du récit que l'événement raconté aurait eu lieu : qu'il aura eu lieu. Le récit comme cause et condition de la chose, c'est le récit qui *donne* la possibilité de la chose racontée, la possibilité de l'histoire comme histoire d'un don ou d'un pardon, mais aussi et par là même la possibilité de l'impossibilité du don et du pardon[.] (Derrida 1991, 155)

Établissant un rapport incertain entre l'intériorité et l'extériorité du « discours narratif », Derrida part dans l'extrait à la recherche de l'objet, de « la cause », du discours. Cette causalité, qu'elle soit celle de « l'événement » – singulier, unique – ou « des événements » – pluriels, appelés tout comme la Permission à (ne pas) se recommencer –, de « la chose » ou de « l'histoire », se trouverait alors selon lui plus dans « les composantes de la narration » que dans ce qui viendrait « hors d'[elle] et avant [elle] ». Elle serait alors la cause du texte même, non pas de sa venue à l'écriture, mais la cause de ce que le texte raconte, « de la chose racontée », la cause d'un événement qui serait non seulement l'événement *de* l'écriture, mais l'événement *dans* l'écriture, « la possibilité de la chose racontée ».

Il parlerait alors, tout comme notre chapitre, du rapport incalculable entre une référentialité à laquelle on donne « généralement » une importance excessive, entre une tendance jalouse de lecture qui viendrait à chercher hors du texte cet événement qu'il serait chargé de raconter et une textualité démiurge qui donnerait naissance à un

⁷⁴ Voir à ce sujet la lecture que fait Ginette Michaud de la citation de *Chaque fois unique la fin du monde* que nous avons placée, dans une version tronquée, en épigraphe de notre thèse (Michaud 2010, 110).

événement narratif qui n'a jamais eu lieu, mais « aura eu lieu » dans l'écriture une fois inscrit par l'écriture. Tout comme serait certainement prête à le faire Mireille Calle-Gruber, lorsqu'elle affirme que chez Cixous « [o]n est toujours dans la fiction » (Calle-Gruber and Cixous 1994, 100), poussant à l'extrême ce présupposé, il prendrait ainsi le parti d'une littérature qui ferait le tout d'un rien et produirait le ce, le « ce qui arrive », alors même qu'elle produit le texte à son sujet.

Et n'est-ce pas d'ailleurs précisément ce que ferait l'écriture de Cixous ? N'est-ce pas précisément ce que font ces scènes véridiques ? Ces scènes à la fois irrationnelles et incompréhensibles, irréprésentables hors du texte et impossibles à imaginer avant lui ? Ces scènes imprenables et pourtant offertes par l'écriture comme étant, non comme *ayant eu lieu*, mais comme *ayant lieu*, dans ce présent paradoxale que nous donne le texte ?

C'est *presque* le cas. Et dans notre lecture tout comme dans l'extrait de Derrida, la nuance est douloureuse, mais néanmoins cruciale. Marquée par le trébuchement d'une causalité qui aurait été « sans doute » localisée – c'est à dire *sans aucun doute*, et *sans doute pas* – le texte derridien ne parvient ici qu'à peut-être, *certainement peut-être*, libérer le texte littéraire. Et c'est alors sans surprise que reviennent sous sa plume prudente les *comme si* qui portaient celle de Cixous : « C'est *comme si* la condition narrative était la cause de la chose racontée : *comme si* le récit produisait l'événement qu'il est supposé rapporter ». Le philosophe rétablit alors in extremis l'incalculable externalité d'une écriture qui n'aurait peut-être rien à voir avec ce qui a « eu lieu hors de lui et avant lui » et qui pourtant semblerait toujours devoir lui rendre des comptes, lui demander pardon ou lui donner le temps de s'opposer au texte, de toujours lui donner éternellement au présent le droit de *parler maintenant*.

Le philosophe redonne ainsi in extremis la place à *l'avec* et, alors même qu'il tentait de le libérer, force finalement lui aussi le « sujet écrivain » à *faire avec, avec sans* lui. Ce fut aussi, *sans doute*, notre tentative ici.

Chapitre 3: Dustan – Il va falloir s’y faire

What’s there to write? I’m HIV positive. It sucks. Then what? Thinking about a chronic disease, I now feel I have written a text that is itself ill, like a mad book about confusion, and I’m tired.

I imagined that with my life in shambles I’d fit at last into a chaotic world or, if this too failed, that there might be a chance at hand for me to move closer and about, without the fear of falling right into the gaps I’d been trying to bridge. But shreds and shards make for an odd sort of normalcy. Not a big surprise there, I guess, and I didn’t start this book in the hope it would help me recapture some illusory cohesion or paradise lost I never possessed to begin with. What, I wondered, does it feel to be HIV positive in a world at war? Uneventful is the answer.

David Caron, *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV*, p.315

J'écris pour rattraper. Rattraper le coup.
Rattraper les coups.

J'écris pour rétablir. L'équilibre.

Guillaume Dustan, *Nicolas Pages*, p.97

Ouverture : Après le sida ?

Publié en 1999, *Nicolas Pages* est le quatrième ouvrage de Guillaume Dustan. Suivant sa trilogie dite autopornographique⁷⁵, le livre fait charnière entre les ouvrages narratifs qui le précèdent et les longues pièces d'opinion, sorte de « one-man-show engagé[s] » (Dustan 1999, 430), rédigés par la suite. Composé de récits autofictifs, comme celui de la relation amoureuse qui donne son titre au livre, et d'écrits plus théoriques sur le sida, la sub-culture⁷⁶ gay, la littérature, la drogue ou encore la vie nocturne parisienne, la narration s'étend de 1995 à 1998 et suit chronologiquement l'ensemble de la période de rédaction de la première trilogie.

L'ouvrage qui met lui aussi en scène un narrateur vivant avec le VIH mentionne à plusieurs reprises ceux qui viennent avant et s'inscrit, dans une certaine mesure, dans leur continuité. Caractérisé par une action qui serait « structured around the motif of travel » (Rivas 2018, 136), il s'en éloigne aussi à bien des égards, que cela soit géographiquement⁷⁷, contextuellement ou thématiquement. Là où l'action de la première trilogie se passe presque intégralement dans le Marais – cœur du « Milieu » gay parisien⁷⁸ –, *Nicolas Pages* ne le représente presque pas. Là où les textes précédents se passent pendant les « années sida » (c'est-à-dire entre 1980 et 1995⁷⁹), cet ouvrage inscrit plutôt la transition entre celles-ci et un *juste-après* incertain que nous appellerons les *suites* du sida. Et là où les récits antérieurs s'attachent majoritairement à la description précise de scènes sexuelles et de scènes de la vie nocturne, celui-ci leurs préfère notamment les thèmes, assez inattendus, de l'amour romantique ou de l'engagement politique.

⁷⁵ L'expression est de Dustan en hommage à l'acteur pornographique séropositif américain Scott O'Hara. Pour une analyse du terme, voir (Davis 2009).

⁷⁶ Nous employons ici une traduction proche de l'anglais *sub-cultural* afin de souligner la dette que doit notre emploi à des théories américaines. Pour ce qui est des liens entre les écrits de Dustan et ces théories, voir le chapitre de Davis dans *Alienation and Alterity* (Davis 2009) ainsi que celui de Rivas dans *Deviant Sexuality* (Rivas 2018).

⁷⁷ Si le Marais est un lieu, le Milieu qu'il représente ici est plus un espace symbolique qu'un lieu géographique. Voir à ce sujet (Rivas 2018, 166).

⁷⁸ À propos de la différence entre le Milieu et le terme plus vague de communauté gay, voir le développement qu'offre Joshua Rivas dans *Deviant sexuality* (Rivas 2018, 150–151), et dont nous ne citons que le début : « The subcultural “world” depicted in Dustan's novels is inadequately encompassed by the term “the gay community,” an expression that carries universalising implications of its own in its tendency to downplay the extreme heterogeneity of the individuals it is meant to comprise » (Rivas 2018, 150). Voir aussi le brillant ouvrage de Caron sur le Marais et la question de la communauté (Caron 2009).

⁷⁹ Au sujet de cette division assez commune dans la critique de la littérature du sida, voir par exemple (Toth 2016).

De cette position d'entre-deux, de cette proximité et de cette différence avec les ouvrages antérieurs, la première dédicace témoigne par exemple déjà :

À / la mémoire de Frédéric Debanne / (a-k-a Frieda), mort à trente ans de la / dureté d'être une pédale dans ce monde inique, / il était grand et fort et bien monté pourtant / (non je ne me le suis pas fait, c'est une déduction), / et il savait ce que c'est que de rigoler, faire la fête / se rendre complètement hystérique ! / * / dans mon esprit / il rit / au bord de la piscine où on fumait du pollen [de cannabis] et / au-dessus de son bureau chez Clergerie, où, / quand il n'y avait rien à faire, il disait / qu'il était / en pleine mise à jour (Dustan 1999, première dédicace)

Dans cet extrait, le narrateur emploie le même type d'humour que David McDiarmid dans ses célèbres *Rainbow Aphorisms* – « I'm Too Sexy to Have AIDS » (McDiarmid 1994) – et attache le personnage au Milieu. Il profite aussi de ce fragment pour politiser, et c'est là la nouveauté, singulièrement l'épidémie.

Ne le mentionnant pas directement, il présente le sida comme le symptôme mortel, mais secondaire, d'un autre mal, l'homophobie systémique formellement soulignée par le contraste de registre entre le vulgaire « pédale » et le littéraire « inique ». Loin de se focaliser sur la lutte dramatique et individuelle entre le sujet mourant, Frédéric Debanne, et la maladie – comme le faisait par exemple Hervé Guibert dans son célèbre dernier ouvrage *Cytomégalovirus* (Guibert 1992) – le narrateur se concentre alors sur une autre binarité à savoir celle qui opposerait d'un côté un style de vie spécifique, ici représenté par Frieda, et de l'autre une société organisée en sa défaveur, « ce monde inique ». Le fragment insère le premier dans le second, « une pédale dans ce monde inique » (nous soulignons) et invite alors à penser la relation entre les deux, la relation de l'un avec l'autre.

Et c'est précisément la différence de *Nicolas Pages*. Là où la première trilogie se déroulait dans un espace exclusif et privilégié⁸⁰ (Rivas 2018, 150–152) dont le narrateur ne sortait que rarement, cet ouvrage est nettement plus marqué par la question de la relation entre les membres du Milieu et le reste de la société, tout comme entre celle du narrateur, Guillaume, et son contexte socio-politique. Souligné en passant par Guillaume, qui annonce au fil du texte « dev[enir] de moins en moins déprimé [et d]e plus en plus politique » (Dustan 1999, 410), cette évolution nous invite alors non seulement à interroger le sens ici donné à ce dernier mot, mais aussi le rôle narratif que

⁸⁰ Nous noterons tout particulièrement la blancheur dominant problématiquement l'univers de Dustan, et sur laquelle nous reviendrons dans notre analyse du récit à Tahiti : « The men of Dustan's world are implicitly coded as white; the narrator's appraising gaze is incessantly drawn to the bodies of the men around him, but he never so much as mentions their skin color or ethnicity. Men of color are either physically absent from the places that constitute the "gay ghetto" or are, like both lesbian and straight women, essentially invisible to the narrator given their sexual undesirability. » (Rivas 2018, 152 note 49).

joue dans *Nicolas Pages* une prise de conscience qui le détache de l'apparente apoliticalité des précédents :

[Pour pouvoir écrire *Plus fort que moi*] [i] a fallu que je commence à parler, dire ce que je pensais au lieu de me borner à rapporter les faits. [...] Là j'étais obligé, parce que mon sujet n'était plus assez événementiel pour que je puisse m'en tirer sans donner du sens. Et aussi parce que petit à petit mon sujet était devenu ça : non plus seulement parler de/montrer des choses non-dites/occultées, mais essayer de dire le sens pour moi de ce qui s'était passé. (Dustan 1999, 406–407)

Dans ce passage, le narrateur établit une opposition entre d'un côté les « faits », les « choses », et de l'autre le « sens » et annonce vouloir désormais privilégier le second au détriment des seuls premiers. Faisant cela, il redéfinit ici les termes de sa démarche créatrice

Là où Dustan se concentrait majoritairement sur la description presque ethnographique des pratiques mentionnées dans la dédicace, le narrateur de *Nicolas Pages* tenterait alors de « donner du sens » à celles-ci, de leur donner ce que Barthes désigne comme une « signification » (Barthes 1957, 189) et de les élever ainsi au rang de pratiques culturelles. Ou en d'autres mots, à la monstration souvent discutée par une critique selon laquelle toute l'action « is dedicated to style and to desire, and to the relation between them » (Chambers 2004, 312), Guillaume substituerait d'après ces lignes une approche discursive peut-être moins tournée vers la description d'un faire immédiat que vers celle d'un vivre inscrit dans la durée, et qui s'exprime dans l'idée sur laquelle nous reviendrons d'un *vivre avec*.

Ce n'est pourtant pas la seule annonce que porte l'extrait. S'opposant à toute lecture qui voudrait encore voir dans l'œuvre de Dustan l'affirmation d'un « wish to die⁸¹ » (Bersani 2011, 96) causé par le sida, on y trouve aussi la volonté qu'aurait le narrateur de non seulement « [s]'en tirer » mais aussi, comme le souligne avec humour la quatrième de couverture, de vouloir « sauver [par la même occasion] les arbres, les enfants, les gens, le monde. » (Dustan 1999, Quatrième de couverture). Et le choix d'une expression typiquement associée à la guérison d'un malade n'est pas anodin. Lue sous cet angle, l'ambiguïté qui sous-tend l'emploi des mots « sujet » et « sens » donne ainsi

⁸¹ Sous sa plume, l'expression lui permet d'associer l'auteur à l'un de ses piliers théoriques : celui du « self-shattering » qu'il développe dès 1995, dans son ouvrage *Homos*. « Following Jean Laplanche, who speaks of the sexual as an effect of ébranlement, I call jouissance “self-shattering” in that it disrupts the ego's coherence and dissolves its boundaries » (Bersani 1995, 101), aussi définie comme « an aptitude for the defeat of power by pleasure, the human subject's potential for a jouissance in which the subject is momentarily undone » (Bersani 1995, 100). Nous reviendrons sur cette ligne critique dans notre introduction et lui offrirons une réponse locale dans notre note 96.

une dimension supplémentaire à une nécessité autrement présentée comme uniquement littéraire.

Si l'on reprend l'expression du narrateur – « mon sujet n'était plus assez événementiel pour que je puisse m'en tirer sans donner du sens » – quel est alors le « sujet » dont le texte nous parle ? Est-ce le sujet thématique de l'ouvrage, celui dont l'insuffisante événementialité ne suffirait plus à nourrir la diégèse ou est-ce celui de la narration, ce sujet malade et non-plus mourant qui doit désormais trouver une raison, plus qu'un moyen, de vivre avec le VIH ? Et quel est aussi ce « sens » qu'il ne faudrait pas seulement « dire » mais aussi « donner » ? Est-il littéraire et fait-il ainsi seulement référence à une « signification » qu'il faudrait désormais ajouter à des descriptions sub-culturelles alors reléguées au rang de « forme[s] » (Barthes 1957, 189) ou touche-t-il plus directement à une direction, au sens, que le sujet survivant est désormais forcé de donner à sa vie ? Et dans un cas comme dans l'autre, n'est-ce alors pas la valeur – « un sens (en fait je veux dire une valeur) » (Dustan 1999, 371) – du texte comme du narrateur qui serait ici en jeu ?

Malgré la focalisation égocentrique sans cesse adoptée par Guillaume, l'entreprise dustanienne gagnerait alors une dimension testimoniale et l'ouvrage, s'il s'inscrit dans l'œuvre littéraire de l'auteur, serait aussi recevable comme le témoignage précieux d'une évolution collective dont il représenterait exemplairement une étape charnière⁸². Et pour cause. Entre la première trilogie dont l'écriture a commencé en 1994 et la seconde qui débute en 1998, les trithérapies⁸³ diffusées pour la première fois mi-1996 se répandent. Elles augmentent significativement la durée de vie des personnes séropositives qui y ont accès, opèrent la « sudden transformation of HIV from an imminent death sentence to a manageable chronic condition » (Rivas 2018, 146) et permettent alors d'imaginer une issue à l'épidémie – ce que le narrateur désigne comme un « après le sida » (Dustan 1999, 404) –, et qui semble à la fois porter le texte et lui manquer douloureusement. Elles appellent alors la pensée d'un *vivre avec* dont la nature incertaine transparaît déjà dans la troisième dédicace de l'ouvrage, réponse directe à la première : « Pour Nelson, qui n'est pas mort » (Dustan 1999, Troisième dédicace).

⁸² Cette valeur testimoniale de *Nicolas Pages* est soulignée par la lecture que fait Joshua Rivas de la première trilogie, et cela même si les motifs analysés diffèrent certainement (Rivas 2018). On pensera aussi au rôle que donne Christophe Broqua à Dustan, celui de témoin privilégié d'une évolution du milieu homosexuel parisien, notamment sur la question du sida. Voir à ce sujet les chapitres 9 et 10 de l'ouvrage (Broqua and Halperin 2020, 211–273).

⁸³ Voir la définition du Larousse : « Traitement curatif des personnes atteintes du sida (ou préventif pour les séropositifs sans sida déclaré), utilisant en combinaison trois médicaments antiviraux (par exemple AZT + DDI + antiprotéase)[...]. » (*Larousse.fr*, Trithérapies).

Le rôle qu'a cette transition sur l'œuvre de Dustan semble avoir été souvent négligé par les critiques. Mais est-ce vraiment inattendu ? Si, comme le souligne Caron, « AIDS was, and still is, too often downplayed by Dustan's readers » (Caron 2009, 98), il est peu surprenant qu'un lectorat initial qui veut faire de l'auteur « the ultimate chronicler of the new Marais culture » (Caron 2009, 97) ne s'arrête pas outre mesure sur l'évolution d'une épidémie qui n'est pas leur objet⁸⁴. Mais là n'est pas selon nous la seule raison. Qu'en est-il en effet de ceux qui s'intéressent à cette question ? Qu'en est-il par exemple de David Caron (Caron 2009), de Ross Chambers (Chambers 2004), de Leo Bersani (Bersani and Phillips 2010; Bersani 2011), de James S. Williams (Williams 2006), de Elliot Evans (Evans 2015) ou de Paul B. Preciado (Preciado 2008) ? Qu'en est-il aussi de Christophe Broqua (Broqua and Halperin 2020), Daoud Najm (Najm 2016), ou de Oliver Davis (Davis 2015) ?

L'explication serait ici contraire. Primordialement attachés à la connexion directe entre Dustan et certains moments de l'épidémie du sida, ils semblent tous peiner à approcher la position transitoire de l'ouvrage. Les premiers se concentrent ainsi presque exclusivement sur la trilogie inaugurale de l'auteur dont l'action se passe avant 1996 et les derniers, qui délaissent la valeur littéraire des textes de Dustan, se concentrent quant à eux surtout sur sa place médiatique après 1999 et sur la querelle qui l'oppose au co-fondateur d'act-up Paris, Didier Lestrade, à partir de juin 1999⁸⁵.

Suivant les analyses littéraires, revenons vers les premiers. Si comme Alessandro Badin dans *Généralisations sida*, la majorité des critiques hésitent à inclure Dustan dans la « sinistre confrérie » (Badin 2014, 40) des auteurs du sida, certains comme Virginie Despentes utilisent encore une rhétorique proche de celle employée pour parler de la fin des années 1980, lorsqu'elle affirme que « la grande différence entre [s]es livres et un texte bien gaulé mais qui manquerait de consistance, c'est la mort. Il y a ce martèlement, une ombre constante, le souffle court – [il] v[a] crever, [il] ne pens[e] qu'à ça. » (Despentes 2013). Et c'est aussi le cas, dans une moindre mesure, de Preciado

⁸⁴ On pense par exemple à l'un des premiers articles académiques sur Dustan, « The Ghetto Novels of Guillaume Dustan » (Hendrickson and Siegel 1998), mais aussi à la majorité des articles de presse consacrés aux deux premiers volumes. Depuis ce mouvement critique initial, des lectures comme celles de Joshua Rivas (Rivas 2018), de Oliver Davis (Davis 2009) ou de David Caron (Caron 2009), ont approché plus directement le rapport entre la sub-culture décrite par Dustan et le sida. Elles se concentrent cependant sur la première trilogie.

⁸⁵ L'action de *Nicolas Pages* se termine en Novembre 1998. Dans l'index de l'ouvrage, Dustan dresse encore un portrait nuancé de Didier Lestrade : « Didier Lestrade fut notre chef. Quelque chose comme ça. Il était au centre de tout : musique, drogue, mondanités, sex-appeal, intelligence. Quand le sida est arrivé, il l'a dit lui-même, Didier a cessé toute pénétration, même protégée. À la place, il a fait Act-up. » (Dustan 1999, 517). Pour ce qui est de la querelle, voir (Broqua and Halperin 2020, 211–46).

lorsqu'il invite à lire avant tout ses romans comme « une forme d'insurrection sexuelle par l'écriture » (Preciado 2008, 11) et comme une sorte de longue « préparation pour la mort » (Preciado 2008, 369).

Ceci n'est sûrement pas un hasard. Si la tentation romantique de lire Dustan « comme un mourant, qui ne se croit et ne se sent plus tenu responsable de l'avenir, et dont l'existence s'inscrit dans les limites d'une vie prête à s'éteindre à tout moment » (Halperin 2010, 53) joue beaucoup et si la date de publication des ouvrages peut parfois justifier ce choix focal⁸⁶, elles sont ici secondaires face à l'intérêt spécialisé d'un versant psychanalytique de la *queer theory* américaine. L'intérêt pour la « pulsion de mort » freudienne et pour le concept lacanien de « jouissance ».

Inauguré par « Is the Rectum a Grave? » (Bersani 2009), provocation célèbre de Bersani publiée en 1987, ce courant théorique popularisé sous le nom de « anti-relational theory » a depuis connu un riche essor, marqué tout particulièrement par les succès de *Homos* (Bersani 1995), *No Future* (Edelman 2004) et *Unlimited Intimacy* (Dean 2009). S'inspirant librement de penseurs comme Guy Hocquenghem et Michel Foucault, tous deux intéressés par le potentiel révolutionnaire des mouvements homosexuels, ces critiques américains s'efforcent à redéfinir les concepts de communauté, de relationnalité et de sociabilité. Que cela soit pour questionner l'idée socialement fondatrice de « reproductive futurism », perçue par Edelman non seulement comme un « absolute privilege of heteronormativity » mais aussi plus dangereusement comme une « ideological limit on political discourse as such », « casting outside the political domain, the possibility of a queer resistance » (Edelman 2004, 2) ou pour reconsidérer l'inventivité relationnelle d'une culture *bareback*⁸⁷ rituellement centrée sur la contamination par le VIH, tous questionnent certains des choix fondateurs de notre société contemporaine. La productivité plutôt que le plaisir, la durée plutôt que l'intensité, le futur plutôt que le présent, la conservation plutôt que la jouissance, l'esprit plutôt que le corps, etc. Tous s'accordent aussi sur l'importance d'une négativité irrésolue et anti-sociale qui s'oppose à l'idée d'une subjectivité fixe et bornée au profit d'une incertaine fluidité surtout attachée au corps et au plaisir.

Les nuances entre ces théoriciens demeurent, mais le rôle que peut y jouer l'auteur est nettement plus unifié. Pour ces critiques, et ceux qui écrivent dans leur

⁸⁶ En pratique, cet argument ne tient vraiment que pour l'ouvrage de Chambers – *Aids Writing, Testimonial, & the Rhetoric of Haunting* – publié en 2004, les autres ouvrages et articles ici cités sont tous publiés après la mort de Dustan en 2005.

⁸⁷ Dans la lignée du chapitre consacré au rapport entre Dustan et le mouvement *bareback* (Daoud Najm 2016), nous renvoyons, pour la définition du terme, aux travaux de Christophe Broqua, France Lert et Yves Souteyrand (Broqua, Lert, and Souteyrand 2003), de Michael Shernoff (Shernoff 2004) et à l'ouvrage de Tim Dean précédemment mentionné (Dean 2009).

lignée, les premiers ouvrages de l'auteur feraient de lui un « Master of the Drive » (Kollias 2008) qui donnerait vie par l'écriture à des théories souvent jugées abstraites et idéalistes. Et cela n'est pas infondé car les textes comme les déclarations auctoriales semblent en effet bien s'y prêter. Que cela soit pour ses descriptions de performances sexuelles, pour la place centrale donnée à la consommation de drogues dures, pour sa défense médiatique du « no-capote », pour son décès par overdose à quarante ans, ou pour sa représentation d'une mort souvent perçue « not as a threat, but as a temptation, a lure », « *Dustan's novel delineates a wish to die that is at once related to sex and foreign to sex* » (Bersani 2011, 96). Dans ce contexte, le sida serait alors un déclencheur secondaire qui « perhaps inevitably [...] infects sex with a consciousness of death » (Bersani 2011, 96), mais qui serait à la fois une donnée non-essentielle et un pilier incontestable de l'ensemble de ces lectures. D'où la difficulté paradoxale qu'auraient ces critiques à vraiment parler du sida dans l'œuvre et à offrir une lecture d'elle qui ne dépendrait pas de lui.

Précieuses pour leur attachement plus direct au motif, d'autres analyses permettent de mieux saisir la place spécifique qu'occupe *Dustan* dans la littérature du sida. Elles soulignent le statut liminal de son œuvre, discutent la différence entre le sens du mot sida dans la trilogie et celui qu'il avait à la fin des années 1980⁸⁸, et définissent en cela la singularité contextuelle du travail de l'auteur. Malgré cela, elles s'arrêtent au même point. Que cela soit chez Chambers qui ne va pas au delà du « survivor's sense of interminability and inevitability » (Chambers 2004, 311) des premiers ouvrages ou chez Caron qui serait paradoxalement prêt à voir le narrateur du premier ouvrage, *Dans ma chambre*, « as HIV positive at a time when successful combination therapies are just beginning to change the landscape of AIDS in Western countries » (Caron 2009, 96) et à pourtant parler de l'ensemble de l'œuvre de *Dustan*, « his books », comme « first and foremost about AIDS » (Caron 2009, 98), tous deux refusent de croire le narrateur lorsqu'il affirme qu'un écart séparerait les ouvrages inauguraux de ceux qui viennent après, plaçant ceux-ci hors de portée d'une mort prochaine qui, n'étant plus inévitable, serait aussi devenue moins désirable. En un mot, ils sont eux aussi réticents à penser

⁸⁸ Voir en particulier l'analyse de Chambers : « [T]here is an important historical difference between *Longtime Companion*, which was finished in 1990 and chronicles the AIDS years from 1981 through 1988 or so – years of terror, panic, and (in the Englishspeaking world) the organization of community resistance – and *Dans ma chambre* and *Je sors ce soir*, which were published in 1996 and 1997 respectively and relate therefore to the midnineties, the transition years when in France a quite new gay community had begun to emerge, while the long medical stalemate of the AZT era was displaced by what was to become a new holding pattern, with the advent of protease inhibitors and the invention of combination therapies. The conditions of survival have begun to change markedly, so that in *Dustan's* writing there is a veteran's sense of weariness and fatigue, along with a survivor's sense of interminability and inevitability » (Chambers 2004, 311).

l'œuvre plus tardive de l'auteur comme témoignant non plus du sida tardif, mais des suites de celui-ci, celle d'un *vivre avec le VIH* qui remet en avant le thème de la vie⁸⁹.

Notre analyse, alors, naîtra de la tension fructueuse entre d'un côté les lectures négatives d'une œuvre qui serait piégée selon la critique dans une « liminal area » « between the two unthinkable eventualities that are straight life [et que l'on pourrait moins polémiquement appeler hétéronormative, voire simplement normative⁹⁰] on the one hand and death from AIDS on the other » (Chambers 2004, 312), d'une œuvre dont le futur, sans cesse, ne serait que la mort, et de l'autre l'inattendu « vitalisme⁹¹ » d'un narrateur qui cherche ici à « [s]'en tirer » et à « donner [par l'écriture] du sens », « un sens (en fait je veux dire une valeur) » (Dustan 1999, 371), à une vie dont l'absurde banalité en semblerait résolument dénuée.

Partant à la recherche de l'émergence du temps du VIH, ainsi que des effets qu'elle a sur le texte, nous en offrirons une double lecture simultanée.

Nous soulignerons d'un côté le rôle que joue sur l'ouvrage le contexte précis dans lequel il s'inscrit et l'approcherons comme un témoignage culturel d'une période transitoire de l'épidémie. Nous nous attacherons alors pour cela à la place que tient une question qui porte et limite le texte, « Alors...qu'est-ce que je pouvais faire ? » (Dustan 1999, Quatrième de couverture). Mais ce n'est pas tout. Nous montrerons aussi en quoi le texte repose sur une sorte d'*être-avec* appauvri, comment il est dominé par la question du *vivre avec* et est contextuellement poussé par la nécessité de réussir ce que la critique nomme le « deuil du deuil ».

De l'autre côté, nous préserverons à l'ouvrage son statut d'œuvre littéraire à part entière, dont la force dépasserait son aspect documentaire, et nous le recevrons comme un moment central de l'œuvre de Dustan. Ouvrage charnière, écrit dans lequel se rejoignent le passé – temps de la première trilogie – et le présent de l'auteur-narrateur, nous soulignerons en quoi il représente une tentative littéraire et théorique. Celle de la recherche d'un futur qui mettrait l'*avec* en son centre et demanderait à la fois de tenter de *faire avec* un échec omniprésent que de trouver un moyen de non seulement *vivre avec* le VIH mais aussi, plus radicalement, avec ce

⁸⁹ Caron ne fait pas encore la différence entre VIH et sida dans l'ouvrage de 2009 qu'il consacre au Marais parisien et dans lequel il offre ses analyses de Dustan. Son ouvrage suivant, *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV* (Caron 2014), sur lequel nous nous arrêterons plus en détail dans notre premier chapitre, offre cependant les bases de la distinction que nous reprenons ici.

⁹⁰ À ce sujet, nous renvoyons à deux ouvrages, celui de Alain Naze (Naze 2017) et plus spécifiquement à celui de Michael Warner (Warner 1999) dont les analyses sont selon nous plus nuancées.

⁹¹ Thomas Clerc, dans son introduction au premier volume des œuvres complètes de Dustan, souligne cette caractéristique souvent méjugée de l'œuvre de l'auteur (Dustan 2013, 9).

« monde inique » (Dustan 1999, Première dédicace) auquel s'oppose Dustan dans la dédicace.

Pour cela, nous établirons tout d'abord un dialogue entre l'ouvrage de Dustan et la récente autothéorie de Caron consacrée à ce qu'il appelle « le temps du VIH » [« the Age of HIV »] et nous comparerons le rôle que donnent les deux auteurs à un quotidien désormais déstabilisé par la maladie. Laisant ensuite Caron de côté, nous nous concentrerons sur la recherche narrative d'un « quoi faire » et tracerons la naissance d'un *vivre avec* le VIH, tel qu'il est représenté par les scènes de courses alimentaires. Dans ces scènes, nous verrons ainsi tout d'abord le terrain d'un retour à soi salvateur, d'une tentative par Guillaume de reprendre contact avec ses envies, avant de nous arrêter sur leur inévitable insuffisance et sur celle de l'activité qui les double, « racont[er] les courses » (Dustan 1999, 336). Nous présenterons ainsi les courses à la fois comme de riches tentatives de *faire avec* les suites du sida et comme des relèves ratées des scènes de vie nocturne pour conclure sur la nécessité dans laquelle elles laissent Guillaume de trouver, une fois de plus, quelque chose d'autre à faire.

Nous nous tournerons dans un second temps vers l'un des thèmes majeurs de l'ouvrage, et qui pose certainement plus directement la question de l'*avec* – comme, en pratique, celle du *sans* – pour offrir une triple analyse de l'échec romantique et sexuel, tel qu'il est illustré par les relations successives entre le narrateur et deux hommes, Nelson, entre 1995 et 1996, et Nicolas, personnage éponyme, en 1998. Ces deux branches narratives nous permettront alors d'analyser deux motifs. Tout d'abord, nous rétablirons la division entre l'avant et l'après des trithérapies afin de mesurer l'impact qu'a celle-ci sur le texte. Ensuite, nous soulignerons le rôle que joue l'échec dans chacun des récits et retrouverons la trace d'une double critique, celle d'une violence systémique contre les sujets homosexuels et celle d'un mode relationnel romantique. Nous ferons finalement se rejoindre ces deux analyses et analyserons l'un des articles plus théoriques qu'insère le narrateur dans l'ouvrage pour souligner à son contact la naissance d'une pensée relationnelle *queer*.

Première partie : Écrire pour s'en tirer

Vers une perte d'événementialité : chroniquer le VIH

Inscrite au cœur de la citation précédente, attachée à la question du « quoi faire », celle de l'événementialité – ou plutôt de la non-événementialité – du sujet joue un rôle central dans *Nicolas Pages*. Elle est négligeable dans les premiers ouvrages de Dustan, des ouvrages courts et thématiquement définis mais elle gagnerait ici en puissance alors que Guillaume apparaît non plus tellement comme le témoin d'une communauté dont il voudrait, en « préparation pour [s]a mort » (Preciado 2008, 369), transmettre les pratiques⁹² mais comme un sujet narratif dont la tentative de *vivre avec le VIH*, de « [s]'en tirer » (Dustan 1999, 407), exigerait à tout prix le prolongement de l'écriture de soi.

Cette problématique du *vivre avec* traverse selon nous l'ouvrage et s'incarne par exemple dans une riche interrogation. Nous sommes en 1996, peu avant la fin de la relation avec un personnage nommé Nelson, et « qui n'est [justement, lui non plus] pas mort » (Dustan 1999, Troisième dédicace) : « On commençait à savoir pour les trithérapies. Peut-être que je n'étais pas obligé d'attendre la mort avec lui ? » (Dustan 1999, 129) (nous soulignons).

Le narrateur souligne les effets sur lui de l'avancée scientifique et établit deux groupements qui s'opposent dans le texte. Le premier, composé avec Nelson serait, dans la phrase, tourné vers la mort quand le second, moins clairement délimité, serait une collectivité du « savoir », une communauté de la vie – du *vivre avec* et non pas de l'« attendre la mort avec ». Ce second, représenté par l'indéfini « on » dans lequel s'inclut le « je » de la phrase suivante, s'attache à une action à la significative progressivité et désignée par l'emploi du verbe « commencer ». Quel est le sens de celui-ci ? Il serait au moins double. S'il fait primordialement référence à la propagation de la nouvelle dans l'incalculable « on », il laisse également transparaître une autre progression aux effets d'autant plus incalculables, celle de l'impact de la découverte sur les singularités sidéennes, et ainsi de l'impact qu'elle a sur le « je ».

L'expression est alors révélatrice. Comme elle invite à penser aux conséquences de l'épidémie, elle offre à lire l'arrivée des trithérapies non pas seulement comme la conséquence linéaire d'un progrès dont l'occurrence unique se jouerait en fait déjà au

⁹² Selon le narrateur, le premier ouvrage de Dustan aurait quant à lui été écrit pour survivre par l'écriture, comme un livre déjà presque posthume : « Si j'ai pu écrire mon premier livre, c'est parce que je pensais que j'allais mourir. Dans un testament on est libre. » (Dustan 1999, 394). Si l'emploi par Guillaume du mot testament semble limiter la portée collective du texte, Joshua Rivas et Oliver Davis ont montré de manière convaincante en quoi les premiers ouvrages archivent explicitement un savoir collectif. À ce sujet voir (Rivas 2018) et (Davis 2009).

passé, mais aussi comme une découverte individuelle, progressive et quotidienne, attachée à une temporalité subjective qui empêcherait toute rupture claire entre un avant et un après ; d'où le ton ici donné à la seconde phrase.

La transition entre le pendant et l'après sida est marquée par l'interrogative et par l'emploi de « peut-être », elle serait alors manquée, dans la mesure où l'échappée, supposément causée par la découverte scientifique, n'est suivie que par une remise en question aux effets encore potentiellement à venir. Ou plus simplement, la transition est manquée dans la mesure où elle ne mène à aucune issue immédiate. Si la nécessité d'un changement s'impose au narrateur, celui-ci ne peut ici le penser que sous une forme pauvre et indirecte, celle d'une double négation qui invalide le trope du *retour à la vie* et ne le remplace en pratique par rien d'autre qu'une non-mort défailante, qu'un désir sans objet de *vivre avec*. Au futur regagné se substituerait ainsi ce que nous avons déjà appelé les *suites* du sida : « peut-être que je n'étais pas obligé d'attendre la mort [...] ? ».

Ressentie dans le monde occidental, l'hésitante sortie du sida vers laquelle le texte fait signe a gagné, dans la critique française, un nom à l'ambiguïté révélatrice, celui de « deuil du deuil ». On retrouve par exemple l'expression, chez David Caron, qui s'attarde dessus dans un extrait consacré à un ami décédé :

A few years later, Hervé was still doing reasonably well. He was on the new protease inhibitors, and they held HIV disease in check. He was awfully tired, though, both physically and psychologically. [...] He also had to deal with this new and unexpected situation. After having prepared himself for the inevitable, he now had to face the unsettling possibility that he may not die after all, not now, not of AIDS. In French circles at the time, this process was called "le deuil du deuil" – the loss of loss. Hervé explained to me how surprisingly difficult it had been for him. He was still trying to come to terms with it. He may have succeeded. And then he died. (Caron 2014, 70–71)

Réponse indirecte à la question déchirante qu'une victime du World Trade Center posait dans le chapitre précédent, « I'm going to die, aren't I ? » (Caron 2014, 69), ce passage met en scène une complexe oscillation entre la non-mort par le sida et la mort finale du protagoniste principal. Il souligne, comme le fait Dustan, les effets objectifs des trithérapies, les nomme avec une technicité toute scientifique puis dérive lui aussi rapidement vers une lecture des conséquences psychologiques du VIH, celles que le traitement ne pourrait justement pas aussi facilement garder « held [...] in check ».

Caron s'attache alors à une double réaction qui clarifie, sans pour autant l'épuiser, l'expression qui nous intéresse. Il remplace le processus achevé d'une

« prepar[ation] [...] for the inevitable » par une « unsettling possibility » que le personnage « now had to face ». En cela le critique ne se contente pas de rétablir une chronologie narrative, non, il égalise aussi deux propos en apparence contraires. Il invite le lecteur à penser un retour à la vie, un *vivre avec*, dont le poids psychologique serait équivalent à celui d'une « préparation pour la mort » (Preciado 2008, 369) et place celui-ci face à une question ici gardée muette : *je ne vais pas mourir, n'est-ce pas ?* Comme il souligne l'importance vécue de la découverte, celle que les sidéens « may not die after all », il révèle en d'autres mots la violence paradoxale que manifeste dans l'expression la répétition du mot deuil, « deuil du deuil ».

Caron révèle alors l'incertitude d'une transition dont le but comme l'enjeu serait justement la vie et fait de la sortie du sida un véritable périple orphéen. Il éclaire notre compréhension de Dustan en soulignant le risque encouru par Hervé lorsque celui-ci tente de « coming to terms », de *vivre avec*, celui-ci, une mort dont la cause logique n'est plus dans le texte une maladie désormais « held [...] in check », mais les « surprisingly difficult » suites de celles-ci, et dont la sortie, dans un élusif *après le sida*, pourrait encore échouer⁹³ ; « He may have succeeded. And then he died ».

Entre un inatteignable après et une mort potentielle, entre l'absence de sens – de direction et de valeur – et le besoin croissant de trouver un moyen de tout de même s'en tirer, une série de liens se tracent ainsi. En effet, tous touchent à la question du quoi faire, de cette événementialité narrative sur laquelle nous avons ouvert et qui s'attache ici encore à une nécessaire tentative de *vivre avec*. C'est ainsi sans surprise qu'elle joue un rôle essentiel dans *Nicolas Pages*, alors que le narrateur doit d'un côté faire face à la nécessité vitale – existentielle et financière – de faire texte, « [i]l fallait que je sorte quelque chose vite » (Dustan 1999, 321) et de l'autre, à celle d'un manque explicite de contenu narratif.

Ce manque transparaît déjà sur la quatrième de couverture, alors que le narrateur se retrouve bloqué entre, d'un côté, l'échec de la relation avec Nicolas, et de l'autre, la venue retardée d'une vocation potentielle :

Voilà l'histoire : on s'est rencontrés. J'aurais voulu qu'il m'aime. Qu'il me sauve. Mais, ça n'a pas marché. Ça n'a... pas été possible. Bon. Très bien. Alors... qu'est-ce que je pouvais faire ? Sauver les arbres, les enfants, les gens, le monde ?... J'avais déjà des dispositions. Allez, allez... Mais j'anticipe. (Dustan 1999, Quatrième de couverture)

⁹³ Nous employons ici le mot échec tel qu'il est appelé par l'emploi par Caron du mot « success ». Il va cependant sans dire que l'échec que serait ici la mort du personnage, l'échec du *vivre avec* le VIH, n'est pas de ceux avec lesquels un *faire avec* est possible. Parmi d'autres raisons, c'est notamment pour souligner le risque vital attaché à cet échec que nous faisons ici la distinction entre un *vivre avec* touchant à la survie narrative, et un *faire avec* qui toucherait plus spécifiquement à son écriture.

Cette annonce préliminaire d'un échec romantique joue sur la dualité du mot histoire, référant à la diégèse *et* à la relation avec le personnage et elle offre, comme le veut la convention, un bref résumé de l'ouvrage. Porté par une ponctuation expressive, le fragment laisse transparaître un embarras dont l'objet serait précisément la question du faire. Que cela soit par l'emploi des deux points qui réduisent l'ensemble de l'histoire à une rencontre qui n'aurait justement « pas marché » ou au travers des nombreux points de suspension, l'extrait, selon nous à l'image de l'ouvrage, peut ici se réduire à une question centrale : « Alors... qu'est-ce que je pouvais faire ? ».

Le texte se centre sur le thème d'un sauvetage dont Guillaume peine ici à localiser la source. Il pose ainsi les termes d'un double sauvetage du narrateur comme de son texte et mêle, tout comme celui discuté dans notre introduction, la question de la vie – du *vivre avec* – et celle de l'écriture – du *faire avec*. Il pousse alors Guillaume à trouver une réponse à l'interrogative – « qu'est-ce que je pouvais faire ? » et, alors même qu'il souligne à la fois l'insuffisance de Nicolas et l'insuffisance plus générale de l'amour romantique, il le force à trouver une raison de vivre pour avoir quelque chose à raconter et quelque chose à raconter pour avoir une raison de vivre. En cela, Il souligne autant la proximité et la différence entre deux concepts qui guideront notre lecture, celui d'un *vivre avec* dont l'enjeu serait le sauvetage du narrateur et celui d'un *faire avec* dont l'enjeu serait le sauvetage de son texte. L'un et l'autre seraient ici présentés comme mis en péril par l'insubstantialité du quotidien narratorial.

Presque vingt ans après, c'est ainsi sans grande surprise que l'on retrouve la même question encore liée au VIH : « What's there to write? I'm HIV positive. It sucks. Then what? [...] What, I wondered, does it feel to be HIV positive in a world at war? Uneventful is the answer. » (Caron 2014, 312). Posée par David Caron, alors récemment devenu séropositif, cette série d'interrogations attire à nouveau l'attention sur le lien fait entre la maladie chronique et la non-événementialité ressentie par le sujet écrivain⁹⁴ – « What's there to write? ». Là n'est pourtant pas son seul objet. Organisée autour de la répétition du pronom « what », l'extrait qui reprend les trois questions que nous avons retrouvées chez Dustan – quoi écrire, quoi ressentir, quoi faire – fait aussi référence, encore plus ouvertement que les mots de Guillaume, à la double difficulté du narrateur malade à penser le futur tout comme à se penser au futur : « then what? », *et après ?*

⁹⁴ Le VIH comme maladie chronique serait alors le contraire du sida, ou même, comme le note non sans malice David Halperin, de la transmission du VIH : « on ne saurait [par conséquent] trouver mieux pour rendre à "l'événement" son unicité et son prestige narratif » (Halperin 2010, 36). Cela explique en quoi Dustan peut à la fois souffrir du manque d'événementialité de sa condition, et se retrouver, par rapport à elle, au centre des débats autour du sexe sans préservatif auxquels référaient notre introduction.

La question de Guillaume, tout comme celle de Caron, attire alors l'attention sur le rôle de l'action, de l'activité narrative, telle qu'elle prend forme dans un quotidien longuement décrit dans *Nicolas Pages*, et dont le vide apparent serait dans l'ouvrage loin d'être anodin. Lieu de recherche d'un *vivre avec* qui s'opposerait à l'indescriptible attente morbide de Guillaume, le quotidien permettrait le prolongement journalier d'une vie et d'une narration toutes deux appauvries à l'extrême. Il serait ainsi, dans les deux ouvrages, le terrain propice à la recherche d'un *vivre avec* le VIH et d'un *faire avec* l'échec narratorial. Cette recherche d'un style de vie (l'expression est révélatrice) durable permettrait de combler l'écart entre un échec passé, ce sauvetage par autrui qui « n'a [déjà] pas marché », et ce futur idéalisé, ce sauvetage « [d]es arbres, [d]es enfants, [d]es gens, [du] monde » dont l'actualisation ne serait envisageable que dans un futur que le narrateur peut tout juste « anticipe[r] ».

Entre le passé révolu et un futur encore incertain coloré par les effets d'une maladie désormais devenue, l'appellation est ici révélatrice, chronique, le quotidien serait alors le lieu privilégié pour penser un *vivre avec* qui serait, comme l'annonce ludiquement Caron, à la fois « too big to grasp and [...] too small to ignore » (Caron 2014, 17). Mais ce n'est pas tout. Inscrire le quotidien, le mettre en texte, serait aussi la seule manière de manifester une condition – celle de personne vivant avec le VIH⁹⁵ – dans laquelle le banal et l'extraordinaire se confrontent et entrent richement en tension. C'est ce que théorise ici le critique, dans un chapitre intitulé « Depression and Incongruity » :

Depression kicked in when it occurred to me that not only was I HIV positive but I still had to do the laundry. Having entered the world of AIDS didn't mean that I'd abandoned the world I inhabited before – the world in which someone's got to do the dishes and light bulbs don't just change themselves. There is something incongruous in the uneasy proximity of a world's crisis and your personal life [...] of what's too big to grasp and what's too small to ignore [...]. Incongruous and productive. Two "events" as radically discontinuous in terms of magnitude and kind as AIDS and my laundry bled into each other when brought into contact. Household chores felt like an intolerably vulgar intrusion in the face of my seropositivity, yes, but the inescapable fact that menial tasks had to be performed also relegated HIV itself to secondary status, and this generalized dynamic of contamination cut the tremendous down to size and defamiliarized the quotidian.

⁹⁵ Nous employons cette expression afin de souligner le rôle dans l'ouvrage du *vivre avec* la maladie chronique qu'est devenue le VIH. Nous nous écartons en cela de la signification que donne Cindy Patton à l'expression dans *Inventing Aids* (Patton 1990). Le choix de l'expression fait chez elle plus directement référence à la distinction « never sharply drawn » (Patton 1990, 21) entre un groupe de malades (personnes vivant avec le sida) et un groupe d'activistes qui peuvent être, mais ne sont pas forcément, des malades. Voir (Patton 1990, 20-21).

The fact that from such disruption depression emerged signaled to me that HIV means disorder in many senses of the term but also that there may be something interesting in the opportunity it offered me to reassess everything. (Caron 2014, 17)

Caron s'appuie ici sur l'horizon d'attente d'un lectorat spécialisé et le subvertit tout au long de l'extrait en usant figurativement d'une terminologie typiquement utilisée au sens propre⁹⁶. L'emploi de l'expression « bled into » est de ce point de vue exemplaire. Comme il normalise l'image et rétablit l'écart entre le sang et le sida, il accompagne stylistiquement la transition stratégique qui porte tout l'ouvrage, celle entre la représentation canonique du « world of AIDS » et ce relativement non-événementiel « "even[t]" » qu'est ici le *vivre avec* le VIH. Ceci est encore plus apparent si l'on s'attache à l'emploi du terme « contamination ». Motif central de la contamination virologique, le mot est ici mis au service d'un décentrement radical. Et pour cause. Puisqu'il n'en fait qu'une référence en creux à la transmission corporelle du virus, Caron invite par son emploi à se concentrer non plus sur le passage littéral du VIH dans le sang, mais sur la contamination figurée entre le quotidien et la maladie chronique. Le critique replace alors en cela le sujet du côté de la vie et invite à penser la spécificité d'une existence non plus arrachée au sida mais banalement continuée avec le VIH. Il effectue en d'autres mots la transition entre une vision datée du sujet séropositif comme mourant et une perception moins dramatique, mais aussi moins définie, celle de quelqu'un *vivant avec* le VIH.

Cela n'est cependant pas selon nous le seul rôle de cet extrait. Comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage, le passage cherche ouvre aussi la voie à l'arrivée d'une autre période, *le temps du VIH*, qui prendrait le relai de ce que nous avons jusqu'alors appelé *les suites du sida*. Le rôle donné au motif de la dépression est alors ici tout particulièrement notable. Employé dans le sens presque météorologique du terme, cette chute psychologique qui « kicked in » et émerge ainsi paradoxalement avec une vigueur toute vitale, s'impose comme une riche tension avec laquelle Caron tente ici de faire.

La dépression que décrit Caron est le signe d'un fructueux déséquilibre qui offrirait ici une opportunité inattendue, elle n'invite pas seulement à un repli sur soi, elle donne aussi l'opportunité d'une exploration nettement plus collective. Chez le critique, cette opportunité serait la base de la pensée de *l'être-avec* que notre introduction attachait déjà aux mots de Caron, et qui s'appuierait justement sur le rapport entre le singulier et le collectif, sur l'« uneasy proximity of a world's crisis and [one's] personal life ». Le produit de cette collision, produit d'un *faire avec* réussi, serait alors une

⁹⁶ Incarnée par de nombreuses pratiques artistiques, cette approche indirecte d'une terminologie ou d'une symbolique sidéenne est au cœur de l'ouvrage qu'Élisabeth Lebovici consacre à la période, *Ce que le sida m'a fait* (Lebovici 2017).

tentative de « reassess everything » qui est le point de départ d'une critique sociétale que développe le reste de l'ouvrage et invite à la mise en place d'une nouvelle pensée *queer* du relationnel.

Envie de courses

En vouloir toujours plus

On retrouve sans aucun doute l'ambition dustanienne dans cette double volonté de représenter le quotidien d'un sujet séropositif et de tirer de celui-ci une critique sociétale. Et dans cette pensée alternative du relationnel qui émerge d'une dépression, on entend aussi aisément cette phrase déjà mentionnée qui signale dans *Nicolas Pages* la direction narrative : « Je deviens de moins en moins déprimé. De plus en plus politique. » (Dustan 1999, 410). Est-ce cependant suffisant pour associer comme nous l'avons fait les ouvrages ? En jumelant ainsi ces deux textes, n'aurions-nous pas déjà un peu trop anticipé ? Ou, pour le dire autrement, guidée par l'ouvrage de Caron qui offre une relève théorique de la dépression et fournit une réponse au « qu'est-ce que je pouvais faire ? » de l'auteur, notre lecture croisée des deux livres ne serait-elle pas ici un peu trop hâtive ? Probablement.

Regardons. Portée par la séduisante échappée offerte par Caron, notre lecture ouvre à ce stade sur un *faire avec* des plus satisfaisants. Elle ne l'aurait cependant pas atteinte pas sans perte. En effet, elle aurait laissé de côté, et c'est ce que nous reprochions aux critiques, la spécificité de *Nicolas Pages* que nous nous sommes proposés d'explorer : l'irrésolution de sa position liminale qui placerait le texte non pas encore au temps du VIH, mais au plein cœur des *suites* du sida. Certes, notre analyse s'appuie sur une proximité idéologique certaine mais, faisant fi des vingt ans qui séparent les deux ouvrages, elle nous aurait placé trop tôt de l'autre côté. Si, à l'image des approches sidéennes, elle offre sans aucun doute des pistes, elle nous aurait aussi poussés à lire l'expérience narrative non pas comme un difficile retour à la vie – expérience d'un *vivre avec* analogue à celui qu'attribue Caron à son ami – mais comme l'attachement à cette dernière d'une déstabilisante maladie chronique.

Revenons alors en arrière, rejoignons Guillaume et plongeons avec lui dans son quotidien bouleversé. Accompagnons-le par exemple alors qu'il fait les courses.

Avec pas moins de quatre occurrences dans les cent premières pages de l'ouvrage, les scènes de courses occupent, avec les nombreuses scènes ménagères, une part notable d'un ouvrage qui ferait, si l'on en croit Thomas Clerc, de Dustan « le premier écrivain français à avoir fait des courses au supermarché un *topos* » (Dustan 2021, 42). Elles culminent dans la seconde moitié de l'ouvrage en une monumentale

description de sept pages et remplacent dans une certaine mesure les aventures sexuelles auxquelles se consacrait le narrateur de la première trilogie. Elles nous aideront alors à reconnaître deux mouvements contraires qui tiraillent le texte et que notre lecture cherchera à mettre en tension.

Le premier serait celui d'une sortie des années sida. Nous suivrons tout d'abord l'évolution des scènes de courses entre les années sida et les suites de celui-ci pour analyser l'émergence d'un *vivre avec* le VIH. Nous lirons alors les longues descriptions comme autant de tentatives narratoriales de se reconnecter à ses envies et ferons de ces épisodes des relèves ambiguës des scènes nocturnes passées. À leur contact, nous étudierons ainsi l'*être-avec* dustanien.

Le second sera celui d'une douloureuse mise en échec de cette tentative de *vivre avec*. Nous analyserons alors les défauts qui minent tout du long ces scènes et nous attacherons à l'impossible durabilité de la consommation sans fin sur lesquelles elles reposent. Suivant la comparaison narratoriale entre celles-ci et la vie nocturne, nous tracerons les limites de ce sauvetage consumériste de la figure narratoriale. Nous soulignerons pour cela le poids que joue la question monétaire à laquelle elles s'attachent inévitablement ainsi que l'incapacité qu'a le narrateur de les changer en véritables ressources littéraires et vitales. Commençons.

Nous sommes en 1995, avant l'arrivée des trithérapies, Guillaume vient de fuir Paris et d'emménager à Tahiti. « [G]angrén[é] par la souffrance » (Dustan 1999, 121), encore convaincu de sa mort prochaine, il n'a pas encore publié *Dans ma chambre* et se présente dans un état d'attente, dans lequel « [l]a chaleur [le] conservait », et qu'il appellera paradoxalement « [l]e frigo » (Dustan 1999, 121). Là-bas, les courses n'apparaissent qu'une fois :

Il y a Continent. J'y vais presque tous les jours pour m'acheter un short et des cartes postales. J'ai commencé par m'acheter (j'y suis allé dès que j'ai eu ma voiture, prêtée par un collègue, c'est-à-dire mardi, le lendemain de mon arrivée), oui, pour m'acheter un short noir. Et c'est là que j'ai vraiment été smart, parce que bien qu'il y ait d'autres couleurs, je me suis arrêté. Ce qui m'a donné un prétexte pour revenir une première fois (kaki), une seconde fois (beige clair), et maintenant il ne reste que bleu marine et beige BCBG, alors j'hésite parce que Continent est bon pour mon équilibre psychologique. Sans ça, il n'y a rien que le sport, et ici, tu n'as pas le choix, d'abord, il n'y a rien d'autre à faire[.] (Dustan 1999, 114)

Motivé principalement par la nécessité de s'occuper à tout prix, le propos contraste par sa banalité avec la place que lui donne le narrateur. Et pour cause. Il décrit avec précision une série d'allers-retours ritualisés et met ainsi en place une répétition à vide dont la principale fonction serait justement la conservation du rituel. La vanité de l'ensemble est alors à la fois avouée et amplifiée par Guillaume. Si l'achat est bien vite

reconnu comme le « prétexte » à un voyage qui serait ici une fin sans fin, le ton emphatique porté par la triple répétition du verbe « acheter » et l'emploi quasi interjectif de « oui » ne fait que renforcer l'absurdité de la scène.

Malgré son excès tonal le résultat, pourtant, ne bascule pas simplement dans le comique. Bien au contraire. Comme il mêle la réflexivité narrative à l'aveu d'une répétition nécessaire à « [s]on équilibre psychologique » il tirerait au contraire volontiers vers un mélodramatique sur lequel notre analyse reviendra plus tard. L'attachement narratorial à un reste diminuant, « il ne reste que bleu marine et beige BCBG », et la volonté paradoxale dénuée de tout désir ou besoin d'à la fois posséder et de ne pas posséder l'ensemble des couleurs apparaît alors ici comme la version banalisée et abaissée d'une destinée tragique.

La scène illustre alors parfaitement cette première transition qui porte *Nicolas Pages*, celle entre le début et la fin des années sida, et que résume habilement Chambers :

[T]here is an important historical difference between *Longtime Companion*, which was finished in 1990 and chronicles the AIDS years from 1981 through 1988 or so – years of terror, panic [...] – and [...] the midnineties, the transition years when in France a quite new gay community had begun to emerge [...]. The conditions of survival have begun to change markedly, so that in *Dustan's* writing there is a veteran's sense of weariness and fatigue, along with a survivor's sense of interminability and inevitability. (Chambers 2004, 311)

L'extrait nous plonge dans le quotidien d'un narrateur malade depuis plus de sept ans, il offre à lire en direct cet état d'attente (de la mort) auquel référerait Guillaume et rappelant aussi la description typique qu'offrait Caron de son ami « awfully tired [...] both physically and psychologically » (Caron 2014, 70), il nous aide ainsi à approcher la spécificité de cette temporalité sidéenne tardive. Le temps de la narration est ici étiré, étirable et pourtant toujours vide d'action, il est alors lisible non pas comme un temps dramatiquement fort, dévoré, comme dans les années 1980 par le sida, mais comme un temps creux, à la fois limité et interminable. De ce point de vue, ce court texte symbolise exemplairement la situation narrative, celle d'un sujet dénué d'envie et pourtant paradoxalement contraint de trouver quelque chose à faire, de passer à tout prix le temps alors même qu'« il n'y a, rien [...] à faire ».

Appliquée à l'ensemble de *Nicolas Pages*, l'analyse de Chambers serait pourtant, selon nous, intenable. Voyons pourquoi. Écrit et situé au moins de moitié après 1996, l'ouvrage ne se contente pas d'approcher en creux la transition narrative, il la place au cœur d'une diégèse qui la prend pour sujet. De cela, les scènes de courses sont exemplaires. Elles permettent de distinguer les limites de la lecture critique et donnent la

mesure et la direction d'une percée, celle qui marque l'entrée du narrateur dans les suites du sida et lui permet alors de tenter de *vivre avec*.

Cette évolution est, par exemple, déjà traçable dans le changement de ton narratorial qui porte une phrase courte, référant aux achats alimentaires et datée de 1998 : « il est quatorze heures, je vais faire des courses, je veille à ne rien acheter dont je n'aie pas envie, je rentre, je range les courses » (Dustan 1999, 79). Perceptible malgré la longueur réduite de la citation, l'évolution s'incarne ici dans deux signes principaux. Le premier est un but regagné, ici marqué par le passage pratique de « faire des courses » à « range[r] les courses », et qui remplace la nécessité désespérée, visible dans l'extrait précédent, d'acheter pour acheter. Le second est une tentative active de vivre avec le VIH qui se manifeste ici par un choix stylistique fort et inhabituel chez Dustan, celui d'une double négation qui dénature la phrase, lui fait perdre son aisance parlée et laisse alors lire l'effort vital qui porte l'entreprise : « je veille à ne rien acheter dont je n'aie pas envie ».

Cette progression ne touche cependant pas seulement à la vitalité du ton, elle touche aussi au dynamisme du rythme et à la capacité d'expansion du propos. En cela, elle est surtout manifeste dans des passages plus longs, comme les deux scènes que nous analyserons à savoir celle à Shopi qui est placée dans la première moitié de l'ouvrage et celle à Monoprix longue de plus de sept pages et située dans la seconde moitié du livre. Retrouvons Guillaume au supermarché :

je me décide à entrer chez Picard, je traîne avec mon panier, tout me dégoûte sauf les sorbets, je me casse, [...] j'entre à Shopi, je refuse d'acheter les mêmes trucs que d'habitude, j'achète du rosé, du coca light, du jus de pommes, de la Vichy-célestins, du café cher pour voir si c'est vraiment mieux, j'achète quand même des madeleines, je monte à l'étage, j'achète un mini-concombre hollandais, des tomates, un melon qui a l'air super bon, je dis à ma voisine Ils sont super bons, elle est un peu surprise mais contente, je me rends compte qu'il n'y a qu'en boîte que je dis des petits trucs humains à des inconnus, je ne prends pas d'oignons frais, je dois varier mon alimentation, je prends un tas d'autres trucs, je pense que les courses sont un moment essentiel d'exercice de la liberté dans une société surpolicée, je redescends, je récupère mon autre panier, je passe à la caisse, j'ai oublié de peser mes tomates, je vide tout et je remonte après avoir prévenu la caissière, en haut c'est plus fort que moi je farfouille dans le foie de veau, aucune tranche ne me plait, je me rappelle à l'ordre, je me casse (Dustan 1999, 63–64)

Nous sommes en 1998, dans la première des deux longues scènes de courses dans laquelle le narrateur promène le lecteur d'un magasin à l'autre. Plongé, comme souvent dans l'ouvrage, dans un flot de pensées qui place ce dernier « dans [l']a tête » (Dustan

1999, 69) de Guillaume, l'extrait est dominé par l'omniprésence du pronom personnel « je ».

Ce passage au rythme rapide se présente comme une liste d'actions qui s'enchaînent sur un mode proprement cinématographique. Il donne un rôle central à l'expression d'une force de volonté presque supra-narratoriale. Que celle-ci prenne la forme d'un devoir, « je dois varier mon alimentation », d'un choix décisionnel fort « je refuse d'acheter les mêmes trucs que d'habitude » ou qu'elle soutienne une constante lutte interne ici représentée par l'emploi récurrent de formes réflexives comme « je me décide » et « je me rappelle à l'ordre », elle dramatise l'ensemble par son expressivité et extrait le propos de sa banalité apparente – celle d'un narrateur effectivement en train de « traîne[r] [dans les magasins] avec [s]on panier ».

Cette focalisation rend aussi au narrateur sa possibilité de jeu, sa capacité d'écart. Faisant ici du supermarché le lieu de renaissance d'un processus expérimental de défamiliarisation – « je refuse d'acheter les mêmes trucs que d'habitude » – qui s'oppose en contexte à l'attente morbide dans laquelle se tenait Guillaume, cette force illustre alors le rapprochement établi entre les envies narratoriales, le besoin qu'il a de se reconnecter avec celles-ci, et cette tentative de *vivre avec* dont l'ouvrage porterait autant l'espoir que l'effort : « je trouve le titre : Encore envie. Je suis. Encore en vie. Encore en/vie. » (Dustan 1999, 91). La banalité de l'ensemble va alors dans ce sens. Cette volonté narrative investit l'insubstantiel, détruit en lui les systèmes établis et met fin, ainsi, à l'inévitabilité pathétique et à ce reste dangereusement diminuant de couleurs qui sous-tendait l'extrait précédent. Elle rend sa place à un désir replacé sur le devant de la scène, et dont l'objet banal, une infinité apparente de produits et de magasins, n'est pas sans rappeler les scènes de sexe qui dominaient les ouvrages précédents de l'auteur.

Après les boîtes, les courses

Guillaume, pourtant, n'associe pas ici les deux. Il refuse l'analogie facile entre consommation alimentaire et consommation sexuelle⁹⁷ et en met ici une autre en avant, celle entre le supermarché et un lieu marquant de l'œuvre de Dustan, les boîtes de nuit : « je me rends compte qu'il n'y a qu'en boîte que je dis des petits trucs humains à des inconnus ». Moins intuitive au premier abord, la comparaison qui associe le quotidien diurne du narrateur à une vie nocturne quasi absente de l'ouvrage l'est d'ailleurs ici d'autant moins qu'elle repose sur un trait particulièrement inattendu de cette dernière... non pas la musique ou la danse, motifs phares de ceux qui veulent faire de Dustan

⁹⁷ Cette comparaison entre les « description of the grocery store and the “Meat market” that is the “ghetto” » (Rivas 2018, 154) est discutée par Joshua Rivas dans son analyse des premières œuvres de Dustan. Si nous ne rejetons pas sa lecture, elle s'écarte de celle mise en place ici.

l'ambassadeur d'une nouvelle sub-culture gay, non pas la perte de soi ou la consommation de drogues dures, typiquement associées à cette pulsion de mort qui intéresse aussi la critique, mais plutôt, et ce malgré la déclaration humoristique d'un personnage qui annonce avoir « fait les courses » (Dustan 1999, 209) en parlant d'un achat d'ecstasy, un détail à la fois banal et anodin, nettement plus universel. Il s'agit d'une brève prise de contact à la fois improductive et désintéressée et qui toucherait ici directement à la question de l'*être-avec*.

Plus de 250 pages plus loin, dans la deuxième moitié de l'ouvrage, c'est encore cette même comparaison que l'on retrouve, en conclusion de la seconde longue scène de courses, celle à Monoprix :

[J]'avais décidé à l'hosto que j'irais faire des courses à la gde épicerie du bon marché vu que c'était à côté la bouffe est la dernière satisfaction qq ttes les autres sont épuisées. [...] À gauche il y avait monoprix qui proclamait être ouvert jusqu'à 21h. [...] [A]lors je me suis lancé j'ai décidé de faire un mégastock et de m'enfermer pour écrire ; j'ai acheté pour une fois sans trop réfléchir à l'argent ce dont j'avais envie. J'ai commencé par la viande [...], et puis je suis passé au rayon surgelés [...], et de là aux yaourts [...] et de là je suis passé aux vins j'ai pris de la costière de nimes [...] et puis de la finlandia cranberry il n'y avait pas de pisco, sinon j'aurais fait pisco nectar en fait il n'y a que les souvenirs avec nelson que j'aime toujours. [...] Et puis d'autres choses : des oeufs de saumon, de la soupe de poisson en bouteille plastique (je regarde toujours la date limite de consommation et si elle est trop proche je fouille au fond du rayon) [...] je n'ai pas pris la Newman's own vinaigrette ni le pain tranché au muesli remplacé par du pain américain wholemeal plus moelleux, mais j'ai pris du miel de base [...] et de la confiture allégée de reines claudes [...] avant j'en faisais moi-même c'était ma spécialité [...] j'ai acheté un pack de mais individuel en souvenir de ce connard de Nico et pas de jus de pomme trouble (marre) [...] du café du guatemala pour changer du colombie mais aussi sûrement de manière inconsciente et maintenant que j'y pense à cause de rigoberta menchu qui disait à la télé sur arte qu'elle parlait au nom des morts, [...] je suis retourné changer la Finlandia (trop marqué par quand j'en buvais chez tim) pour du whisky (je voulais être moins speed) [...] et pour tout ça je n'ai payé que 970 francs. je n'avais pas pris de champagne. La carte a marché. [...] C'est après avoir raconté les courses (je suis allé plusieurs fois au frigo pour regarder si je n'oubliais rien) que je me suis rendu compte que Monoprix c'était pour moi comme les boîtes avant ; un lieu où j'étais seul sans contact avec aucune vibration dirigée vers ou contre moi (surtout contre) entouré de gens occupés à satisfaire leur désir et qui pour cela me laissait en paix – le zen du supermarché. (Dustan 1999, 332–336)

Ce long passage que nous avons tronqué s'inscrit dans la lignée de l'extrait précédent et en suit à bien des égards la logique. Flot de pensée à la ponctuation limitée, liste proliférante de produits qui attirent positivement ou négativement l'attention du

narrateur, il s'impose lui aussi comme l'expression immédiate du désir d'un narrateur ici décidé à « achet[er] pour une fois sans trop réfléchir à l'argent ce dont [il] avai[t] envie ».

Il s'en distingue cependant tout de même. Placé dans le texte juste après une hospitalisation racontée deux fois de suite par le narrateur, porté aussi par le rattachement à cette « dernière satisfaction » qu'est ici la nourriture, cet épisode fait plus directement écho à la question du *vivre avec*. La temporalité qui sous-tend l'extrait est de ce point de vue là cruciale. Elle est faite de passés proches et de souvenirs lointains, de lendemains et de « dates limites », elle permet à la fois de tracer l'avant, le pendant et les suites du sida, mais esquisse aussi, nous y reviendrons, les limites de la tentative narrative d'un *vivre avec* telle que la mettent en scène les courses.

Premier chronologiquement, l'avant-après de la contamination s'associe alors par exemple à l'image dissonante d'un narrateur dustanien dont la principale « spécialité » serait la préparation de confitures. Mais là n'est pas le principal marqueur temporel. Que le narrateur s'attache à la relation avec « ce connard de Nico », personnage phare de la première trilogie, aux « souvenirs avec nelson » dont le récit précède le passage, ou aux soirées alcoolisées avec Tim, un autre personnage récurrent des nuits dustaniennes, une autre démarcation se forme ici, et avec beaucoup plus de vigueur. Une démarcation entre le contexte des premiers ouvrages de Dustan, ouvrages qui se passent avant 1996 et dont l'action se place souvent dans des boîtes de nuit, et celui du présent livre, *Nicolas Pages*, dont le but serait ici de reconnecter le passé et le présent. Son but serait aussi de pousser plus loin un narrateur dont l'incertain futur ne trouverait absurdement comme modèle que celui offert par une soupe de poisson dont la « date de consommation » ne devrait pas être « trop proche ».

La comparaison qui connecte ici aussi supermarché et vie nocturne – « Monoprix c'était pour moi comme les boîtes avant » – porte peut-être plus cette transition entre le sida et ses suites que ne le fait la référence, pourtant claire, à Rigoberta Menchú. Elle s'établit alors rétrospectivement dans le texte. Portée par un imparfait à la valeur incertaine, arrivant après le récit, comme le produit peut-être déjà périmé de celui-ci, elle souligne l'effort que fait le narrateur pour donner une signification à la scène. Celle-ci, pourtant, diffère singulièrement de celle avancée dans l'épisode précédent. À Shopi, le parallèle avec les boîtes introduisait l'image légère d'un contact gratuit qui n'arriverait, selon le narrateur, que dans les boîtes de nuit. Ici, dans la scène de Monoprix, l'image serait diamétralement opposée. Elle poserait au contraire le désir d'un « sans contact » absolu qui exclurait même la forme la plus faible de celui-ci, celle d'une vibration qui serait ici déjà rapport excessif.

Attachées toutes deux à un comparé et à un comparant apparemment similaires, les deux images semblent ici se contredire. Elles produisent alors une instabilité qui touche précisément à la signification de l'*être-avec* illustré, l'instabilité d'un désir qui voudrait autant l'*avec* que le *sans*, autant la communauté qu'un individualisme radical. Ensemble, ces deux propositions rappellent alors cette tension aporétique que Nancy place justement au fondement de la condition de l'être singulier pluriel et qui fait du geste même de « constitution de la "conscience de soi" » un mouvement « paradoxal » qui demande à la fois « à ouvrir le soi à l'autre et à le lui fermer » (Nancy 1996, 101).

De cette entente utopique, de cette mise à profit collective du sans-contact, la boîte de nuit serait alors chez Dustan le prototype, comme le décrit plus en détail Guillaume dans un article interne au texte, intitulé « À quoi sert une boîte de nuit ? » :

Depuis l'exta et la musique qui va avec, la vocation de la boîte de nuit, son usage, ont radicalement changé. [...] La communication n'est évidemment plus la même. On ne parle plus, ou à peine. On ne s'habille plus, ça n'est pas la peine de sortir en autre chose qu'en t-shirt lavable. On danse. [...] On ne drague plus. [...] Les boîtes, la house et l'exta ont sauvé des milliers de séropos. Dont moi. À une époque où je ne croyais plus à rien, et surtout pas à l'avenir, danser fût ma prière. [...] Les boîtes sous X sont le seul endroit [...] où non seulement on peut jouir en public, mais où la jouissance des autres fait plaisir à voir parce que soi-même on est tellement bien qu'on n'en est pas envieux. Sourires entendus. Chacun est tellement occupé à s'occuper de soi qu'on a la paix. Chacun est tellement en paix avec lui-même qu'on a l'amour. Une boîte de nuit ça sert à ça. (Dustan 1999, 265–269)

Cet extrait illustre ce désir narratorial de donner une signification au contenu sub-culturel offert dans la première trilogie, il éclaire ici aussi le processus qui permet la relève quasi-religieuse de la seconde comparaison – celle qui valorise le non-contact – par la première – qui faisait du retour à soi la condition d'émergence d'un rapport humain. L'extrait se poserait ainsi en opposition à une pensée qui ferait d'un contact constant la fondation même du corps social. Il offrirait une autre approche : celle d'un rapport à autrui qui ne naîtrait qu'à la suite d'un retour à soi et qui serait non pas fondamentalement différent de celui-ci, mais un prolongement, une relève de cette focalisation sur soi-même. En cela, il ne se pose pas seulement comme un supplément aux courses, comme un propos qui, au travers de la comparaison, donnerait une signification à celles-ci, non, ce serait trop simple. Il se présente aussi plus directement comme le modèle extrême d'un sauvetage de soi par soi, de soi par soi avec autrui, et face auquel il faudrait mesurer le succès des scènes de courses.

Un récit insubstantiel

La chronologie de l'extrait est alors encore importante. Elle nous permet de distinguer un *avant*, ici associable aux textes racontant l'avant 1996 – un avant les trithérapies – et un *juste après* qui représente ici ce que nous appelons les suites. En cela, la chronologie place la vie nocturne dans un passé révolu et invite à lire les courses comme le prolongement de celle-ci. Et c'est précisément aussi ce que fait la comparaison puisqu'elle associe les unes aux autres, elle fait des courses la relève d'un mécanisme de survie dont les boîtes étaient chez Dustan le symbole : « Les boîtes, la house et l'exta ont sauvé des milliers de séropos. Dont moi. À une époque où je ne croyais plus à rien, et surtout pas à l'avenir, danser fût ma prière. »

Cette connexion, ainsi, souligne l'importance des scènes de courses. Elle les place au centre de la tentative narrative de *vivre avec* le VIH et leur confère une valeur qui les extrait, si l'on en croit Guillaume, de leur apparente insubstantialité. Mais est-ce ce que laisse voir le texte ? Pas vraiment. Alors que la relève semble superficiellement tenir en place, alors qu'elle le fait effectivement si l'on ne s'attache qu'aux termes précis de l'analogie, elle pallie si on la compare au lyrisme attaché aux escapades nocturnes. Bien vite, les courses perdent le caractère mystique des boîtes, perdent aussi cet amour infini qui irradiait de chacun dans l'essai et se présentent alors non plus tellement comme une relève sans reste qui permet le prolongement dans les courses du subtil *être-avec* dustanien, non... Elles se présentent au contraire comme une dégradation négative des descriptions nocturnes avec laquelle le narrateur tenterait ici, tant bien que mal, de faire textuellement.

Reviens alors le *faire avec*, et une fois celui-ci retrouvé, il nous est alors possible d'en chercher les traces dans l'extrait. Le texte n'en est d'ailleurs pas avare. Que cela soit au travers de la douloureuse désignation de la nourriture comme d'une « dernière satisfaction qq ttes les autres sont épuisées » et qui inscrit déjà la perte de toutes les autres. Ou bien au travers de la tentative narrative de mise à distance d'un passé qui sans cesse se manifeste ici à lui – « le suis retourné changer la Finlandia (trop marqué par quand j'en buvais chez tim) ». Ou bien encore au travers de l'écart incalculable entre une « jouissance⁹⁸ » passée et un « zen » que le ton mélodramatique de l'ouvrage aurait

⁹⁸ Le mot « jouissance » appelle ici les lectures qu'en offrent Edelman et Bersani. Associé par ce premier à une négation proprement queer « that at once defines and negates us » (Edelman 2004, 5), il semble tout particulièrement adapté à une lecture de la première trilogie, et de cet article qui renvoie indirectement à son contenu. Si la jouissance permet de souligner autant l'intérêt éthique de cet *être-avec* radical, que son essentiel manque de durabilité, elle semble, dans son refus de tout espoir d'une création d'un « more perfect social order » (Edelman 2004, 4) diverger certainement du propos qu'a Dustan dans l'ouvrage, et tout particulièrement dans l'article « Reines » dont la lecture conclura notre seconde partie. Si elle appelle sans aucun doute à cette confusion des frontières du sujet (Bersani 1995, 101) que reconnaît Bersani dans le premier ouvrage de Dustan (Bersani 2011;

bien du mal à manifester. On le voit, tout semble ici souligner l'écart entre l'original et le remplaçant. Mais là n'est peut-être pas le plus important. Si la relève sans reste a indiscutablement – et peut-être inévitablement⁹⁹ – échoué et si la perte, le *sans*, teinte ici le texte d'une discernable mélancolie, tout cela n'empêcherait pas vraiment les scènes de courses de s'inscrire dans la lignée des *faire avec* qui peuplent jusqu'alors nos lectures, bien au contraire ! Rappelant sur le devant de la scène une négativité que le texte n'arriverait pas à liquider, ce reste dont le récit porte la trace inscrirait justement, en creux, l'échec que notre analyse cherche à retrouver. Quel est alors le problème ? Il serait ici à chercher à la fois du côté de l'*être-avec* et du côté du *faire*.

Et pour cause, si nous nous sommes jusqu'alors concentrés sur le dynamisme des scènes et sur la capacité d'expansion dont elles paraissent jouir, les courses alimentaires présentent dans le texte au moins trois défauts majeurs. La limitation fragrante de l'*être-avec* qu'elles mettent en scène serait le premier. Le second consisterait en la perte financière qu'elles impliquent inévitablement, perte qui empêche alors effectivement leur renouvellement à souhait. Le dernier serait l'incapacité qu'elles ont à se convertir en substance – c'est à dire à permettre au narrateur de les relever, de faire avec elles plus qu'il ne ferait sans elles.

En sortie de notre développement précédent, le premier point, qui touche au maintien de l'*être-avec*, est sans aucun doute le plus évident. Et le constat est ici sans appel. Si la comparaison permet d'indiquer où chercher dans le texte la trace de l'*être-avec* que décrivait l'article, la valeur de celui-ci ne transparait pas réellement dans les scènes de courses, elle ne transparait en fait que grâce à l'attachement que nous en avons fait d'un écrit qui ne parle aucunement d'elles. Et on retrouve alors ici l'une des limites de la tentative narrative de « donner du sens » (Dustan 1999, 407). Le narrateur tente ici de donner une signification à un contenu qui semble visiblement lui

Bersani and Phillips 2010), ces lectures qui s'attachent toutes deux à la pulsion de mort psychanalytique, semblent peu rendre compte du vitalisme modéré de Guillaume dans *Nicolas Pages*, et qui serait ici certainement moins radicalement *queer* que les deux penseurs. Pour ces raisons, nous préférons ici la tension soulignée par Nancy dans sa conceptualisation de l'*être-avec*, ainsi que cette aliénation moins radicale qu'Halperin attache au *camp*, et dont nous reparlerons dans notre troisième partie. Au sujet de la jouissance *queer*, voir tout particulièrement l'introduction de *No Future* (Edelman 2004) et le court développement sur Bersani dans notre note 79.

⁹⁹ L'échec de la relève serait, entre autres, rendu inévitable par l'irréalité du motif qu'elle tente ici de relever. La théorisation utopiste des scènes de boîtes, divergeant fortement des scènes réelles que mettait précédemment en scène Dustan, ferait alors aussi des scènes réelles des relèves manquées de leur version idéale, et seulement théorisée rétrospectivement par le narrateur de *Nicolas Pages*. Pour une lecture nuancée des scènes de boîtes, voir par exemple l'analyse convaincante qu'en fait Oliver Davis (Davis 2009).

résister et ceci est d'autant plus visiblement que l'expérience décrite est commune à tous les lecteurs¹⁰⁰. Il change le supplément sémantique que devait fournir la comparaison en véritable parasite textuel. Il compose en d'autres termes un texte qui souligne plus la perte de la jouissance « en public » (Dustan 1999, 268) que la réussite – si ce n'est que relative – de sa relève dans les scènes de courses.

Passons à la question financière. Elle apparaît dès le début de la seconde scène où elle est soulignée à nouveau par le rappel, non seulement du prix des achats – « 970 francs » –, des limitations qu'elle a en fait silencieusement imposées au narrateur – « je n'avais pas pris de champagne » –, mais aussi du risque qui sous-tend malgré tout les achats – « La carte a marché ». La question financière remet ici directement en cause la valeur libératrice de cette *course aux envies* narrative : « j'ai acheté pour une fois sans trop réfléchir à l'argent ce dont j'avais envie ». Elle teinte celle-ci, imprime la question de l'argent comme un pendant à l'envie de Guillaume et présente les courses comme une activité à perte, et en cela incapable de se poser comme une relève durable¹⁰¹ – liée au *vivre avec* – de cette pratique non-durable – liée au *survivre* – que représentait les boîtes. Elle s'inscrit dans le texte alors même que celui-ci tente ici de la liquider, elle le force à penser à l'argent alors même qu'il déclare ne pas « trop [y] réfléchir » et elle pose déjà les termes d'une activité qui se présenterait ici comme une exception seulement permise, nous y reviendrons, par l'espoir d'une double relève des achats en tant qu'énergie vitale (consommation effective) et en tant qu'écriture (consommation symbolique) – « j'ai décidé de faire un mégastock et de m'enfermer pour écrire ».

S'ajoutant à ces deux points, le troisième nous invite ainsi à chercher dans la relève des courses, la compensation d'une activité qui se ferait jusqu'alors financièrement à perte. Attachons-nous pour cela à deux activités qui suivent directement les achats¹⁰² : celle de la consommation des aliments qui marquerait la

¹⁰⁰ Le changement thématique est ici pour nous crucial : là où les écrits de Dustan s'attachaient jusqu'alors au récit de « choses non-dites » (Dustan 1999, 407), et qu'ils gagnaient alors intrinsèquement une valeur sub-culturelle, les scènes de courses, par leur universelle banalité ont bien plus de mal à recevoir cette signification que le narrateur tente ici tant bien que mal de leur donner.

¹⁰¹ L'emploi que nous faisons du mot « durable » est le même que celui employé dans l'expression « développement durable ». S'il serait sans aucun doute excessif de lire dans ces extraits une critique anti-capitaliste d'un consumérisme que Dustan n'attaque jamais vraiment, ce texte, peut-être contre l'intention de l'auteur, montre pourtant selon nous exemplairement les limites de ce genre de pratique. En cela, la lecture que nous faisons ici de l'échec de ces scènes tend peut-être plus vers une lecture de l'échec du *faire avec* tenté dans l'ouvrage que d'une thématization volontaire de celui-ci. Nous reviendrons sur cette question en conclusion de ce chapitre.

¹⁰² Une autre possibilité se présente : celle de se concentrer, sous cet angle là, sur les scènes de courses elles-mêmes. Cette question nous mènerait tout particulièrement à interroger la qualité stylistique d'une longue scène réductible, sans perte significative de contenu, à une citation de moins d'une page, ainsi que la qualité thématique d'une relève des boîtes qui sacrifierait ici tout

conversion vitale des courses, nécessaire au *vivre avec*, et celle que le narrateur appelle ici « raconter les courses » qui marquerait la conversion littéraire des courses, nécessaire au *faire avec*.

Amenée par la cause que donnait initialement le narrateur aux courses, celle « de faire un mégastock et de [s]'enfermer pour écrire », la question de la valeur nourricière des produits achetés se pose assez logiquement comme une réponse à toute lecture qui ferait des achats alimentaires une simple activité à perte. Et pour cause, car quelle que soit la perte et la limite financière dont souffrent ici ces scènes, elles seraient tout de même relevées par la consommation de leur produit, et ainsi par la transformation effective des aliments en ressources vitales. Mais est-ce vraiment ici le cas ?

Se posant déjà légitimement lorsque le résultat alimentaire des courses à Monoprix, résultat de cette liste interminable de produits frais, se résume dans le texte à deux repas, l'un composé de « la salade d'épinard croûtons toute prête » (Dustan 1999, 336), et l'autre, plus tard, de « deux œufs au plat et une tranche de pain de mie » (Dustan 1999, 336), la question de la conversion vitale des aliments se pose d'autant plus si l'on s'attache à une autre scène de cuisine, qui suit directement la première longue scène de courses et met l'accent sur les habitudes alimentaires du narrateur :

Il est cinq heures du matin, je bois mon café, je tape, il est sept heures cinq, jeudi 25 juin 1998, je ne sais plus quoi faire, j'ai envie d'appeler Nicolas, il est trop tôt je pense, [...] je pense à écrire ce qui se passe maintenant, je pense que je vais écrire J'écris en temps réel, ce truc est complètement addictif, j'adore, je laisse un message à Nicolas, je ne sais pas quoi faire, [...] je suis fatigué, je me repose, j'ai mal aux yeux, je baille, je décide de dormir en prenant du lexo malgré ma peur de ne pas le digérer, j'ai faim, j'ai envie de purée au chou-fleur, je brave mes angoisses, j'en mange, je décide d'aller jusqu'au bout et de manger aussi des pâtes à la sauce tomate puisque j'en ai envie, je prépare l'assiette, je mets deux bouts d'ail, je les enlève parce que j'ai peur de ne pas les digérer, je les remets, je mange des framboises, je mets les pâtes au micro-ondes, je me rends compte qu'à force d'écrire je m'absorbe tellement dans la recherche de ce que je veux vraiment que j'en oublie tout le reste, je pense que je m'intéresse à moi-même comme je ne l'ai jamais fait jusqu'ici, je me dis que c'est totalement thérapeutique, je vais écrire. (Dustan 1999, 68–69)

L'extrait fait référence à des plats précédemment cuisinés par Guillaume, il le représente encore une fois à l'écoute de ses moindres envies pour différer cependant significativement des scènes que nous avons analysées jusqu'à maintenant. Là où ces dernières s'offraient, nous l'avons noté, comme un flot proliférant, là où elles semblaient porter la trace d'une jouissance qui envahissait tout l'extrait, les scènes de cuisine

contenu sub-culturel. Nous préférons ici nous concentrer sur la question de la durabilité de celles-ci, qui paraît plus directement toucher à notre sujet.

prennent quant-à elles un ton plus douloureux. Ainsi dominé par une « peur », par une « angoiss[e] » ici attachée à l'acte corporel de « digérer », le passage place le lecteur face à la réalité vécue de la condition narrative. Que l'on se tourne vers la prise de lexomil, anxiolytique qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Dustan, ou vers les difficultés digestives de Guillaume, symptôme du VIH et effet secondaire commun des trithérapies, l'ensemble est alors nettement plus sombre. Inscrit dans la structure du texte, dans cette oscillation d'actions faites, défaites, et seulement refaites malgré l'inquiétude d'un narrateur décidé ici à « brave[r] [s]es angoisses », cette lecture se conclut alors de la même manière que celle qui la précède. Elle fait elle aussi des courses une activité à perte, dans la mesure où les achats demandent la dépense d'une ressource financière toujours manquante et ne permettent, effectivement, aucun gain d'énergie vitale.

Ce double constat nous invite alors à nous tourner vers la seconde relève possible des scènes de courses, une relève non pas tellement sous-tendue par la consommation effective d'aliments finalement toujours indigérables, mais par leur conversion symbolique en contenu narratif, en substances dont le but serait désormais de nourrir le texte.

Le dernier extrait nous invite, d'ailleurs, expressément à le faire. Il laisse bien vite de côté les aliments, les change ici en prétextes textuels et se concentre de fait presque exclusivement sur l'acte d'écrire ou, plus significativement, sur la mise en écriture d'un désir qui ne serait autre que le désir d'écrire. Révélé par l'emploi inattendu du verbe « absorber » qui ne réfère en contexte pas à l'absorption des aliments, mais à celle du narrateur dans l'écriture de soi, ce glissement déstabilise la scène en détachant complètement la réalisation de Guillaume, « je me rends compte », de l'action que prétendait en fait décrire le passage, « je mets les pâtes au micro-ondes ». Et là n'est pas le seul exemple. Que dire en effet de cette triple inscription successive du verbe écrire : « je pense à écrire ce qui se passe maintenant, je pense que je vais écrire J'écris en temps réel » ? La série de phrases compresse l'action sur elle-même, dérange la progression chronologique de l'ensemble pour attirer tout particulièrement l'attention sur la singularité de l'action ici décrite par le narrateur. Guillaume n'offre pas, au contraire du début du passage, d'ellipse temporelle – « Il est cinq heures du matin, je bois mon café, je tape, il est sept heures cinq » –, il ne sous-entend cette fois pas qu'il y a ici plus que ce que l'on lit, il laisse cette fois transparaître la vacuité d'une écriture non pas vraiment *sur* l'écriture – métatextuelle – mais seulement *de* l'écriture.

Ce type d'écriture, alors, s'assimile directement à celui employé durant les scènes de courses. Faisant de l'écriture la fin et le moyen des courses, il mène le narrateur à vider symboliquement de substance les achats « réels » afin de les changer en achats « textuels ». D'où l'importance aussi d'une exactitude autrement infondée, et qui force de son propre aveu Guillaume à « all[er] plusieurs fois au frigo pour regarder

s[‘il] n’oubliai[t] rien¹⁰³ ». Dans la seconde scène de courses, ainsi, le narrateur se présente comme ne faisant les courses que pour pouvoir dire qu’il les a faites, et comme ne les ayant faites que pour avoir la possibilité de les raconter.

Guillaume piège alors le texte dans un cercle vicieux qui vide le processus autobiographique supposé relever par l’écriture une série de faits passés, leur « donner du sens ». Le texte qui nous permet de prendre le narrateur au pied de la lettre lorsqu’il déclare qu’« [é]crire [s]a vie [lui] donnait la force de la vivre » (Dustan 1999, 401) remet au centre des scènes le thème d’une survie morbide et rappelle alors la première scène de course, celle à tahiti, qui faisait de l’achat des shorts un processus dont la fin n’était pas les shorts, mais seulement l’achat de ceux-ci.

Reste qu’une fois cela dit, une fois que le narrateur a pensé à écrire et a écrit qu’il y pensait, une fois qu’il a fait les courses pour écrire et écrit qu’il les avait faites, la situation n’a pas vraiment évolué. Pire, elle laisserait même clairement le narrateur face à un échec d’autant plus attendu qu’il est rendu textuellement analogue à celui dont il semblait pourtant tout d’abord être la relève¹⁰⁴ : « Monoprix c’était pour moi comme les boîtes avant » (Dustan 1999, 336). Et pour cause. Puisque les scènes de courses reposent sur une forme de consommation sans reste, sur une logique qui ferait de l’acte d’achat non pas un moyen, mais une fin, elles ancrent à nouveau le narrateur dans ce court terme dont il cherchait pourtant à s’extraire. Ou pour le dire plus simplement, les scènes de courses reposent sur une pratique qui ne serait ni financièrement, ni littérairement, ni vitalement durable, sur une activité qui dans tous les cas consomme plus de ressources qu’elle n’en produit et elles ne parviendraient par conséquent pas plus à s’inscrire dans la durée que ne le faisaient autrefois les scènes nocturnes.

Mais que fait le texte alors ? Il contredit le narrateur ! Guillaume montre en effet les limites pratiques de son apologie consumériste, il souligne contre lui-même la

¹⁰³ La description du pot de miel (Dustan 1999, 59–60) pousse cette même tendance encore plus loin. Si le récit des courses demeure tout de même un récit, la retranscription de l’ensemble du texte inscrit sur le pot de miel est encore plus autonome, ne s’attachant déjà qu’à un acte de recopie à vide.

¹⁰⁴ À aucun moment dans le texte, le narrateur n’explique pourquoi les boîtes ont été reléguées par lui dans ce passé révolu où elles se trouvent. Dans son analyse de la première trilogie, Joshua Rivas avance cependant de manière convainquante deux raisons principales : celle que représente l’énergie vitale, la jeunesse exigée par le “milieu” et celle que représente la limite financières que pose celui-ci : « Though the milieu of the "gay ghetto" is highly homogenous, this is because continued membership is contingent upon the mastery of its norms, a labor-intensive and *costly* ongoing process. » (nous soulignons) (Rivas 2018, 151). Soulignant la déclaration d’un narrateur qui fait reposer la vie nocturne sur le présupposé sidéen que « [j]’amais [il] ne vieillir[a] » (*Je sors ce soir*, cité dans Rivas 2018, 170), il offre une analyse du second ouvrage de Dustan, *Je sors ce soir* – qui se concentre tout particulièrement sur la question de la vie nocturne – et arrive alors à la même conclusion que notre lecture des courses.

vacuité d'une pratique d'achat ici présentée comme un acte politique, comme « moment essentiel d'exercice de la liberté dans une société surpolicee ». Les scènes de courses restent insubstantielles et échouent autant littérairement qu'elles ne le faisaient sur le plan physiologique. Les produits achetés ne sont pas ingérés par un narrateur ici incapable de changer les aliments en nourriture mais ils ne nourrissent pas non plus le texte et ne parviennent alors pas, symboliquement comme pratiquement, à devenir de véritables ressources. D'où le retour dans notre dernière citation de la phrase qui ouvrait déjà cette partie, et dans laquelle elle est inscrite non pas une, mais deux fois de suite : « je ne sais plus quoi faire » ; « je ne sais pas quoi faire ». Ou pour résumer, citant une conclusion analogue du narrateur et qui arrive pourtant quelque deux cents pages après : « À la campagne, au bout de deux jours à me reposer, faire les courses et cuisiner, j'ai commencé à me faire chier grave. Pas de bars. Pas de boîtes. Pas de sexe. Je me suis mis à écrire » (Dustan 1999, 234).

Seconde partie : En attendant l'amour

La figure de Nicolas, tout comme dans d'autres passages celle de Nelson¹⁰⁵, déstabilise dans l'extrait précédent la monotonie du « pas quoi faire ». Elle s'y offre comme une riche diversion pour le narrateur qui provoque ici une rupture dans le quotidien de Guillaume. Allons plus loin. Puisqu'ils apparaissent sans cesse dans des récits qui ne leur sont pas ouvertement consacrés et occupent d'ailleurs plus de 150 pages de l'ouvrage, les personnages masculins avec lesquels le narrateur est romantiquement investi¹⁰⁶ sont l'une des ressources textuelles majeures de *Nicolas Pages*. Il se présentent ainsi comme un moteur clé de l'action, voire, d'après Thomas Clerc, comme « le moteur d[un] livre » (Dustan 2021, 43) (nous soulignons) qui, par son attachement explicite au thème de l'amour « rompt spectaculairement avec l'image sadienne que Dustan avait donné de lui dans la première trilogie » (Dustan 2021, 37). Qu'observons-nous en effet ? Qu'ils s'intègrent directement à l'action, comme c'était le cas dans la dernière citation, ou qu'ils viennent plutôt hanter le texte, comme le faisaient les noms dans la longue scène de courses, ces figures masculines donnent sans cesse sa structure à une diégèse autrement morcelée. Ils donnent, en d'autres mots, sa direction à une narration dont les arcs principaux ne seraient plus, comme c'était le cas dans les ouvrages précédents, cette exploration sexuelle débridée pour laquelle Dustan

¹⁰⁵ Selon les passages de l'ouvrage, Nelson apparaît sous trois noms différents : Marcelo, nom de naissance supposé du personnage, Nelson, surnom que lui donne sa famille et Lapin, surnom que lui donne le narrateur. Pour des raisons de lisibilité, nous appellerons quant à nous le personnage Nelson.

¹⁰⁶ L'ouvrage, en effet, est encadré par la mention de deux personnages masculins, Nicolas Pages, qui lui donne son titre, et Nelson qui apparaît dès le début, comme seul être vivant à qui Guillaume consacre une dédicace : « Pour Nelson, qui n'est pas mort » (Dustan 1999, Troisième dédicace).

est connu, mais une série d'histoires romantiques manquées. Celle d'une « histoire foireuse » (Dustan 1999, 40) avec Nelson, et celle d'une rencontre entre Nicolas et Guillaume qui n'aurait, comme le signale déjà la quatrième de couverture, « pas marché » : « Voilà l'histoire : on s'est rencontrés. J'aurais voulu qu'il m'aime. Qu'il me sauve. Mais, ça n'a pas marché. Ça n'a... pas été possible. » (Dustan 1999, Quatrième de couverture).

Dans notre analyse des relations, nous prendrons acte du remplacement en fin de notre première partie de la question du *vivre avec* par celle du *faire avec* – telle qu'invitait Guillaume à le faire lorsqu'il annonçait qu'« [é]crire [s]a vie [lui] donnait la force de la vivre » (Dustan 1999, 401) – et nous nous efforcerons tout particulièrement de retrouver, dans le texte, la naissance du second. Pour cela, nous nous laisserons tout particulièrement orienter par deux déclarations narratives. D'un côté celle d'une intention avouée de faire de l'ouvrage un « grand roman d'amour homosexuel » (Dustan 1999, 40), et qui guidera notre focalisation thématique. De l'autre, celle d'une évolution déjà évoquée, et exprimée dans une construction défaillante qui met incalculablement en rapport, au travers du *faire avec*, le *vivre avec* et l'*être-avec* : « Je deviens de moins en moins déprimé. De plus en plus politique. » (Dustan 1999, 410).

Afin de continuer l'exploration de cette transition sidéenne déjà soulignée par notre première partie, nous maintiendrons encore une fois l'écart temporel entre les deux passages qui nous intéressent, celui de la relation avec Nelson et celle avec Nicolas – la première se déroule juste avant l'arrivée des trithérapies, entre 1995 et 1996 et la seconde peu après, en 1998. Nous lierons cependant cette fois cette transition plus ouvertement à cette seconde évolution politique que souligne ici le narrateur.

Dans un premier temps, notre analyse commencera alors plus de cent pages après le début du livre, au cœur de cette fin du sida durant laquelle le personnage est avec Nelson. Nous partirons à la recherche de l'impact qu'a la temporalité sidéenne sur l'écriture et porterons pour cela une attention particulière à la construction temporelle du récit. Nous retrouverons alors in extremis la trace d'une relève de l'échec relationnel, d'un *faire avec* qui construit sur l'échec sans pour autant le nier, et analyserons la naissance d'une critique sociétale de la violence systémique subie par les sujets homosexuels, et dont le couple ne serait alors qu'un exemple.

Dans un second temps, nous nous concentrerons sur le récit de la relation avec Nicolas. Nous suivrons la mise en place d'un humour dissonant que nous définirons, à la suite de Susan Sontag et de David Halperin, comme *camp* et nous montrerons en quoi l'émergence de celui-ci va de paire avec une remise en cause d'un modèle relationnel romantique. Nous retrouverons ainsi, face à cet échec romantique annoncé

sur la quatrième de couverture, la naissance d'un *faire avec* qui fait place, dans son échec même, à une réflexion politico-sociale *queer* sur le relationnel et le sexuel.

Nous tirerons dans un troisième temps les conclusions de nos deux lectures croisées et nous attacherons pour cela à un article qui, dans le même ouvrage, depuis sa position liminale – dans l'ouvrage, mais détaché des relations qu'il ne discute pas – développe plus en avant la pensée dustanienne. Nous placerons cet article à la fois dans la lignée de la critique de l'homophobie systémique et de la critique de l'amour romantique et nous le ferons lui aussi dialoguer avec la théorie *camp* de Halperin. Enfin, nous soulignerons avec le critique le potentiel théorique de la dissidence qu'il donne aux sujets homosexuels et rétablirons in-extremis la naissance dans l'ouvrage d'une pensée qui *ferait avec* les suites du sida, *ferait avec* l'échec des deux relations, et anticiperait la naissance d'une utopique réalité *queer*.

Nelson : « une histoire aussi foireuse que la nôtre »

Rien d'autre que lui

Le récit de la relation entre Guillaume et Nelson interrompt soudainement la rencontre entre le narrateur et Nicolas, il coupe l'histoire au milieu d'une soirée sur laquelle la narration ne reviendra que plusieurs centaines de pages plus tard et est présenté comme une *novella* incrustée au cœur d'un ouvrage supposément dédié à Nicolas Pages. Il est intitulé « Histoire de Lapin et de Petit Ours », bénéficie de sa propre page de titre factice (Dustan 1999, 109), prend la forme d'une longue analepse qui rompt avec le présent des pages précédentes et ramène le lecteur trois ans en arrière, en mars 1995. Guillaume, fraîchement arrivé à Tahiti, y fait la connaissance d'un homme, Nelson, et entame « très vite » une relation avec lui :

(Mars-juin 1995)

Un mois après [l'arrivée du narrateur à Tahiti] j'ai rencontré Lapin [surnom de Nelson]. Il avait un contrat d'assistant d'espagnol au lycée Gauguin de Papeete, jusqu'en septembre. Six mois. Un temps infini. J'ai décidé de le garder jusque là. Après, il ne me restait plus que deux ans à tirer avant de rentrer mourir en France. De toute façon je n'avais pas le choix. À part lui, il n'y avait rien. Il était suffisamment beau. Suffisamment fort. J'ai passé sur les scènes alcoolisées. [...] Très vite je lui ai proposé de venir vivre à la maison de paea. Peu après ça il m'a dit qu'il était séropo lui aussi. C'était dans la voiture, sous la pluie. Il m'a dit Je t'ai menti. J'ai dit À propos de quoi ? Il m'a dit Je ne suis pas séronégatif. J'ai eu une brûlure de joie. Il était comme moi. Mon rêve se réalisait. (Dustan 1999, 116–117)

Ce passage, situé quelques pages seulement après la visite de Continent marque, dans un emploi diamétralement opposé, le retour dans notre argument de l'un des verbes qui l'a jusqu'à présent guidé – le verbe « tirer » qui désigne cette fois non plus un élan vital,

mais un effort tourné vers la mort. Il se détache tout particulièrement par son emploi d'une grande diversité de marqueurs géographiques et temporels. Cette contextualisation à l'extrême démontre à nouveau l'ambition narrative d'une exactitude factuelle déjà remarquée dans notre analyse des scènes de courses mais elle est pourtant ici contrebalancée et contrecarrée par des commentaires dissonants qui envahissent, eux aussi, le texte.

Arrêtons-nous par exemple sur deux des échéances mises en valeur par le narrateur, la fin de contrat de Nelson dans six mois et celle du contrat de Guillaume dans deux ans. Le narrateur présente aux lecteurs des dates butoirs précises et d'autant plus arrêtées qu'elles proviennent de documents légaux, il organise le récit autour d'elles et perturbe pourtant d'un même geste la relation logique entre les deux. Ce faisant, il amplifie le poids de la plus courte durée, réduit celui de la plus longue et construit une temporalité subjective qui se supplée à la première pour entrer directement en conflit avec elle. Il établit en d'autres mots une structure anti-factuelle dans laquelle sa perception du temps contredit la durée effective de celui-ci.

Illogique, cette construction est cependant loin d'être accidentelle. En effet, elle influence selon nous l'ensemble du récit, réinscrit justement en elle la temporalité sidéenne et fait pencher le texte du côté de la survie. À quoi le voyons-nous ? Le narrateur étire le quotidien à l'infini, il fait de chaque jour une épreuve interminable et n'oppose pas vraiment cette durée à celle qui le sépare de la mort. En fait, il offre plutôt une grille de lecture selon laquelle la venue toujours relativement prochaine de la mort dilaterait¹⁰⁷ paradoxalement le temps, une grille de lecture selon laquelle la venue de la mort donnerait non pas tellement une valeur au temps restant – comme le suggère le discours populaire, et ses listes des choses à accomplir avant la mort – mais seulement une issue qui minerait tragiquement ce dernier. En cela, il mettrait en scène à une plus grande échelle ce même manque de pouvoir-faire sur lequel concluait notre première partie, et dont Tahiti serait dans l'ouvrage le symbole, « et ici, tu n'as pas le choix, d'abord, il n'y a rien d'autre à faire[.] » (Dustan 1999, 114)

Déjà présent dans la première scène de courses, aussi présent, comme nous l'avons montré, à maintes reprises dans l'ouvrage, le manque de choix narratorial refait alors surface, et sans grande surprise d'ailleurs, dans la relation avec Nelson. Il serait même, comme le souligne l'extrait précédent, la raison principale d'un rapprochement qui aurait surtout lieu par défaut : « De toute façon je n'avais pas le choix. À part lui, il n'y avait rien. » « [S]uffisamment beau », « [s]uffisamment fort » et n'ayant, « [d]e toute

¹⁰⁷ Nous reviendrons dans la conclusion de notre thèse sur cette dilatation du temps que provoque, selon Tim Dean, la longue durée d'une maladie, en contexte la Covid (Dean 2021).

façon », que le « rien » pour alternative, le personnage est alors présenté sur un mode rappelant celui des paires de shorts. Nelson est sélectionné indépendamment de toute envie réelle, n'est ni l'objet d'un choix, ni un marqueur subjectif de préférence, et serait primordialement un prétexte. Il s'imposerait, en d'autres mots, comme un passe-temps à la fois littéral et insuffisant, puisque logiquement toujours incapable d'altérer la durée d'un temps présenté, rappelons-le, comme « infini ».

Ajouté dans l'extrait à la fin de celui-ci, le concluant en quelque sorte, le thème du sida ne fait alors que renforcer l'ensemble. Il établit les limites d'un « rêve » narratorial dont l'objet ne serait qu'une mort commune dégradée et clarifiée en cela la nature de l'attachement de Guillaume à Nelson. Il pose, en d'autres mots, les termes d'une relation qui aurait le « rien » pour origine, une fin tragique pour direction, et dont la temporalité – une de plus – supplanterait tout en les recoupant les deux dates légales que nous avons mentionnées. Telle est du moins la situation dans laquelle s'insère le narrateur ; qu'en est-il de celle dans laquelle il présente Nelson ?

Il ne disait rien. Il était fermé. Ça m'énervait. On s'est battus dans la cuisine. C'est moi qui ai commencé. Je l'ai giflé. [...] Je me suis retrouvé par terre. L'index est resté tordu. [...] Puis je suis parti [...]. Un coup de fil m'a retrouvé au tribunal local. [...] Marcelo avait eu un accident. Il était tombé dans le ravin avec ma Twingo de location. La voiture était foutue. Et lui ? Il n'avait rien. Jusqu'à ce jour je n'ai pas fait le rapprochement entre la gifle dans la cuisine. [...] J'ai seulement pensé qu'il avait voulu mourir, de toute façon c'était pour ça qu'il était venu à Tahiti, mourir loin de sa famille, ils ne savaient pas qu'il était séropositif. (Dustan 1999, 117)

« Muet », « sombre » et « fermé » (Dustan 1999, 121) dans un silence d'autant plus manifeste que dans l'ouvrage, il n'a que très rarement la parole, Nelson serait, lui aussi, placé dans l'intervalle posé par l'extrait précédent : « ne dis[ant] rien », n'ayant jamais que rien à dire sur une relation dont il n'attendrait d'ailleurs apparemment rien de plus, il est également inscrit dans une temporalité exclusivement sidéenne. Il est soumis tout autant que le narrateur à échéance mortuaire et apparaît en d'autres mots comme piégé dans une durée infinie que la maladie seule pourrait interrompre.

La tentative de suicide présentée à la fin de l'extrait symbolise tout cela, et elle est alors particulièrement révélatrice. Malgré la violence attestée de l'accident, cette tentative est manquée et résulte, elle aussi, du retour du mot « rien ». Quelle est alors sa valeur ? Positive, en théorie, puisque associée à la santé d'un personnage qui s'en serait sorti physiquement sain et sauf, le mot gagnerait pourtant dans le texte une connotation négative. Attaché à un verbe avoir qui radicalise en quelque sorte le « rien à faire » précédent, « [i]l n'avait rien » laisse en effet aussi entendre la dépossession profonde de Nelson, ce manque de pouvoir-faire, qui connote ici négativement la survie

et prépare la venue, quelques lignes après, du violent constat narratorial : « de toute façon c'était pour ça qu'il était venu à Tahiti, mourir loin de sa famille ».

La relation, marquée par l'omniprésence du rien-pouvoir et du rien-vouloir qui touchent tous deux l'action, bascule alors dans un état paradoxal dans lequel le rien, devenu « rien d'autre » se change, d'un côté comme de l'autre, en un « tout » défailant : « Je ne voulais pas que cette histoire s'arrête. Elle était tout ce que j'avais. ». Là n'est cependant pas ici la seule avancée textuelle. Alors même qu'en une page à peine la relation s'intensifie et alors que l'expansion souligne théoriquement l'attachement direct et inconditionnel du narrateur à Nelson, un mouvement contraire a également lieu. La phrase qui fait de « l'histoire » l'objet de la volonté narrative et qui attache à elle seule ce désir de durée performe aussi une dissonante séparation entre les personnages. Elle exclut par conséquent Nelson, son nom et son pronom, d'une histoire qui ne serait plus vraiment une histoire avec Nelson mais paradoxalement une histoire sans lui. La phrase, ainsi, renforce les motifs que nous avons jusqu'alors attachés à la relation. Elle creuse encore l'écart entre l'engagement relationnel de Guillaume – « Très vite je lui ai proposé de venir vivre à la maison » – et l'absence simultanée d'intérêt pour Nelson – « De toute façon je n'avais pas le choix » –, guide une évolution qui serait alors à la fois totale et inexistante, n'étant en pratique portée que par un raisonnement tautologique qui transforme « [à] part *lui*, il n'y avait rien » (Dustan 1999, 117) (nous soulignons) en « *elle* était tout ce que j'avais » (Dustan 1999, 117) (nous soulignons) et tient Nelson à distance à l'aide du pronom féminin.

Une violence politique

La nature paradoxale de cette histoire témoigne plus encore que la première scène de courses de ce « veteran's sense of weariness and fatigue, [...] of interminability and inevitability » (Chambers 2004, 311) si habilement décrit par Chambers. Elle culmine dans un extrait violent qui reprend tout en les amplifiant, nombre des thèmes que nous venons d'approcher :

Il me battait. Pour des histoires de jalousie, en général. [...] À peu près toutes les six semaines, ça revenait. La fin de son contrat approchait. En septembre 1995 il est reparti au Chili. [...] On ne pouvait pas avoir de visa pour autre chose. Si j'avais pu l'épouser et lui donner le droit de vivre auprès de moi, de travailler dans mon pays, je l'aurais fait dès ce moment. Un de nos copains, Martin, l'a fait avec sa meuf Paz, l'autre assistante d'espagnol cette année-là. Leur couple ne marchait pas mieux que le nôtre. Il m'avait demandé d'être témoin. J'ai refusé sans comprendre pourquoi. Maintenant je comprends. Il n'y a pas de justice pour les homos. (Dustan 1999, 122–123)

L'extrait qui s'ouvre ici sur une brutalité qui caractérisait déjà Nelson dans certains des fragments précédents se ferme de manière inattendue sur le thème du mariage. Il est sous-tendu par une temporalité complexe qui se joue ici des multiples valeurs de l'imparfait.

En l'espace de quelques lignes, on en distingue ainsi trois en particulier. Faisant tout d'abord se succéder un imparfait duratif et un imparfait itératif, le texte fait à la fois des coups portés un marqueur de continuité – « il me battait » – et le seul événement notable dans un quotidien autrement nié. Il dilate et contracte en d'autres mots une narration dont l'avancée ne serait désormais plus mesurable qu'au travers d'une violence qui, tout en ayant lieu « toutes les six semaines », ne s'arrêterait en même temps jamais vraiment. À ces deux imparfaits, la phrase suivante en oppose alors un troisième, justement nommé imparfait de second plan, « la fin de son contrat approchait ».

Autre valeur. Elle marque le retour dans le texte de la durée qui bornait originellement la relation – « Il avait un contrat d'assistant d'espagnol au lycée Gauguin de Papeete, jusqu'en septembre. Six mois. Un temps infini. » (Dustan 1999, 116) – pour réintroduire face à l'infini du temps subjectif une limite portée cette fois par un temps objectif. En faisant cela, elle n'ajoute pourtant aucun positif à la scène, bien au contraire. Si la phrase réduit en théorie la durée de l'histoire, elle change aussi la déclaration précédente – « À peu près toutes les six semaines, ça revenait » – en ellipse temporelle. Ainsi, elle confond les deux et concrétise alors le rôle organisateur d'une violence désormais élevée au rang de seul élément notable d'un récit dont la progression n'aurait finalement lieu qu'au travers d'elle.

Mais là n'est pas le seul effet de cette phrase. En effet, elle effectue aussi la transition entre le thème de la violence conjugale et le thème du mariage. Et le rapprochement dissonant des deux est alors ici pleinement mis à profit. Puisqu'il permet à la violence de passer du domaine personnel au domaine politique, du singulier au pluriel, de l'individuel au systémique, ou pour reprendre le terme de Caron, il leur permet de « bled into each other when brought into contact » (Caron 2014, 17). L'intervention rétrospective du narrateur – qui illustre l'émergence tardive d'un politique qui serait de plus en plus présent – est alors ici essentielle. Si elle témoigne encore une fois du désir de Guillaume de « donner du sens » (Dustan 1999, 407) à ce qu'il raconte, elle marque aussi la relève de l'échec relationnel – de l'échec personnel – par un échec collectif – celui du « monde inique » (Dustan 1999, Première dédicace) – désormais présenté comme la seule source notable de la violence explorée par le texte. Guillaume fait alors rétrospectivement avec l'échec de la relation en la mettant au service d'une dénonciation politico-juridique et illustre en cela singulièrement le propos qui sous-tend

notre lecture : « Je deviens de moins en moins déprimé. De plus en plus politique. » (Dustan 1999, 410).

En pratique, cette mise à profit ne compense pas un échec relationnel dont la négativité serait maintenue dans le texte, mais là n'est pas pour nous l'objet du processus, pas l'objet du *faire avec* : son but serait plutôt ici de renforcer l'impact d'une critique qui se construirait en quelque sorte malgré lui, comme l'illustre d'ailleurs exemplairement le narrateur lorsqu'il ajoute que « leur couple ne marchait pas mieux que le nôtre ». Le narrateur pose le couple hétérosexuel et le couple homosexuel face à un échec personnel comparable, il égalise la violence qui se trouve dans l'un et dans l'autre et rend directement – et rétrospectivement – apparent l'écart juridique touchant deux situations autrement comparables¹⁰⁸ – « Il n'y a pas de justice pour les homos ». Il réinscrit par conséquent le récit dans son contexte géopolitique et, comme il exemplifie l'un des arguments légaux en faveur de ce qui est depuis devenu le « mariage pour tous », il fait directement écho aux débats relatifs au Pacte civil de solidarité (Pacs) qui dominant alors la scène médiatique française¹⁰⁹. Il s'élève en cela contre une injustice dont il refuse même symboliquement d'être le témoin et se positionne en faveur d'une égalité légale *inconditionnelle* entre couples hétérosexuels et couples homosexuels.

Rétrospectivement, pour le lecteur comme pour Guillaume qui, tout comme dans les scènes de courses, « maintenant [...] comprend » et « fait le rapprochement » au présent de l'écriture entre les faits et leur contexte, la portion du récit qui se passe à Tahiti s'offrirait ainsi dans l'ouvrage comme une représentation quasi-allégorique de la condition homosexuelle occidentale. L'image est efficace à la dénonciation d'une homophobie systémique qui porte selon nous *Nicolas Pages*, et dont le sida n'est ici – tout comme il l'était dans la première dédicace d'ailleurs – qu'un symptôme, mais elle se révèle pourtant, à bien des égards, problématique. Elle illustre ainsi selon nous l'un des défauts les plus marquants de nombre des revendications françaises gays des

¹⁰⁸ En cela, et s'il offre selon nous une critique efficace de l'homophobie systémique que nous avons relevée, Dustan échoue ici à offrir toute critique effective de la violence conjugale et du rôle que semble, dans un couple comme dans l'autre, y jouer la figure masculine. Une lecture féministe de Dustan permettrait ici de souligner non seulement le manquement de tout jugement critique face à une violence relationnelle qui semble ici tomber sous le sens, mais aussi les limites d'une focalisation aussi identitaire du narrateur, qui l'empêche ici d'entrer en relation avec la victime du couple hétérosexuel.

¹⁰⁹ De manière générale, l'année 1999 est d'ailleurs, dans son ensemble, hantée par les négociations, et cela dès la grande manifestation anti-Pacs du 31 janvier. Si elle n'a pas l'ampleur, avec ses cent mille participants parisiens, des mouvements de la « Manif pour Tous » décrits en détails par Bruno Perreau dans *Queer Theory, a French Response* (Perreau 2016), la rhétorique mise en place par les manifestants est assez similaire. Voir aussi à ce sujet le premier chapitre du *Manifeste contre la normalisation gay* de Alain Naze (Naze 2017).

années 1990¹¹⁰, et auquel celles de Dustan n'échappent pas, à savoir son manque d'intersectionnalité. Détachée de son contexte effectif, terre dont la spécificité géographique, climatique et culturelle n'est en fait qu'à peine esquissée par un narrateur qui ne sort que bien rarement de chez lui, « Tahiti : where the debris meet the sea » (Dustan 1999, 121) et où viennent dans le texte se cacher les « métro[politains] gangrenés par la souffrance » (Dustan 1999, 121) s'impose par conséquent plus comme un lieu symbolique que comme un lieu géographique. Ainsi le texte reprend sans les questionner de nombreux clichés orientalistes. Il fait de Tahiti une terre vide et sans action et ne remet pas non plus vraiment en cause la perception erronée du sida comme d'une épidémie primordialement occidentale, à laquelle l'arrivée en 1996 des trithérapies aurait mis fin – d'où l'emploi douteux dans l'ouvrage de l'expression « après le sida ». Détaché de son propre contexte géopolitique, Tahiti se présente en d'autres mots dans le texte comme représentation d'un contexte sociopolitique autre¹¹¹ qui, parce qu'il touche le narrateur et Nelson sans pour autant toucher les autres habitants de l'île et parce qu'il touche le couple homosexuel sans pour autant toucher le couple hétérosexuel, n'exemplifie la thèse de l'auteur qu'au prix d'une réduction critique sans aucun doute dommageable.

Face à cette violence dont l'importance finale serait primordialement présentée comme structurelle, la fin du contrat et ce départ de Nelson que le passé simple place sur le devant de la scène s'impose alors comme une résolution défailante. Si elle met en théorie un terme à la brutalité physique qu'exposait les extraits précédents, elle ne résout aucunement cette brutalité systémique à laquelle le narrateur fait référence, celle qui touche encore à ce pouvoir-faire du sujet et à laquelle la situation individuelle du narrateur n'offre, tout comme à un « sida [dont, Guillaume le rappelle,] [on ne] sor[t] pas » (Dustan 2021, 25), aucune issue définie.

Et c'est exactement ce qu'explique la construction narrative : alors que la temporalité est à nouveau compressée et qu'en l'espace de six pages, presque un an est résumé, Guillaume, passant outre la finalité prévue de l'histoire, la continue, comme si cette dernière n'était pas originellement bornée. Le narrateur ignore la fin du contrat de Nelson, lui rend visite régulièrement et étend, en d'autres mots, la durée qu'avait semblé interrompre l'extrait précédent. Cette interruption manquée laisse ainsi la narration dans une véritable impasse. Elle est piégée à nouveau dans un « temps infini »

¹¹⁰ On notera ici à nouveau les propos de Joshua Rivas, qui soulignent la blancheur regrettable du Milieu dans lequel Dustan évolue (Rivas 2018, 152 note 49).

¹¹¹ Ceci est encore une fois explicite lorsque Nelson et Guillaume, allant visiter la prison de Punaauia, une prison locale, ne tirent rien d'autre de l'expérience qu'une comparaison particulièrement personnelle, et qui referme à nouveau le couple sur lui-même : « Un jour je l'ai emmené à la prison de Punaauia. [...] En sortant, il ne disait plus un mot. Et puis il s'est couché et il a dormi pendant vingt-quatre heures. L'analogie avec sa vie et, sans doute, ce que je lui faisais subir avait été trop forte. » (Dustan 1999, 121).

(Dustan 1999, 116) désormais détachée de toute limitation extérieure et devient de plus en plus elliptique au point de suivre désormais seulement le rythme cyclique d'un quotidien rendu irracontable par sa profonde insubstantialité.

C'est alors qu'arrive l'impensable. Nous sommes en 1996, apparaissent en haut de page deux phrases sur lesquelles nous nous sommes déjà longuement arrêtés et que nous pouvons maintenant recontextualiser :

(Juillet-août 1996)

On commençait à savoir pour les trithérapies. Peut-être que je n'étais pas obligé d'attendre la mort avec lui ? Je l'ai retrouvé en France pour les vacances d'été. Très vite je me suis cassé le bras droit en ripostant à sa deuxième beigne [...]. Je me suis fait plâtrer aux urgences de la Salpêtrière. [...] Il y a une photo particulièrement atroce où nous déjeunons à Chenonceaux : le plâtre caché sous la nappe blanche, je suis défiguré par le malheur.

[...]

(September 1996)

Ne me fais pas ça, mon petit ours. C'est ce qu'il a dit quand je l'ai appelé pour lui annoncer qu'il ne me retrouverait pas à Tahiti comme prévu. Je venais d'enlever le plâtre que j'avais gardé six semaines. Ne me fais pas ça. Il le fallait pourtant. [...] Je ne voulais pas que notre histoire s'arrête. Elle était tout ce que j'avais dans la merde de ma vie. Je voulais être en terre promise. Protégé. Mais j'avais commencé à parler à cause du livre. Et lui il me coupait les couilles. [...] À la fin je ne pouvais même plus manger. Plus rien ne passait. (Dustan 1999, 129-133)

L'arrivée de cette transition dont nous avons désormais retracé l'avant est mise en avant, placée sur le devant de la scène et n'indique, nous l'avons souligné, aucune autre venue que celle des suites incertaines du sida. Par conséquent, la double phrase s'inscrit à la fois en continuité et en rupture avec les portions du texte que nous avons jusqu'alors discutées.

Dans la lignée de l'extrait précédent, cette déclaration suit en effet la même structure. Elle met en contact deux thèmes causalement séparés et investit sur l'effet combiné de leur rapprochement. En ceci, elle provoque alors la contamination sémantique de l'un par l'autre à savoir la contamination mutuelle du « je » et du « on », du singulier et du pluriel, comme celle de cette morbidité isolée qui caractérisait la relation et celle de cette morbidité collective, conséquence directe d'une épidémie dont la première phrase marque l'évolution décisive.

Si elle fonctionne de la même manière, elle diverge cependant, en pratique, de l'extrait sur la violence car elle rompt avec lui. Ce rapprochement porté par un « on »

impersonnel prendrait même un sens diamétralement inverse, en permettant cette fois une échappée nettement plus positive. Alors que le contexte redoublait précédemment la violence subie par Guillaume, la première phrase s'oppose ici positivement à la situation narrative. Cette phrase reproduit alors sémantiquement l'effet du traitement sur le corps sidéen et contamine le narrateur – le soigne – par sa relative positivité. Elle lutte en ceci symboliquement contre la morbidité relationnelle, comme elle le fait effectivement contre la mortalité sidéenne.

En l'espace de deux pages tout change alors. Alors que le narrateur suit la déclaration contextuelle, il reprend le marqueur temporel qui rythmait auparavant la narration – ces six semaines qui soulignaient l'éternel retour de la violence – pour enfin détourner le sens qui lui était jusqu'alors associé. Ainsi, il renverse la cyclicité de l'ensemble et interrompant l'inévitabilité tragique dans laquelle s'était enfermé le texte. Il fait, en d'autres mots, de la durée un temps restant et des six semaines une date limite dont l'arrivée interrompt brutalement la relation. En l'espace de deux pages et alors que rien ne change en fait dans une histoire toujours primordialement dominée par la violence, tout change pourtant et Guillaume qui quitte définitivement Tahiti, rompt avec Nelson.

Le retour juste après de cette phrase qui, quelque dix pages avant, marquait, elle aussi, la volonté qu'avait le narrateur de continuer à tout prix la relation – « Je ne voulais pas que notre histoire s'arrête. » – rend alors ceci encore plus apparent. Elle ne contrebalance aucunement l'échec de la relation mais fait, au contact des trithérapies, de l'écriture une ouverture, un moyen de *faire avec* dont la critique politique, nous l'avons souligné, sera tout particulièrement l'objet. Mais ce n'est pas tout. Elle lie une fois de plus le *vivre avec* et le *faire avec*, connecte comme dans notre première partie la nourriture et le récit et fait de l'acte d'écrire une ressource qui, comme elle nourrit ici autant le narrateur que son texte, permet à l'ouvrage de continuer.

Nicolas : « qu'est-ce que je vais faire puisqu'il n'est pas là ? »

Le récit de la relation avec Nicolas Page, personnage éponyme, encadre l'histoire avec Nelson, ouvre l'ouvrage et domine jusqu'à sa fin la diégèse. Il couvre une période limitée – l'ensemble a lieu entre le 24 mai et le 4 juillet – et plonge le lecteur en 1998, deux ans après Tahiti et peu après la publication du troisième volume de *Dustan*, dans ce que nous avons appelé les suites du sida. Hétérogène bien qu'assez facile à suivre, l'histoire se divise en deux parties distinctes, sans cesse entrelacées par Guillaume. D'une part le récit rétrospectif et chronologiquement morcelé de l'aventure romantique, sur lequel nous nous arrêterons ici tout particulièrement et d'autre part le récit au

présent du quotidien d'un narrateur, primordialement dédié à la rédaction d'un ouvrage, *Nicolas Pages*, dont l'écriture est censée l'occuper jusqu'aux retrouvailles – brèves et décevantes – avec Nicolas, et duquel nous avons précédemment extrait les scènes de courses.

Marqué par la présence d'une dimension ludique, d'un dynamisme absent de la relation avec Nelson, et que nous avons déjà retrouvé dans le supermarché, le récit de la rencontre avec Nicolas s'impose alors comme une parodie romantique au statut incertain. De fait, elle est défaillante, semble créer du ridicule au cœur même du sérieux et suit une par une les étapes canoniques du « roman d'amour » (Dustan 1999, 40), la rencontre, la première fois et la rupture tragique. À l'aide de cet arc narratif, nous continuerons notre recherche de cette croissance du politique – du « plus en plus politique » (Dustan 1999, 410) – dont parle le narrateur et nous nous attacherons ici tout particulièrement au récit que celui-ci offre d'une relation qui serait, lorsque l'ouvrage s'écrit, en train d'échouer. Nous tirerons également profit de la théorisation du *camp* qu'offre David Halperin dans *How to be Gay* de façon à approcher tout du long la présence d'une dissonance, d'un écart qui s'inscrit avec un temps de retard. Nous soulignerons ainsi, à l'aide d'une lecture croisée des ouvrages, la portée critique que prend le *camp* dans *Nicolas Pages*.

Une initiation camp

Avant d'en venir à la relation et à la présence dans le récit d'une dissonance que nous associerons au *camp*, une question se pose tout de même : qu'entendons-nous par *camp* ?¹¹²

¹¹² Nous l'annonçons ici d'emblée : comme le soulignera rapidement l'ouverture de cette partie, le *camp* résiste à toute définition claire et notre but est ici plus d'éclairer son emploi par Dustan que d'enrichir la compréhension contemporaine du terme. De cela il s'ensuit que la riche discipline que l'on pourrait appeler *camp studies* et dont Fabio Cleto a fait, en 1999, un inventaire ambitieux (Cleto 1999, 458–512), ne sera ici monopolisée que de manière très sélective. Dans notre argument, nous tenterons tout juste d'établir un dialogue entre l'ouvrage de Halperin sur le sujet et le texte de Dustan. Les propos de Susan Sontag sur lesquels nous ouvrons seront aussi monopolisés dans la mesure où ils nous semblent, par leur généricité inaugurale, faire signe vers certains des éléments typiquement attribués au *camp* par l'ensemble de la discipline. On trouve un résumé de ces critères « “weak”, non-dogmatic » (Cleto 1999, 4) dans l'un des ouvrages majeurs des *camp studies*, *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, édité par David Bergman « First, everyone agrees that camp is a style (whether of objects or of the way objects are perceived is debated) that favors “exaggeration”, “artifice”, and “extremity”. Second, camp exists in tension with popular culture, commercial culture, or consumerist culture. Third, the person who can recognize camp, who sees things as campy, or who can camp is a person outside the cultural mainstream. Fourth, camp is affiliated with homosexual culture, or at least with a self-conscious eroticism that throws into question the naturalization of desire. » (Bergman 1993, 4–5).

Théorisé dès le début des années 1960 par Sontag, dans ses « Notes on “Camp” », le mot *camp* est, comme le souligne notamment Fabio Cleto dans son introduction au brillant *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, un terme polymorphe : « approached as sensibility, taste, or style, reconceptualised as aesthetic or cultural economy, and later asserted/reclaimed as (queer) discourse, camp hasn't lost its relentless power to frustrate all efforts to pinpoint it down to stability » (Cleto 1999, 2). Type d'humour¹¹³ ou manière de s'habiller, « completely naive » ou « wholly conscious » (Sontag 1994, 283), il s'illustre autant au cinéma que dans les costumes du Met Gala et dépasserait, dans tous les cas, la définition réductrice qu'en donne l'*Oxford Dictionary*, celle d'un ensemble de comportements « ostentatiously and extravagantly effeminate » (*Oxford Dictionary*, *Camp*). Sontag le définit comme une pratique artistique « that proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because it is “too much” » (Sontag 1994, 284), qui conserve l'extravagance de la définition première et met tout particulièrement l'accent sur un excès, sur une dissonance, que notre lecture de Dustan soulignera. Elle fait alors du *camp* une pratique ambivalente qui pratiquerait le sérieux avec excès, et ce jusqu'à son point de rupture, jusqu'à ce « too much » qui le fait s'effondrer. En cela, le *camp* serait un mode créatif reposant sur une « seriousness that fails » (Sontag 1994, 283) ou, pour reprendre les mots allusifs de Fabio Cleto qui rapprochent déjà le *camp*, l'échec et une certaine critique que nous définirons comme sociale : une « aesthetic of (critical) failure » (Cleto 1999, 3).

La théorisation plus récente de David Halperin reprend certains des tenants de la lecture de Sontag mais la déplace cependant significativement. En effet, s'il garde cet excès que soulignait la critique et la tension qu'elle lit entre deux effets contraires – le sérieux et le comique – il ferait quant à lui un mode de création majeur de ce qu'il appelle la « camp sensibility » (Halperin 2012, 265) et verrait en elle les bases d'une critique sociale dont il développe longuement les tenants, et sur laquelle nous reviendrons. Mais ce n'est pas tout. Lorsqu'il s'attache à une série d'œuvres d'art, ainsi qu'à une analyse culturelle de motifs populaires de la sub-culture gay, il attribue aussi à ceux qui pratiquent l'humour *camp* un procédé rhétorique privilégié et que le texte de Dustan manifeste selon nous : une « oscillating ironic doubleness » ou la « camp irony », qui dédoublerait la figure du sujet et permettrait la mise en scène d'une « simultaneous

¹¹³ Sam Bourcier utilise l'expression d'« humour camp » qu'il définit comme un « mélange d'exagération, de théâtralité, de valorisation de ce qui est habituellement rabaissé, de jeu avec les gens » (Bourcier 2021, 413, note 14). Si nous ne sommes pas en désaccord avec les signes mentionnés, l'emploi du terme « humour » est selon nous trop vague et ne clarifie pas assez le processus rhétorique tout particulièrement employé, l'ironie.

coincidence of passionate investment and alienated bemusement » (Halperin 2012, 265).

Ce procédé ironique, cette dualité ambiguë qui scinde sans cesse le texte, est ce que nous tracerons tout particulièrement ici. Après une démonstration didactique de son fonctionnement chez Dustan ainsi qu'une lecture de sa mise en scène dans les étapes clés de la relation, nous proposerons alors en quoi ce mode d'écriture toujours seulement semi-parodique permet à l'ouvrage de renouer avec une tradition proprement *queer*. Celle d'une critique sociale du relationnel, telle qu'elle est ici représentée par le canon du roman d'amour.

Avant d'entrer plus en détail dans les trois étapes relationnelles que nous avons soulignées – la rencontre, la première fois et la rupture –, approchons tout d'abord la dissonance dont l'étude guidera cette partie et prenons pour cela un court exemple. Nous sommes après la rencontre, dans ce récit-flot au présent dans lequel Guillaume, s'essayant au « mode d'énonciation » qu'il aurait « piqué » (Dustan 1999, 55) à Nicolas, lui aussi auteur, décrit son quotidien. Le narrateur retrouve un vêtement associé mentalement à leur première rencontre et laissé chez lui par ce dernier, il pense alors au personnage :

[J]e me lève, je cherche un haut, je tombe sur un t-shirt de Nicolas, le vert, c'est celui du train, il sent, du temps passe, je me représente son visage au-dessus du t-shirt quand il est arrivé, ses yeux que je croyais bleus et qui sont verts, je pense Comme les miens, je pense que je l'aime, je pense que son t-shirt pue un peu en fait[.] (Dustan 1999, 55)

Ce passage repose sur un contraste dissonant, il met en contact deux modes d'expression, l'un, sentimental, qui s'attache aux souvenirs et offre une vision idéalisée de Nicolas, l'autre, plus proprement réaliste, qui reste concrètement dans le présent et mine ici le sérieux de l'ensemble. Il est aussi porté par la jonction de deux phénomènes stylistiques qui amplifient le choc entre les deux modes. Dans un premier temps, un crescendo lyrique qui commence avec la vue et l'odeur du t-shirt, continue avec les souvenirs et l'image mentale que le vêtement évoque et culmine, quelques lignes après, par une déclaration d'amour pour Nicolas, « je pense que je l'aime ». Dans un second temps, chevauchant en partie le premier, un rythme ternaire porté par l'anaphore de « je pense » qui soutient ce crescendo et renforce la chute provoquée par le troisième terme contrastant, « je pense que son t-shirt pue un peu en fait ».

Mis ensemble, ces deux phénomènes se contredisent et provoquent une rupture comique qui s'attache directement à la dépeinture sentimentale de Guillaume. Le texte,

alors, s'écrit au centre même de ce conflit, sur cette ligne de rupture entre les deux, et la contradiction, si elle est comique, ne fait pourtant pas perdre son sérieux au reste du propos. En effet, elle force à lire l'extrait à la fois comme sérieux et comme comique. Est ainsi mise en scène une « seriousness that fails » (Sontag 1994, 283) qui, dans son échec même, corrompt, si l'on en croit Sontag, l'essence même d'un sérieux non pas seulement « dethrone[d] », non pas seulement nié, mais aussi et surtout compliqué ; « More precisely, Camp involves a new, more complex relation to “the serious” » (Sontag 1994, 288).

Là n'est pourtant pas le seul phénomène qui a lieu ici car le texte force le narrateur à se faire la source des deux registres à la fois. Guillaume ainsi, est scindé en deux et, au prix d'une aliénation productive, élève ses sentiments alors même qu'il les abaisse. Le propos crée une tension qu'il ne nous permet pas de résoudre puisqu'il ne permet pas de décider de quel côté penche le narrateur et empêche alors la mise en place d'une ironie traditionnelle qui demanderait la stabilisation finale de l'opinion narrative. Il invaliderait toute lecture de la scène comme simple jeu sentimentaliste ou comme rejet purement ironique de l'amour et invalide ainsi toute lecture qui pousserait à lire cette déclaration amoureuse comme une posture, comme *pas vraiment de l'amour*.

Il occupe ainsi un double rôle que Halperin reconnaît comme caractéristique de la culture homosexuelle masculine :

Gay male culture has in fact elaborated a distinctive, dissident perspective on romantic love, a camp perspective, which straight people often regard as cynical, precisely because its irony – which emphasizes the performativity of romantic roles – seems to them to undermine the seriousness and sincerity of love, and thereby to demean it. (Halperin 2012, 294)

Guillaume, ainsi, nous permet de distinguer son attitude de ce que le critique appelle une « straight hipster irony » (Halperin 2012, 388, une ironie « perfectly serious » qui n'aurait « nothing ironic about [it] » (Halperin 2012, 394), il nous invite à délaissier toute analyse trop rapide qui lirait dans l'extrait un simple rejet de tout investissement sentimental et encourage une autre lecture, ludique et dissidente, qui demanderait une désidentification plus ambiguë. Et lorsqu'il s'agit de la concevoir, Halperin une fois de plus, nous offre son soutien :

[Camp] irony doesn't spell rejection, and “dis-identification” here is precisely not the opposite of “identification”: it is not a refusal or a repudiation of identification. What we are dealing with, once again, is a complex play of identity and difference, an oscillating ironic doubleness – the very kind of ironic doubleness that is essential to camp sensibility. This simultaneous coincidence of passionate investment and alienated bemusement, so typical of gay male culture, is what structures the gay male response to the scene. (Halperin 2012, 265)

Dans ce passage, le critique discute la réception gay d'une scène populaire de *Mildred Pierce* et en profite pour préciser ce qui nous intéresse ici, cette pratique ironique caractéristique selon lui de la sub-culture homosexuelle et dont nous retrouverons la trace chez Dustan. Il place alors à son fondement un mouvement d'oscillation qui permettrait au narrateur d'occuper – presque – à la fois deux positions a priori incompatibles et reproduirait alors cette confrontation du haut et du bas, du romantique et du réalisme. Il permettrait dans une même scène de provoquer d'un côté une dégradation comique, qui remet en question l'expression sentimentale, et de l'autre, un investissement passionné qui maintiendrait tout de même un engagement sincère du narrateur dans l'objet pourtant tourné en dérision.

Une mise en scène *camp*

Une fois notre grille de lecture mise en place, revenons-en désormais au récit de la relation et, afin d'y retrouver cette dissonance à deux temps, suivons la structure canonique des romans d'amour. Commençons par la scène de rencontre. Le narrateur, en chemin vers Liège pour une table ronde littéraire à laquelle est aussi invité Nicolas, se retrouve dans le même train que lui grâce à l'entremise toute romantique de l'organisateur, qui « avait dû nous foutre ensemble pour qu'on "fasse connaissance". L'angoisse. » (Dustan 1999, 22) :

La gare avait été refaite. Les deux autres voyageurs du carré étaient deux bonnes femmes donc ça ne pouvait être que lui. Je n'ai pas été paralysé par sa beauté parce qu'il n'était pas mon type. Blond très court, longueur pédale, lisse, habillé en jeune, treillis noir et t-shirt à manches longues bleu marine ou noir. J'ai juste pensé qu'on était beaux, deux beaux jeunes écrivains homosexuels et que ce serait bien de montrer ça aux gens ce soir. J'ai posé mon sac en haut. Je me suis assis.

En fait ce n'est pas comme ça que ça s'est passé. Ce qui s'est passé c'est que j'ai attendu pour monter dans le wagon derrière une bande d'allemands perdus. [...] C'est là que je l'ai vu. Immédiatement il m'a fait horreur. Petit, vieux, outrageusement maigre, hyper-moulé dans une combinaison de cycliste bleu flash avec les inscriptions blanches, intégrales. Il m'a regardé. [...] Tout ce que j'ai dit plus haut s'est passé. Je me suis assis avec un livre, [...] Nicolas Pages lisait un truc lui aussi. [...] [J]'ai dit Guillaume Dustan [...]. Il a dit Nicolas Pages [...] J'ai dit On parle après, d'accord ? Il a dit D'accord. (Dustan 1999, 22–23)

Adoptant ici un style réaliste, l'extrait se présente sous une forme mixte qui accole des actions, des pensées du moment, ainsi que quelques réflexions rétrospectives. Cet extrait est stylistiquement sobre et s'attache à une représentation

qui semble ici surtout se vouloir fidèle de la scène. Il est tout d'abord plus remarquable par son manque d'intensité que par sa mise en scène proprement subversive.

Le narrateur offre ainsi à lire une version banalisée de l'épisode qui remplit, tant bien que mal, les trois conditions clés qu'attache, dans son ouvrage sur le sujet, Jean Rousset à la scène de rencontre traditionnelle, « l'effet » (Rousset 1981, 43), « l'échange » (Rousset 1981, 44) et « le franchissement » (Rousset 1981, 43). « [L]'effet », s'il est directement limité par la négation est ainsi tout de même présent, et le texte mentionne même le topos canonique – « Je n'ai pas été paralysé par sa beauté parce qu'il n'était pas mon type » –, « l'échange », lui aussi sans impact, a lieu – « [J]'ai dit Guillaume Dustan [...]. Il a dit Nicolas Pages » – et le « franchissement » qui rapproche les deux personnages est également effectué – « Je me suis assis ». Le narrateur note la beauté de Nicolas et offre de lui une description précise. Il semble ici traiter l'ensemble avec sérieux et sans cette dualité qui nous amenait ici.

La dissonance qui fait basculer l'ensemble dans cet excès ridicule, dans ce « too much » (Sontag 1994, 284) caractéristique selon Sontag, de l'humour *camp*, ne se fait pourtant pas attendre. Elle est amenée ici par une transition artificielle, presque une cheville poétique qui joue, ici comme plus tard, un rôle clé dans le processus parodique de Guillaume : « En fait ce n'est pas comme ça que ça s'est passé. ». Placée juste après la description de Nicolas, celle-ci permet non seulement au narrateur de rappeler son attachement déclaré à l'authenticité factuelle de l'ouvrage mais elle prépare également la venue d'une manifestation émotionnelle qui contraste avec la scène précédente. Revenant à l'aide d'une courte phrase – « C'est là que je l'ai vu » – sur l'effet que ferait sur lui le personnage, il accole directement celle-ci à une réaction nettement plus forte, et dont la nature, retardée par la longueur de l'adverbe temporel, n'en a que plus d'impact : « Immédiatement il m'a fait horreur. ». L'extrait joue alors sur l'ambiguïté du pronom personnel – « *il* m'a fait horreur » (nous soulignons) – et met alors en place un excès qui, par son contraste avec les lignes précédentes, fissure la scène entre d'un côté, une scène de rencontre sérieuse – celle avec Nicolas – et de l'autre une scène mélodramatique, qui n'implique en fait, comme on le réalise un temps trop tard, même pas ce dernier.

Mais cette dissonance qui semblait ici toucher la relation qu'à distance ne s'arrête pas là. Elle revient, et cette fois plus directement en rapport avec cette dernière, une dizaine de pages plus loin, dans la seconde scène à laquelle nous nous attacherons. La conférence littéraire qu'attendait les personnages est alors terminée, les deux personnages sont rentrés à l'hôtel, arrive la « première fois » sexuelle :

Après [la conférence] je l'ai rejoint dans sa chambre qui était beaucoup mieux que la mienne. Alors on s'est dévorés et il n'est plus rien resté.

En fait ça n'est pas comme ça que ça s'est passé. D'abord ça a été super. Super fort, réciproque, mutuel. J'étais mon corps. Je ne me disais rien. J'étais en feu. Sa peau était hyper sèche, presque rapeuse. Avec un tel défaut c'était facile de le désirer. Et puis il s'est passé quelque chose. Maintenant je pense que je n'avais juste pas vraiment envie de lui. [...] J'ai commencé à chercher l'effet. Je me suis éloigné de lui de plus en plus. Sur le lit je l'ai sucé sans rien sentir, en appliquant la recette. Il ne bandait pas à fond. Il m'a sucé. Je bandais à fond. Plus fort que lui. Il a débandé. Je savais que c'était foutu mais j'ai quand même essayé de le ranimer. Ça n'a pas marché. (Dustan 1999, 34)

L'épisode repose sur une série de volte-face qui vont peu à peu corrompre le romantisme de l'ensemble et s'inscrit ainsi plus directement que celui qui le précède dans l'horizon d'attente canonique. Dans un premier temps, il se conclut alors en moins de deux lignes et ne présente l'activité sexuelle qu'à l'aide d'une association prévisible – et d'ailleurs, nous l'avons vu, évitée dans la scène de courses – entre passion et consommation, « Alors on s'est dévorés et il n'est plus rien resté. ».

Le narrateur évite grâce à elle une représentation détaillée et se sert pour cela d'une métaphore dont le but premier serait de déréaliser l'ensemble afin de suggérer l'action sans la montrer. Il impose de facto au texte une forme de censure conventionnelle dans la littérature sentimentale et le cinéma grand public. Là n'est pourtant pas son seul effet. Parce que ces deux phrases ne rentrent en pratique pas dans les détails, elles soulignent l'idéalisation – elle aussi commune – de la « première fois ». En effet, l'ellipse n'en montre aucune part, elle laisse au lecteur le loisir de se représenter la scène et permet la mise en place d'une première fois fantasmée, caractérisée par sa perfection et son intensité exclusivement positive. Plus encore que le précédent qui jouait avec le cliché sans pour autant vraiment y souscrire, ce passage semblerait ainsi tout d'abord répondre aux attentes du genre. Tout romantique dans sa pudeur même, plus attaché à l'idéal qu'aux faits, il s'opposerait directement au style typique de Dustan en laissant une place majeure à un non-dit aussi anti-réaliste qu'anti-sexuel.

Dans ce cas comme dans le précédent, cela ne dure pourtant pas puisque le narrateur met en place une première volte-face. En effet, le narrateur déjoue le saut de ligne qui, comme un changement de séquence cinématographique, semble tout d'abord mettre fin à l'épisode. La phrase sur laquelle nous nous sommes déjà arrêtés revient alors et replace l'acte sexuel au centre de l'action : « En fait ça n'est pas comme ça que ça s'est passé. D'abord ça a été super. ». Et celle-ci fonctionne ici comme elle le faisait

dans la scène précédente. Elle relance un récit qui semblait au premier abord terminé, ajoute des détails avec un temps de retard et insère rétrospectivement un contenu concret que le narrateur semblait tout d'abord vouloir laisser de côté.

Arrive alors une seconde métaphore, qui monopolise, dans un premier temps du moins, un cliché romantique encore plus prévisible que celui de la consommation : celui qui associe la flamme et le désir charnel – « J'étais en feu ». Tout comme c'était le cas dans le premier extrait, l'image déraile cependant, alors qu'à sa version idéalisée se confronte une réalité qui brise la scène, et la scinde alors encore une fois. Et l'apparente motivation sémantique ne fait ici que renforcer l'incongruité ! Au feu romantique s'associe la sécheresse, alors que l'aimé dégradé se change *presque* en reptile, ainsi « Sa peau était hyper sèche, presque rapeuse. ». Dérapage dissonant, comme un grincement des violons romantiques, l'image a directement un double effet. Elle ramène l'attention sur le corps de Nicolas et marque instantanément l'arrivée d'une scène sexuelle plus crue, similaire stylistiquement à celles qui peuplent la première trilogie. Mais encore, elle interrompt comiquement la série de clichés et dresse un portrait comique d'une scène qui serait alors non seulement dégradée, défailante, ratée, mais qui serait aussi plus réaliste et plus complexe, puisque moins idéalisée.

L'ouvrage, après cela, se passe pendant longtemps de contact entre les personnages. Guillaume, pleinement occupé par la rédaction de l'ouvrage, y raconte son quotidien banal et repousse sans cesse l'écriture de plusieurs épisodes relationnels – ceux du « séjour de Nicolas à Paris » (Dustan 1999, 85) – auxquels il réfère encore une fois à l'aide d'une dualité toute *camp*. En effet, il indique tout d'abord leur intensité émotionnelle et présente ceux-ci sérieusement comme « la partie hard » (Dustan 1999, 85) de la narration, comme une partie dont l'inscription même le ferait « flippe[r] » et qui serait, structurellement parlant, le climax sans cesse retardé de l'ouvrage. Mais encore il les dégrade à peine une page après, décrédibilise l'investissement sentimental tout juste avoué et, en semblant s'en jouer, laisse le lecteur dans cette position ambiguë, caractéristique du procédé auquel nous nous sommes attachés – « je me dis qu'en fait je pourrais ne pas écrire le passage qui manque, la jouer Duras, dire que c'était tellement fort que ce n'est pas possible d'en parler » (Dustan 1999, 86). Il interrompt alors le récit par l'arrivée contextuellement immotivée de l'histoire avec Nelson, retarde encore celui-ci par une série d'essais socio-politiques sur lesquels nous reviendrons et ne le reprend qu'après plus de 300 pages, à la toute fin de l'ouvrage, pour finalement ne faire que le résumer rapidement après avoir indiqué, dans une adresse directe aux lecteurs, qu'il a « la flemme de [n]ous raconter le show à Dispatch » (Dustan 1999, 444).

La fin de l'amour ?

Entre temps, encadrant l'épisode décevant de la soirée, on trouve alors la troisième étape romantique sur laquelle nous nous arrêterons, et que le narrateur dédouble ici, à quelque 40 pages d'écart :

Aujourd'hui nous sommes le 8 août. Nicolas Pages est à New-York depuis le 11 juillet. En fait il m'a largué à la minute où on s'est retrouvés, vers une heure et demie à la terrasse de je ne sais plus quel café, le Flon, à Lausanne, le 4 juillet. Il avait rencontré quelqu'un d'autre la semaine d'avant, un peintre, un zürichois, Stefan, je crois. J'ai demandé Quel âge ? Il m'a dit Vingt-six, un an de moins que moi. J'ai demandé Vous avez eu des rapports sexuels complets ? Il m'a dit Oui. Après il a dit que quand c'était le bon, on le sentait. J'ai dit Oui, comme moi avec toi. (Dustan 1999, 420–421)

Le lendemain il faisait beau. Quatre juillet. [...] Le film repasse dans ma tête, obsédant. Il arrive face à moi, à deux cents mètres, dans la rue qui descend. [...] Il vient vers moi. Coupez. Il sourit. Tchô ! Ses yeux. Il met des larmes. Il n'a pas faim. Il boit son café. Il me dit qu'il a rencontré quelqu'un d'autre. Il me dit qu'il retourne le voir à Zürich demain. Depuis quand ? La semaine dernière. Et... vous avez eu des rapports sexuels complets ? Il dit Oui. Là, je sais que c'est foutu. /

Image brouillée, lent travelling hélicoïdal commençant au niveau de la taille de Guillaume et l'entourant pour finir au-dessus de sa tête./

Guillaume (off) / Je ne me suis pas évanoui. (Dustan 1999, 459–460)

Commençons par la première scène. Placée en conclusion d'un récit rétrospectif qui comble l'écart entre la relation avec Nelson et celle avec Nicolas, la première version de la rupture précède d'une page à peine l'épisode retardé du « séjour de Nicolas à Paris » (Dustan 1999, 85). Ces quelques lignes mettent soudainement fin à la relation, elles interrompent sans réelle préparation l'arc narratif principal et annoncent, après quelque deux cents pages de digressions, l'échec de l'histoire romantique.

Bien vite résumé, caractérisé par l'emploi du style « largely affectless » (Chambers 2004, 312) souvent présent chez Dustan, ce passage dépourvu de tout lyrisme diffère alors significativement de ceux que nous avons précédemment analysés. Cet extrait reprend le ton factuel du début de la scène de rencontre, il joue ici sur une retenue qui laisse pourtant transparaître la douleur finale – « J'ai dit Oui, comme moi avec toi. ». Le narrateur y annonce simplement l'échec, il n'y place aucun jeu avec le canon romantique, aucune ironie qui le remettrait en cause et aucune dissonance rétrospective. Il donnerait à lire comme une déception indépassable qui n'est pas sans rappeler la suspension dans laquelle il se trouvait sur la quatrième de couverture, « Voilà l'histoire : on s'est rencontrés. J'aurais voulu qu'il m'aime. Qu'il me sauve. Mais,

ça n'a pas marché. Ça n'a... pas été possible. Bon. Très bien. Alors... qu'est-ce que je pouvais faire ? » (Dustan 1999, Quatrième de couverture).

Arrive alors, presque 40 pages après, la répétition de la scène. Cette répétition s'inscrit dans la lignée de celle qui la précède, elle en reprend tout le contenu effectif mais ne bénéficie cependant quant à elle plus de l'effet de surprise narratif. Elle invite alors à se concentrer non plus sur l'échec de la relation, mais sur ce que le narrateur lui ajoute, un temps après, sur la manière dont le narrateur *fait avec* l'échec romantique.

La singulière scénarisation de l'ensemble connecte l'extrait aux explorations filmiques menées à l'époque par Dustan, elle souligne alors explicitement la dualité qui sous-tendait plus subtilement les extraits précédents. En effet, le narrateur prend encore une fois une métaphore au pied de la lettre et il la prend si l'on ose au sens propre, la pousse ici à l'extrême et la concrétise absurdement : « le film repasse dans ma tête ». Là où, dans la scène de première fois, le feu passionnel amenait un développement ridicule sur la sécheresse cutanée de Nicolas et éteignait instantanément la flamme métaphorique, le cliché romantique de l'obsession perturbe quant à lui plus radicalement l'écriture. Il change le passage en un texte-film qui dénature notamment l'expression sentimentale des deux personnages.

Voyons de plus près. Ceci est déjà lisible lors de l'apparition de Nicolas. Son apparition est divisée par une direction scénique et elle s'attache à deux réactions consécutives du personnage avec d'un côté une légèreté hors caméra, et marquée par l'emploi de l'argot suisse – « Tchô » – et du sourire du personnage et de l'autre une peine affectée, simulée et représentée comme telle par l'ajout théâtral, encore une fois un temps après, de larmes artificielles. Ces réactions sont contraires et incompatibles et comme elles sont présentées directement l'une après l'autre, elles empêchent toute lecture uniforme d'une scène présentée à la fois comme authentique et comme une supercherie, comme dramatique et comme mélodramatique.

Mais c'est lorsque l'on s'attache à Guillaume que le procédé prend tout son sens, car il brise l'unité supposée du narrateur. Et à son image, la scène est elle-aussi scindée en deux moitiés, l'une dans laquelle Guillaume, personnage, joue sérieusement le rôle qu'il avait dans la scène précédente, et l'autre dans laquelle Guillaume, réalisateur-narrateur, ajoute rétrospectivement son dramatisme à la scène. Ainsi, le mode narratif lui donne d'un même coup les deux rôles, superpose un Guillaume à l'autre et installe alors une scène oscillante encore plus caractéristique de cette « *simultaneous coincidence of passionate investment and alienated bemusement* » (Halperin 2012, 265) (nous soulignons) que ne le permettait la cheville précédemment utilisée – « En fait ça n'est pas comme ça que ça s'est passé ». La figure narrative tire

alors profit du potentiel littéraire que permet cette aliénation d'elle-même puisqu'elle renoue avec la dissonance *camp* à laquelle nous nous sommes jusqu'à présent attachés et fait ici aussi basculer l'ensemble dans le comique.

Le mouvement de caméra – « Image brouillée, lent travelling hélicoïdal commençant au niveau de la taille de Guillaume et l'entourant pour finir au-dessus de sa tête. » – qui extrait le narrateur-personnage hors du flot diégétique s'ajoute alors aux sentiments narratoriels et, en les amplifiant artificiellement, enrichit une déclaration finale – « Guillaume (off) / Je ne me suis pas évanoui » – qui apparaît alors comme sincère, en miroir de la fin douloureuse de la première scène – « J'ai dit Oui, comme moi avec toi. » – et comme surjouée, comme sérieuse et comme « too much » (Sontag 1994, 284).

L'effet ici, tout comme le soulignent à la fois Halperin et Sontag, ne serait alors ni une simple mise à distance des sentiments ni un investissement sentimentale, ni la négation de l'amour ni son idéalisation. Il enrichirait l'expression sentimentale et permettrait, grâce à son excès même, l'émergence d'une « new, more complex relation to "the serious" » (Sontag 1994, 288). Ainsi, loin d'annuler les sentiments, loin de permettre de trancher entre ces deux rôles qu'occupe ici le narrateur, la mise en scène à deux temps qui, dans chaque extrait, dégradait la scène, remettrait en cause un canon qu'elle critiquerait avec humour.

Elle permettrait alors d'associer au texte cette caractéristique que Halperin et Caron attachent ensemble à l'humour *camp*, et qu'ils désignent sous le nom de « social critique » :

Caron's description of camp as "social critique at work" is precise and well judged. Camp is not criticism, but critique. It does not aim to correct and improve, but to question, to undermine, and to destabilise. (Halperin 2012, 190)

Halperin souligne ici un écart terminologique anglais intraduisible littéralement et révèle l'ambiguïté française du mot critique, ses deux valeurs opposées. Neutre dans son sens académique, le mot critique serait communément divisible entre, d'un côté, un sens positif, associé à une critique dite « constructive », et de l'autre, un sens négatif et communément évoqué par le mot « critique » en emploi isolé. Il déstabilise alors la hiérarchisation entre les deux et place *camp* et sub-culture homosexuelle du côté d'une négativité corrosive dont il souligne ici la valeur.

Plaçant celui-ci du côté du négatif, il oppose le mode de création *camp*, dans son intention tout comme dans sa construction, aux attentes conventionnelles d'un

dénouement positif et constructif. Et c'est précisément ce que fait ici le texte de Dustan lorsqu'il ne compense pas plus le négatif que dans le récit de la relation avec Nelson. Il *ferait avec* l'échec de celle-ci. Comme il ajoute une signification à un récit relationnel qui, tout du long, pêchait par sa trop grande banalité, il changerait l'échec de celle-ci en une critique du canon romantique qui dépend justement de son échec, de son improductive négativité.

Lue au travers de ce prisme, la rupture artificielle de la figure narratoriale ainsi que la division de la scène invitent alors, rétrospectivement, à revenir sur le sens que prend dans cette scène la dualité qui la sous-tend. Cette dualité offre une réponse complexe à cette intention qu'avait tout d'abord Guillaume d'écrire un « grand roman d'amour homosexuel » (Dustan 1999, 40) et invite alors, tout comme lui, à *faire avec* l'échec de sa représentation et à questionner le sens même de l'expression. Elle inviterait alors, comme nous l'avons fait, à questionner l'impact qu'a sur le texte la scission *camp* du narrateur, ainsi qu'à interroger le contraste désormais apparent entre un horizon d'attente traditionnel, celui du « grand roman d'amour », et que le narrateur aurait échoué à remplir, et l'adjectif « homosexuel » (Dustan 1999, 40) qui le destabilise subtilement.

Ainsi, cette dualité oppose l'universalisme prétendu du premier – l'universalisme d'un canon littéraire supposément applicable à tous et pourtant toujours appliqué à certains – à une restriction identitaire aux effets incalculables, elle rétablit ce faisant une dissonance critique qui n'est pas sans rappeler celle qui complique, par un trop plein de réel, chacune des scènes auxquelles nous nous sommes attachés.

Anticiper

Différents dans leur traitement thématique et stylistique, les deux récits de relations témoignent, mis bout à bout, de la transition contextuelle que nous avons tracée entre le sida et ses suites. Ils sont séparés chronologiquement, chacun attachés à une phase radicalement différente de l'épidémie et ils représentent, ensemble, l'importance qu'a eu la découverte des trithérapies et le retour à leur suite dans l'ouvrage d'une légèreté, d'un espoir et d'un humour *camp* sur lesquels nous nous sommes arrêtés. L'écart entre les deux relations est analogue en cela à la transition entre les scènes de courses, il symbolise un retour à la vie – à l'envie –, manifesté par la prolifération d'un désir qui porte le narrateur. Cependant, cet écart ne les empêche pas de se rejoindre sur un point majeur, à savoir la place centrale qu'elles donnent à un échec qui les traverse et les conclut toutes deux.

Au contraire des scènes de courses, et de l'insuffisance finale que leur attribuait notre lecture, ces deux récits semblent cependant parvenir à faire plus avec celui-ci. En effet, que cela soit au travers de cette dénonciation de la violence systémique contre les sujets homosexuels ou que cela soit au travers de la critique *camp* du canon romantique, ils permettent, dans un cas comme dans l'autre, une certaine relève de l'échec. Si ces deux récits ne permettent pas à *Nicolas Pages* de devenir ce « grand roman d'amour homosexuel » (Dustan 1999, 40) que voulait originellement en faire Guillaume, ils font pourtant de l'ouvrage un discours sur l'amour, et tout particulièrement sur l'échec de deux types d'amour que l'on pourrait désigner d'hétéronormatif. D'un côté, une première relation monogame qui basculait dans la violence au contact de la jalousie malade de Nelson et qui se reflétait alors dans une relation hétérosexuelle qui « ne marchait pas mieux » (Dustan 1999, 123) qu'elle. De l'autre, une seconde relation plus légère, et pourtant elle aussi minée par l'emprise qu'a sur elle un canon romantique dont le narrateur peine à se détacher, et auquel le texte essaye, se scindant sans cesse, tant bien que mal de répondre.

Ensemble, ces échecs posent alors, selon les mots de Halperin, les termes d'une critique relationnelle qui invite, encore une fois, à une relève supplémentaire des deux histoires, à un *faire avec* qui tirerait les leçons des deux, et qui, tout en maintenant leur négativité spécifique, donnerait naissance au modèle de cette grande histoire d'amour homosexuelle que Guillaume, dans le texte, ne parvient jamais à atteindre. Ils invitent, en d'autres termes, à une sortie de la critique négative, à une relève de celle-ci, qui tirerait profit de cette « distinctive, dissident perspective on romantic love » (Halperin 2012, 294) dont Halperin fait, dans son ouvrage, non pas une conséquence malheureuse, mais une véritable force de la sub-culture homosexuelle :

Gay male culture has in fact elaborated a distinctive, dissident perspective on romantic love, a camp perspective, which straight people often regard as cynical, precisely because its irony – which emphasizes the performativity of romantic roles – seems to them to undermine the seriousness and sincerity of love, and thereby to demean it. But to demean love is also to desubliminate it, to break the romantic monopoly on it, to make it more widely available, to put it to a variety of social uses, and to end the antagonism between love and society, between love and friendship, between the happy couple and the community. Gay male culture's vision of love is not a cynical one. Rather, [...] the effect of living one's love life knowingly as melodrama is to cultivate an outlook on love that is disabused, but not disenchanting. (Halperin 2012, 294–295)

Loin de voir cette dégradation anti-romantique comme une opération à perte, comme une infériorité de ce type d'amour par rapport à un amour *straight* perçu comme plus sérieux, la critique s'évertue ici à dégager le gain potentiel de ce pas de côté par

rapport à la norme. Halperin investit à nouveau sur le lien critique qu'il avait préalablement fait entre le mélodrame et la culture homosexuelle pour insister particulièrement sur la nature égalisante de l'amour *camp*. Là où, comme le soulignait d'ailleurs Nancy dans sa critique de Bataille, la « communauté des amants » se constitue « en contraste avec le lien social », « dans une intimité pour laquelle la politique restait hors de prise » (Nancy 2001, 33), l'amour *camp* emprunterait une autre voie. Parce qu'il déclassé le couple traditionnel et empêche son détachement du politique, le camp replace les amants dans ce que Halperin appelle la communauté et que le philosophe appelle « l'être-en-commun » (Nancy 2001, 33).

Le critique s'écarte alors radicalement de la vision apolitique du *camp* que Sontag posait pourtant comme évidente – « It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticised – or at least apolitical » (Sontag 1994, 277) –, il ouvre alors la porte à une pensée *camp* de l'amour qui se voudrait plus sociale et plus communautaire et qui se supplée ici – sans s'y opposer pourtant – à ce que le narrateur appelle, en fin d'une citation dont nous avons discuté le début, « le réel » :

Je ne voulais pas que cette histoire [avec Nelson] s'arrête. Elle était tout ce que j'avais. À cette époque les arbres ne m'étaient rien. Ni les fleurs. Je n'avais encore aucune imagination. Dans ma vie il n'y avait que le réel. (Dustan 1999, 117–118)

Retour introspectif sur la période précédant de peu l'arrivée des trithérapies, la rupture avec Nelson et le départ de Tahiti, ce passage qui se divise encore une fois entre un avant et un après incertain s'inscrit directement dans la lignée d'un autre extrait chronologiquement postérieur, celui que l'on trouve sur la quatrième de couverture et qui se positionne quant-à lui directement après la rupture avec Nicolas, en 1998 :

Voilà l'histoire : on s'est rencontrés. J'aurais voulu qu'il m'aime. Qu'il me sauve. Mais, ça n'a pas marché. Ça n'a... pas été possible. Bon. Très bien. Alors... qu'est-ce que je pouvais faire ? Sauver les arbres, les enfants, les gens, le monde ?... J'avais déjà des dispositions. Allez, allez... Mais j'anticipe. (Dustan 1999, Quatrième de couverture)

Ces deux textes font référence à l'une des relations sur lesquelles nous nous sommes arrêtés, ils vont dans la même direction que celui de Halperin. Ils extraient la figure narrative de relations présentées comme totalités indépendantes et la projettent chaque fois vers une conception du futur à la fois plus inclusive et plus idéalisée entre autres représentée dans ces fragments par la figure symbolique des arbres.

Et le sous-texte utopique présenté, non sans ironie encore, dans la lignée du « flower power » ailleurs critiqué par le narrateur est ici particulièrement présent. Qu'il se retrouve dans le passage du réel à l'imaginaire, ou dans le mouvement universalisant

– « les enfants, les gens, le monde » – qui porte le passage, il entraîne l'ensemble dans une direction jusqu'alors absente de l'œuvre passée de Dustan, et que notre lecture a, sous de nombreuses formes déjà, cherchée à retrouver. Celle non seulement d'une tentative individualiste de *faire avec* les échecs qui touchent le narrateur mais aussi de tirer de ceux-ci une critique seule à même de faire émerger un futur autre, un futur *queer* qui marquerait non seulement la sortie du sida, mais rayonnerait aussi, s'étendant bien au-delà du Milieu, sur la société dans son ensemble.

Cet utopisme de Guillaume était déjà esquissé dans l'article sur la vie nocturne qui s'efforçait de créer un *être-avec* en reconnectant dans l'amour les sujets jouissants – « Chacun est tellement occupé à s'occuper de soi qu'on a la paix. Chacun est tellement en paix avec lui-même qu'on a l'amour. » –, il est aussi au coeur du portrait qu'il donne d'une vie moderne renouvelée et dont la société *queer* serait selon-lui déjà – bien qu'hors de la narration – « l'espoir » comme le modèle vivant :

Reines [...]

Dix ans. Dix ans de réaction. 1985-1995. Ça a été long. Un peu plus longtemps encore de sida sans espoir. Très long. On a l'impression que c'est fini. On tend la main. Encore quelques gouttes. Qu'est-ce qu'on va faire maintenant ? Déjà se rendre sûrs que la réaction est finie, que le backlash est derrière nous, reprendre pied sur les bases des années 60–70 assainies par la connaissance acquise entretemps que la révolution est micro et pas macro, individuelle et pas collective. [...] Ne plus écouter ceux qui nous parlent de dictature du sexe et du look. L'anti-gay est mort. [...] Ouvrir les yeux et regarder autour de nous la réalité vécue des pédés et des lesbiennes. La grande majorité n'a pas fait ce que les curés de droite ou de gauche lui avaient dit de faire : vivre en couple stable, ne pas trop s'enculer, ne pas prendre de drogues [...], ne pas essayer d'avoir des enfants, ne pas vouloir se marier. La grande majorité des pédés on fait comme d'habitude : vouloir le beurre et l'argent du beurre, vouloir plus que ce qu'on voulait bien lui concéder, vouloir vivre. [...]

Les pédés disent merde aux curés de gauche parce qu'ils pensent qu'ils ont bien le droit d'être comme tout le monde, un couple heureux promis au divorce (sauf que nous ne divorcerons peut-être pas parce que nous nous laisserons libres), passés à la mairie, qui se fait chier à élever les gosses, comme tout le monde (sauf que quand on est un couple libre qui sait faire la différence entre fidélité amoureuse et exclusivité sexuelle c'est pas la peine de payer une baby-sitter [...], l'un des deux va en backroom pendant que l'autre garde les chiards). Les pédés disent merde aux curés de droite parce qu'ils pensent qu'ils ont bien le droit de baiser avec pleins de partenaires dont ils ne connaissent même pas le nom, et de s'envoyer en l'air avec un tas de substances même pas encore connues.

Le monde avance. [...] Les pédés drogués n'ont plus peur de leurs désirs exacerbés. Les pédés drogués n'ont plus peur de rien. Les pédés drogués sont FIERCE. Ils ont la rage. Ils sont l'espoir. Il va falloir s'y faire. C'est pas fini, mes chéris. (Dustan 1999, 279–285)

Écrit mixte qui oscille sans cesse entre le passé et le futur, entre une représentation esquissée de « la réalité vécue » et la projection vers un avenir incertain, ce long texte – ici significativement tronqué – prend comme point de départ le fil contextuel qui sous-tend notre lecture. Il établit aussi cette division entre une première phase du sida – « 1985-1995 » – et les suites directes de celui-ci, souligne cette profonde fatigue sidéenne que mentionnait Chambers, et invalide alors l'arrivée de cet « après le sida » dont Guillaume parle ailleurs dans l'ouvrage. L'écrit prend ainsi pour point de départ non pas tellement une sortie de l'épidémie, ici conventionnellement représentée par l'image de la main tendue, mais un présent défaillant, celui des suites, porté par une « impression » de fin et pourtant dominé par cette même nécessité de faire, de trouver un « quoi faire ». Il détaille un programme social et politique nettement plus concret que le reste des extraits que nous avons jusqu'alors analysés, s'attache directement à une critique cette fois constructive de la rationalité hétéronormative et il invoque et relie par conséquent nombre des thèmes que le narrateur développe dans les autres articles.

Voyons de plus près. Qu'il s'attaque, comme il le fait dans le premier article « Anti-Anti-Gay », au puritanisme élitiste qui refuse son statut de culture à la sub-culture homosexuelle, qu'il discute l'importance de l'héritage révolutionnaire pré-sida, comme il le fait dans « Nos valeureux aînés », qu'il fasse l'apologie du désir et de la consommation de drogues, comme dans « Sex Requiem », « Supernature » et « Qu'est-ce que l'ecstasy ? » ou qu'il tire les conséquences pratiques d'un programme politico-social qu'il développera juste après dans « Qu'est-ce que je veux ? », Guillaume entreprend ici une riche critique sociétale qui transcende le bipartisme politique de l'époque.

Comme le texte invite à entrer dans une phase d'action qui s'opposerait aux « [d]ix ans de réaction » – définis plus tard comme le composé d'une « réaction de droite morale » qui suit les avancées des « années [...] 70 en France » et d'une focalisation vitale des mouvements homosexuels contre le sida – il tente finalement une réponse à cette question du « quoi faire » sur laquelle notre lecture s'est longuement arrêtée. Introduite par une variation émise cette fois sous une forme interrogative directe et portée par le même indéfini « on » sur lequel s'ouvrait notre chapitre – « On commençait à savoir pour les trithérapies » (Dustan 1999, 129) –, celle-ci brise l'isolement paralytique du « je ne sais pas quoi faire faire » (Dustan 1999, 88–89) et replace le narrateur dans une incertaine communauté à laquelle s'adresse directement le texte : « Qu'est-ce qu'on va faire maintenant ? » (nous soulignons).

Guillaume répond, tout comme notre lecture de la première relation, au versant progressif, les « curés de gauche » et se concentre, sur l'aspect juridique de la lutte homosexuelle. Il prône la légalisation du mariage, exige que les *queer* puissent aussi

avoir des enfants, au final il revendique pour tous un droit à la normalité *straight*, une égalité de droits qu'il désigne ici comme « le droit d'être comme tout le monde ». Parallèlement il s'adresse, tout comme notre lecture de la seconde relation, au versant le plus conservateur, les « curés de droite » et demande aussi la possibilité d'échapper à la normalité qu'il défendait avant, de ne pas vouloir être comme tout le monde, et revendique ainsi le droit de chacun à disposer librement de son corps. Il se place alors, comme il le fera plus en détails dans l'article « Qu'est-ce que je veux ? » dans la lignée du « libéralisme individualiste » (Dustan 1999, 291) occidental, et s'oppose alors à toute moralisation des comportements, tout particulièrement sur la question du sexe et de l'usage récréatif de drogues.

Malgré le ton militant et l'opposition caricaturale entre les « curés » et les « pédés », l'essai déstabilise cependant aussi les divisions qu'il performe. Comme il multiplie ses cibles potentielles et oscille de l'une à l'autre, il s'extrait alors d'un discours identitaire traditionnel. D'un côté, il offre ainsi un discours adressé à tous au nom des homosexuels – « Les pédés disent merde » – dans lequel il pose les bases universelles d'une société *queer* dans laquelle chacun peut trouver sa place et de l'autre, il s'adresse directement aux « pédés » et aux « lesbiennes » et les invite aussi à dépasser l'une des divisions encore présente aujourd'hui dans les mouvements *queer* – celle qui viserait à opposer un désir de vouloir « être comme tout le monde », célèbrement prôné par des polémistes conservateurs comme Frédéric Martel et celle qui viserait à subvertir le système relationnel hétéronormatif, dans la lignée notamment des théoriciens de l'« anti-relational theory » et peut-être plus directement de Foucault¹¹⁴.

Au final, il ne conserve alors que superficiellement la séparation et organise même l'interpénétration de l'une par l'autre à l'aide d'une série de parenthèses qui jouent le rôle de passerelles. On le voit, ces parenthèses s'opposent au devoir de fidélité inscrit dans le Code Civil français, elles envoient les parents en *backroom* (arrière-salle sexuelle des bars et boîtes gays) et subvertissent donc la définition d'une hétéronormativité dont les deux récits de relations exemplifient dans l'ouvrage la défaillance. Guillaume fait ainsi revenir dans le texte ce mouvement oscillatoire qui

¹¹⁴ À bien des égards, cet article appelle de ses vœux la même chose que Foucault, dans ces lignes citées par Alain Naze dans son *Manifeste contre la normalisation gay* « Il faut renverser un peu les choses, et, plutôt que de dire ce qu'on a dit à un certain moment "Essayons de réintroduire l'homosexualité dans la normalité générale des relations sociales", disons le contraire : "Mais non ! Laissons-la échapper dans toute la mesure du possible au type de relations qui nous est proposé dans notre société, et essayons de créer dans l'espace vide où nous sommes de nouvelles possibilités relationnelles". En proposant un droit relationnel nouveau, nous verrons que des gens non homosexuels pourront enrichir leur vie en modifiant leur propre schéma de relations. » (Naze 2017, 84).

sous-tendait déjà l'humour camp. Il revendique « comme tout le monde » le droit à une relation traditionnelle, reconnaît sa valeur et l'élève dans le texte et en même temps, il la désacralise, « break the romantic monopoly » et, pour reprendre les termes de Halperin, en profite pour « end the antagonism between love and society, between love and friendship, between the happy couple and the community » (Halperin 2012, 295).

Guillaume rétablit alors le subtil dialogue entre le singulier et le pluriel, sur lequel s'est déjà penchée notre première partie. D'un côté, il affirme ainsi l'importance du « on » et du « nous » face au seul « je » et fait ici la preuve de la nécessité d'un mouvement commun, d'un *faire* dont il souligne la nature collective. De l'autre, il conserve paradoxalement son positionnement individualiste et souligne aussi le caractère fondamental d'un mouvement « micro ». Comme dans les scènes de boîtes, et comme le fait Nancy dans son élaboration du concept, il met alors en tension les deux et, sans les opposer vraiment, invite, tout comme le performe son instabilité positionnelle, à maintenir la tension et à considérer le rapport entre ceux-ci : « L'être est singulier et pluriel, à la fois, indistinctement et distinctement. Il est singulièrement pluriel et pluriellement singulier. » (Nancy 1996, 48). Il donne alors naissance à une société *queer*, à une « réalité vécue » qui se tiendrait au contact de l'un et de l'autre, au point de contact qui ferait de la révolution un mouvement conjoint d'individualités alors représenté par le rapprochement incertain du « chacun » et du « on » – « Chacun est tellement en paix avec lui-même qu'on a l'amour ».

Enfin, il conclut sur l'avancée déjà en cours qu'il sait inévitable, change la demande légale en prévision prophétique et fait de l'utopie une « réalité vécue ». Et le texte, alors, dialogue avec l'ensemble de notre argument. Il se pose comme la réponse tant attendue aux questionnements narratoriels. Ce texte inverse le sens du « rien », de ce *rien avoir* qui paralysait Nelson (Dustan 1999, 117) et occupait notre seconde partie, il fait de celui-ci le symbole même d'un futur présenté comme déjà-là – « Les pédés drogués n'ont plus peur de rien ». Il change le *pas quoi faire* en programme politique – « [Q]u'est-ce qu'on va faire » – qui permet paradoxalement la préservation de la communauté *queer* – « Il va falloir s'y faire » et subvertit la cible d'un *faire avec* désormais retourné contre les « curés ».

Fermeture : L'échec de Nicolas Pages ?

Un an après la mort de Guillaume Dustan, dans un article intitulé « Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec », David Vrydaghs signe l'échec de l'auteur. Pour ce faire, il n'offre pourtant aucune définition du terme et l'associe assez superficiellement à une série de réactions dans la presse grand public. Il utilise alors celles-ci pour analyser minutieusement ce qu'il définit comme une

« accumulation d'écarts » (Vrydaghs 2006, 219) qui distinguent Dustan d'intellectuels français comme Zola, Bourdieu, Sartre et Foucault. Au travers de l'article, Vrydaghs touche alors à la radicalisation des idées de l'auteur, à l'ethos qu'il se crée sur la scène médiatique et littéraire ainsi qu'à des questions de capital symbolique tantôt acquis, tantôt manquant, mais en pratique, il reste bien loin des œuvres. Depuis cette position de distance, il distingue notamment « trois moments dans la trajectoire de Guillaume Dustan » : « Une phase d'émergence, de 1996 à 1999, le voit devenir un écrivain phare de la littérature homosexuelle » ; « Une phase intermédiaire, de 1999 à 2001, où Dustan cherche à constituer une position collective [...] comme à percer en littérature au moyen de textes formellement plus ambitieux » ; « Une phase de déclasserement enfin, de 2001 à sa mort, [...] pendant laquelle Dustan n'est plus lu » (Vrydaghs 2006, 213).

Depuis ce moment où, selon le critique, Dustan n'est plus lu et serait voué à disparaître, la situation semble avoir bien changé. Que cela soit au travers de la publication commentée de ses œuvres complètes chez POL depuis 2013, au travers du prix Sade reçu à titre posthume la même année, au travers de la projection de ses films au Centre Pompidou et dans une variété de cinémas parisiens en 2019, au travers de la traduction anglaise de sa première trilogie en 2021, ou au travers d'une critique académique anglo-saxonne qui ne semble pas prête à le laisser tomber dans l'oubli, l'œuvre de Dustan serait encore, et certainement plus qu'au moment de sa mort, bien vivante, faisant de lui une figure importante de la littérature du sida *et* de la littérature contemporaine *queer*, une figure avec laquelle il faudrait, encore aujourd'hui, faire.

Dans le canon de l'auteur, et nous acceptons en cela la chronologie de David Vrydaghs, *Nicolas Pages* publié dans cette phase intermédiaire où Dustan chercherait « à constituer une position collective » et à « percer en littérature » (Vrydaghs 2006, 213) – c'est à dire, selon la division sans aucun doute discutable du critique, hors de la « littérature homosexuelle » (Vrydaghs 2006, 213) –, occupe une position ambiguë. Comme le soulignait déjà le panorama critique que nous faisons en introduction – panorama d'une critique qui ne l'aurait pas lu –, comme l'a aussi souligné notre lecture qui à bien des égards peinait elle aussi à le lire, il se tiendrait problématiquement à la limite. Entre un sida déjà passé et ses suites dont Guillaume ne saurait que faire, entre l'« avant » des boîtes et ces courses qui n'arrivent pas à les remplacer, entre le florilège de scènes sexuelles et la recherche de cette introuvable grande histoire d'amour, entre la jouissance individualiste et l'investissement plus direct dans une communauté utopique ou encore entre la déprime et le politique. Alors que le narrateur nous annonce en fin du texte que nous venons d'analyser qu'« ils » sont là pour rester, qu'« Ils sont l'espoir » et qu'« il va falloir s'y faire » , il est temps pour nous de conclure.

Pour cela, attachons-nous tout d'abord à ces deux phrases : « Ils sont l'espoir. Il va falloir s'y faire. » (Dustan 1999, 285).

La première phrase repose sur l'emploi d'un pronom personnel pluriel de troisième personne, elle constitue une collectivité incertaine à laquelle s'attache directement l'espoir utopique de Guillaume. Puisqu'elle s'éloigne comme l'a fait notre lecture d'une vision communautaire traditionnelle, d'un « nous » que le propos appellerait conventionnellement, elle donne naissance à ce que nous pourrions appeler avec Nancy un groupement d'êtres-en-commun, un groupement de singularités ambiguës qui se tiendraient les unes avec les autres, sans pour autant se tenir ensemble. Elles jouissant seules « en public » (Dustan 1999, 268) et forment ainsi une chose plus « sèc[he] », plus « neutre » (Nancy 2001, 43), mais sans doute toute aussi riche, que le « co » de communauté¹¹⁵.

La phrase place cependant le narrateur dans une position indécidable, à la fois à l'intérieur et en dehors de la pluralité. Ne clarifiant pas si Guillaume se tient avec le groupe ou en dehors, le pronom « ils » ne s'aligne en cela ni avec le « on » inclusif qui ouvrait l'article – « Qu'est-ce qu'on va faire maintenant ? » – ni avec le « je » de l'article suivant « Qu'est-ce que je veux ? » (Dustan 1999, 286–291). Cette phrase révèle l'instabilité positionnelle d'un narrateur dont nous avons montré l'incapacité de *faire avec* ce monde inique, de *faire avec* le VIH, tout comme la difficulté à *faire avec* Nelson comme à *faire avec* Nicolas, elle fait de lui l'espoir tout en lui retirant, elle l'inscrit dans le futur tout en le laissant dans les marges.

Elle prépare alors l'instabilité encore plus douloureuse de la phrase suivante. Celle là permet autant de lire le « il » comme un « vous », comme un « on » ou comme un « je », elle ramène non seulement sur le devant de la scène le conflit entre le narrateur et cette « straight life » (Chambers 2004, 312) dont parle Chambers, le conflit entre les « pédés » et un système qui sans cesse leur ferait violence, mais aussi ces multiples échecs dont nous avons ici suivi la trace, et avec lesquels le narrateur qui ne réussit pas à composer, devrait finalement passivement faire, « s'y faire ». Et la défaillance référentielle d'un « y » qui ne renvoie ici à rien de précis renforce selon nous celle d'un narrateur qui, n'ayant dans son récit toujours pas trouvé quoi faire, n'ayant trouvé aucun moyen de *vivre avec* le sida, de *faire avec* ses échecs ou d'*être avec* le monde, serait alors forcé de *faire sans*, de *s'y faire*.

¹¹⁵ Nancy, qui a lui aussi transformé le « co » du communautaire en cette version plus « sèc[he] » et plus « neutre » (Nancy 2001, 43) qu'est l'*avec*, nous aide sans doute. Dans son œuvre, cet abandon du terme de communauté, au profit de l'*être-avec* serait la conséquence d'une gêne, d'une blessure, qu'aurait provoqué la réponse de Blanchot – dans *La Communauté invouable* (Blanchot 1984) – à la première publication de *La Communauté désœuvrée* (Nancy 1989). À ce sujet, voir la préface de Nancy à la traduction italienne du texte de Blanchot dans *La Communauté affrontée* (Nancy 2001).

Nicolas Pages aurait-il échoué ?

Récit-essai fait d'échecs mis bout à bout, et qui se tiendraient, comme les êtres jouissants, non pas tellement ensemble, mais sans doute les uns *avec* les autres, l'ouvrage serait peut-être surtout cela. Livre sur l'échec, livre fait d'échecs avec lesquels Guillaume n'arriverait jamais à faire ce qu'il veut, il serait un livre que *Dustan* aurait *fait avec* eux. Bien plus que les autres ouvrages de notre corpus, ceux de Genet et de Cixous, qui thématisent l'échec tout en ne le risquant pas vraiment, *Nicolas Pages* se tiendrait certainement plus à la limite.

Et c'est sans doute aussi là que se tient notre lecture. Nous avons conclu dans notre première partie sur l'incapacité qu'auraient les courses à s'imposer comme une relève des scènes de boîtes ou comme un moyen convaincant de *vivre avec* le VIH. Nous n'avons retrouvé qu'in extremis dans notre seconde les relèves critiques qui sous-tendent, sans les dominer, les deux récits de relations. Et au travers de nos lectures, notre analyse a été continuellement forcée de faire autant avec ce qui se trouve ici qu'avec ce qui ne s'y trouve pas, de faire avec la position liminale de l'ouvrage, sans y trouver une sortie des suites. Elle a été contrainte de faire avec les échecs relationnels trop *straight*, sans y trouver de pendants homosexuels. Elle a également été obligée de faire avec les propos parfois datés – consuméristes, orientalistes, gay plus que *queer* – de Guillaume sans pouvoir les distinguer pleinement de la pensée de *Dustan*. En résumé, elle a dû faire avec ce qui nous semble être l'échec d'un ouvrage ambitieux et audacieux, et que nous ne pouvons, sans doute, tout de même pas relever. De s'y faire.

Tentative de sauvetage par l'écriture, tentative d'un sauvetage impossible, *Nicolas Page*, et à sa suite notre lecture, nous amènerait alors à la limite du *faire avec*. Il nous plonge au cœur d'une transition contextuelle qui dépasse par son ampleur le narrateur et qui ne touche ici le « je » qu'au travers de l'incertaine communauté du « on » et du « ils ». Il nous invite alors à rester avec le *sans* ou, comme Nancy nous invite lui aussi à le faire à quelques mois seulement de sa mort, à rester avec une « négativité dans laquelle *on* s'arrête, *on* séjourne » (nous soulignons). Avec une négativité qui « paraît [et paraît seulement] dépourvue de toute ressource » (Nancy 2021), et avec laquelle il faudrait peut-être ne pas tant chercher à faire, mais, pour un temps du moins, en attendant l'espoir, d'apprendre à être. « Il va falloir s'y faire. C'est pas fini, mes chéris. ».

Conclusion : Risquer l'indécence

Il me paraît indécent de parler de moi [...]. Mais puisque je suis ici à propos d'eux, je vous dois une courte explication quant à ma démarche.

Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, p.41

This year we've had to lose / Our space, we've
lost dancing / We've lost / The hugs with friends
and / And people that we loved / All these things
that we took for granted / (we've lost dancing) / If
I can live through (we've lost dancing) this next
six months (we've lost dancing) / Day by day
(we've lost dancing) / If I can live through this
(we've lost dancing) / What comes next / Will be /
Marvellous

Fred Again et The Blessed Madonna, « Marea (We've
Lost Dancing) »

Alors que la convention nous invite à conclure, à retracer le cheminement de notre pensée et à souligner les apports conjoints de nos analyses, nous saisissons au passage l'opportunité qui semble se présenter de réduire l'écart, lui aussi conventionnel d'ailleurs, entre le chercheur et son sujet. Pour ce qui nous concerne, entre les œuvres auxquelles je me suis attaché, les analyses que j'ai ici produites et la nécessité qu'il m'a fallu, au moment où je les ai élaborées, de *faire avec* le rapport entre ces œuvres, le contexte dans lequel je les lisais, et le je, moi, qui menait – et quel mot ! – ces lectures. Pour cela, je tenterai, dans un instant, d'explorer un peu plus en profondeur la relation qu'a ce travail avec son contexte et avec la position dont il émerge, ainsi que de proposer certaines manières dont on pourrait dire qu'il se prolonge au travers de ce qui l'a traversé.

Avant cela pourtant, une anecdote *gênante*, à prendre dans le sens courant du terme mais aussi dans celui que donnait au mot ma lecture de Genet – celui d'un excès de réel qui en donnant l'alerte me ferait le rester –, s'impose à mon esprit et exige, *comme si* pendant trop longtemps je ne l'avais pas écrite, et peut-être comme cette vie que Cixous « ten[ait] sous Jalousie » (Cixous 2014, 59–60) afin de ne pas « l'exposer à la foule des questions » (Cixous 2014, 17), de trouver sa place ici :

En 2018, quarante ans après la publication d'*Orientalism* de Edward W. Saïd, la Society for Francophone Postcolonial Studies organisait à Londres une conférence qui invitait à interroger la *legacy* – c'est à dire non seulement l'influence mais aussi l'héritage, ce qui nous est parvenu mais aussi ce dont on porterait la dette – de l'œuvre de l'auteur. Alors plongé dans ma recherche sur Jean Genet, j'y présentais une communication intitulée « Towards a Politics of Incomprehension » qui esquissait déjà certains tenants de la lecture d'*Un captif amoureux* que je mène dans mon premier chapitre. J'y parlais, comme il est courant en anglais, à la première personne et j'essayais d'articuler non seulement la dette que Genet avait envers la pensée de Saïd mais aussi ma propre dette envers leurs deux pensées. Je tentais pour cela une réflexion profondément inconclusive sur ma propre inhabilité à saisir des textes qui aujourd'hui encore m'échappent, sans doute, tout à fait. Ce faisant, sous couvert d'une analyse d'*Un captif amoureux*, je plaçais sans savoir l'éviter les Palestiniens à double-distance de moi, voilés non seulement par l'incompréhension de Genet à leur sujet, mais aussi par ma propre incompréhension du texte de l'auteur. À la fin de ma présentation, alors que commençait la pause repas, une chercheuse m'a approché afin de me faire part, avec bienveillance, à la fois d'une sincère appréciation de la qualité analytique de ma communication et d'une hésitation, d'une gêne, voire d'un reproche qu'elle aurait pourtant soulevé en elle : « Dans une conférence comme celle-ci, une conférence postcoloniale, ce genre de communication, cela ne se fait pas ». Trop

pressé, sur le moment, d'échapper à un commentaire déplaisant dont je ne savais d'ailleurs trop que faire, j'ai évité la conversation. J'ai répondu par un remerciement et j'ai saisi l'excuse qu'offrait, sur la table proche, la présence des sandwiches pour faire comme si j'avais bien appris ma leçon et que, l'ayant comprise dans toute sa complexité, il ne me restait finalement plus qu'à la mettre en pratique.

Dans ma recherche, trois ans après l'avoir pour la première fois reçue, cette remarque demeure comme une blessure. Comme si la gêne était passée de la chercheuse à moi, elle m'a amené à souvent me demander ce qui ce jour-là, dans ma communication, ne se faisait pas, n'aurait pas dû se faire et à me demander ce qu'en cette occasion, ma parole avait d'indécent. Mais aussi, à m'interroger sur la cible exacte d'un commentaire que je n'ai alors pas su recevoir avec la décence qui lui était due. En l'absence de précision, incapable de décider de la substance ou même de la légitimité de ce commentaire, je suis alors forcé, tout comme Genet lorsqu'il avouait la douloureuse échappée de la révolution palestinienne, d'accepter la pleine responsabilité d'une indécence que je ne peux pleinement saisir.

Alors que je m'essaie une fois de plus à dire je, et que, tout comme annonçait le faire Caron dans la citation qui ouvrait mon travail, je m'apprête à parler de moi pour tenter de parler aussi d'autre chose, ce risque d'indécence s'impose comme une gêne que je ne chercherai pas ici à liquider et avec laquelle cette conclusion, l'ayant préalablement avouée, cherchera tant bien que mal à faire. Cette gêne, sans doute analogue à celle que ressentait Genet face à ses songes orientalistes, touche, dans mon cas aussi, à ma position et à la légitimité d'une parole qui se tiendrait, tout comme celle des auteurs de mon corpus, dans une position liminale et que j'avais, dans mon introduction, désignée comme celle d'une *marginalité privilégiée*. Elle touche à l'illégitimité que j'aurais comme homme blanc à parler d'un ouvrage écrit sur les Palestiniens et les Noirs américains avec qui je n'ai jamais été. À l'illégitimité que j'aurais aussi à parler d'une attitude éthique au regard des disparus, alors que je suis jeune, et entouré de vivants. À l'illégitimité que j'aurais enfin à poser la question d'un *vivre avec le VIH* alors que je suis un homme *queer* non seulement séronégatif mais évoluant dans des pays où les traitements librement accessibles ont grandement réduit le risque de contamination.

« Cette vérité première [comme le disait Genet] je dois la dire afin de me mettre en garde moi-même » (Genet 1995, 504) et à cette triple indécence, à cette triple gêne face à des "sujet[s]" qui, comme le soulignait Cixous, « hélas, [...] surpasse[nt] le disant » (Cixous 2015, 99), je n'ai rien à répondre. Pouvant seulement ici tenter d'en répondre, je me dois, tout comme le faisait Eldritch Priest en ouverture de *Boring Formless Nonsense*, de souligner que de par ma position, je sais que je ne suis pas

seulement « permitted to produce a study on the aesthetics of failure, I am permitted to write something that is aware of its privilege but does not *have* to question how this contributes to its production » (Priest 2013, 27). Avec cette gêne, il a fallu que je fasse tout du long, mais j'ai fait ma recherche en sachant sinon toutes les implications qu'il me faudrait, et me faudra, tirer de cette première, du moins suffisamment pour pouvoir déclarer que le choix de la mener avec elle a été fait en conscience.

En cours de route cependant, et « *comme si* le récit produisait l'événement qu'il est supposé rapporter » (Derrida 1991, 155), le contexte qui a « eu lieu hors de lui » (Derrida 1991, 155) s'est pendant les cinq années que traverse ce travail, déchaîné en quelque sorte contre lui, le tirillant et le questionnant sans cesse dans ses limites, dans mes limites.

Le 25 mai 2020, George Floyd était assassiné et commençait aux États-Unis – et dans nombre de pays autour du monde – les plus grandes manifestations raciales depuis celles auxquelles assistaient Genet dans les années 1960. Le 10 mai 2021, commençait une sévère escalade des conflits Israélo-Palestiniens qui remettait sur le devant de la scène médiatique internationale un conflit qui, depuis l'écriture d'*Un captif amoureux*, n'a cessé, au principal détriment de la seconde, de déchirer les deux nations qu'il oppose. Le 27 avril 2021, après des années de luttes militantes, la PrEP¹¹⁶ devenait accessible gratuitement au Royaume-Uni via le National Health Service. Le 11 mars 2020, l'Organisation mondiale de la santé déclarait la COVID 19 comme une pandémie mondiale.

Des deux premiers événements qui posent encore douloureusement la question même de la décence de ma parole tout comme celle de mon silence, celle de mon engagement tout comme celle de mon inaction, je ne parlerai pas ici, tentant encore, et comme je l'ai désormais fait depuis plus d'une décennie, de penser, avec Genet, aux conditions impossibles d'une « délicatesse » (Genet 1991, 48) de l'engagement. Du troisième, ajouté ici pour contrebalancer la dureté de ceux qui l'entourent, il n'y a ici pas grand chose à dire, si ce n'est peut-être que pour célébrer le creusement d'un écart salutaire entre le contexte de Dustan et celui dans lequel aujourd'hui je vis.

Du dernier, en revanche, il me semble, *sans doute*, pouvoir dire un mot, c'est-à-dire, comme ma lecture de Cixous l'a souligné, non seulement avoir le droit mais aussi la capacité de le faire. Pour cela, et peut-être sensiblement plus que les deux

¹¹⁶ PrEP, abréviation de "Pre-Exposure Prophylaxis" est "a form of HIV prevention that uses anti-HIV drugs to protect HIV-negative people from acquiring HIV" ('Pre-Exposure Prophylaxis (PrEP)' n.d.)

autres, ma recherche sur Dustan, recherche sur une pandémie pendant une pandémie, se pose face à moi comme une guide. Tout comme se pose, dans une certaine mesure, l'ensemble d'une discipline – celle des *queer studies* – qui aurait, au contact de la pandémie, saisi non seulement l'urgence de repenser les acquis de l'épidémie du sida et d'approcher sous un nouvel angle les questions de la vulnérabilité, de l'espace ou de la communauté, mais qui dans ces deux dernières années en aurait aussi eu, lorsque le privilège leur en était donné, amplement le temps : « À la campagne, au bout de deux jours[/ans] à me reposer, faire les courses et cuisiner, j'ai commencé à me faire chier grave. Pas de bars. Pas de boîtes. Pas de sexe. Je me suis mis à écrire des articles » (Dustan 1999, 234).

Je n'entreprendrai pas ici un inventaire ou un examen de cette recherche qui dépasse de loin mes compétences. J'en discuterai tout juste une brève, prélevée dans la prise de parole (virtuelle) de Tim Dean à l'Institute for Cultural Studies de Berlin, le 25 avril 2021, et intitulée « How to Have Sex in a Pandemic » (Dean 2021). Inscrivant la COVID dans la lignée de sa recherche sur les subcultures *queer*, celui-ci y discutait des rapports et des différences entre la pandémie du sida et celle de la Covid, ainsi que de la résurgence, au contact de cette seconde, de pratiques sexuelles alternatives.

Après la communication s'ensuivit une riche discussion, et tout particulièrement une remarque faite par une personne de l'assemblée (virtuelle) nommée Felicity. Je cite ici seulement un fragment de l'échange :

Felicity: What I want to bring into the conversation [...] is the long illness after SARS-Cov-2. You talked about transmission, you talked about death, you talked about vaccine, and all the fantasies that happened to all of them, and I suppose the other access is long illness that doesn't go away after infection, and one of the reasons I don't have my camera on is because I'm sick and I am in bed, as I have been for much of the last year. [...] [I]t [Covid] was originally conceived to be this terrifying short illness and [...] now we are into a situation where there [are] (sic) still an enormous lot of different scientific theories about why people are still ill. Is the virus still in the body, has it damaged the body, is it leaving the body, and so I think that surely has to be part of what would be very interesting to think about in relation to aids.

Tim Dean: [W]hat you are describing, what we are learning about, is the chronic dimension, [...] the dilation of temporality that is involved in chronic illnesses and [...] that we don't actually know where we are in this epidemic. In the United States there is a kind of public conviction that we are almost at the end of it, that the vaccines are about to save us and that by the summer everything will be sort of back to normal. For all the obvious reasons, people are very invested in that and [...] in Britain, this idea that soon this will be over, right. One understands that wish, but I think it's sort of mistaken, I think [...] there is a desire to hurry up onto this all to be over without recognising all sorts of things. (Dean and Unknown 2021, 30:30-39:28)

D'un côté comme de l'autre, les deux propos s'enlisent dans une série de temporalités incompatibles que Dean appelle ici justement une « dilation of temporality ». Ils s'enlisent dans une temporalité qui empêche de distinguer entre quelque chose de court et qui serait en fait long. Entre quelque chose qui devrait être passé, qui le serait déjà presque, et qui ne passe en même temps pas, ainsi qu'entre un désir de sortir d'une période, de s'en tirer, non pas tellement par un mouvement vers l'avant, informé par les conséquences de la pandémie, mais au contraire par un mouvement vers l'arrière, par un retour en arrière, ici appelé le « normal ». Ils s'enlisent, en d'autres mots, dans cette temporalité défaillante que j'avais, au contact de Dustan, appelé les *suites*, et dans lesquelles, peut-être, et dans le monde occidental seulement¹¹⁷, nous sommes désormais entrés.

Face à celles-ci, la saluable clairvoyance de Dean – celle dont il a su faire preuve dans sa réponse à une remarque qu'il n'aurait pas pu prévoir et au sujet d'une pandémie dont on savait encore si peu – invite à la prudence. En effet, Dean souligne le risque d'une dommageable erreur, il fait signe vers ce qui, dans cette entreprise hâtive, ne serait sans doute pas reconnu et met en garde contre un *faire comme si* aux conséquences bien réelles. Il met précisément, bien qu'indirectement, en garde contre ce vers quoi ma recherche, durant ces cinq dernières années, n'a cessé de me faire revenir à savoir le danger comme l'impossibilité, la naïveté comme l'illusion, d'une synthèse sans reste. Le danger d'une relève productive qui nierait le négatif et en suspendrait les effets. Au final, le danger d'une liquidation de la gêne qui ne provoquerait pas l'indécence.

Et alors que, depuis la conférence, nombre de pays ont annoncé le « retour au normal », alors aussi qu'il fait ici plâner le doute sur la nature précise de ces « sorts of things » qu'un « desire to hurry up onto this all to be over » aurait laissé derrière, Dean, comme l'a fait tout du long ma recherche, nous alerte. Il maintient notre attention sur une gêne avec laquelle il faudrait urgemment tenter de faire, sur une gêne qui nous force, alors même que nous voudrions inlassablement continuer d'avancer, à au contraire ralentir, à nous retourner et à revenir vers ceux que nous avons, sans doute, laissés derrière – que ce soit ces sujets non-occidentaux à qui l'accès aux vaccins

¹¹⁷ Cette question centrale, et d'ailleurs soulevée plus tard dans la discussion, est celle que pose la différence flagrante entre la Covid dans le monde occidental et celle dans le reste du monde, tout comme encore aujourd'hui la différence flagrante entre le VIH/sida dans le monde occidental, où je me trouve, et dans le reste du monde. Celle-ci, une fois de plus, creuse une gêne qu'il me faut ici encore accepter, et cela même si je ne continue à parler avec elle qu'au risque, une fois de plus, de faire preuve d'indécence.

comme aux soins n'est jamais garanti, et auprès desquels nous rappelle Genet. Ou bien ceux qui, ayant dans cette épidémie perdu des proches, sont encore en train de chercher à *faire avec* eux, et auprès desquels nous rappelle Cixous. Ou bien encore ceux qui, souffrant comme Felicity de ce qui est désormais appelé la COVID longue, sont eux aussi forcés de *vivre avec* cette maladie chronique, et auxquels nous rappelle Dustan. Une fois la gêne rappelée, une fois la négativité retrouvée, il ne nous reste plus qu'à chercher comment *faire avec* elle. Cette recherche, je l'espère, montre la voie.

Bibliographie

Œuvres de Cixous, Dustan et Genet :

- Cixous, Hélène. *Abstracts et brèves chroniques du temps. I, Chapitre Los*. Collection Lignes fictives. Paris: Editions Galilée, 2013.
- . *Abstracts et brèves chroniques du temps. II, Corollaires d'un vœu*. Collection Lignes fictives. Paris: Editions Galilée, 2015.
- . *Angst*. Paris: Des Femmes, 1977.
- . *Déluge*. Paris: Des Femmes, 1992 (2).
- . 'En octobre 1991 ...'. In *Du Féminin*, edited by Mireille Calle-Gruber, 115–37. Sainte-Foy and Grenoble: Le Griffon d'argile and PU de Grenoble, 1992.
- . *Entretien de la blessure: sur Jean Genet*. Collection Lignes fictives. Paris: Éditions Galilée, 2011.
- . *Ève s'évade: La Ruine et la Vie*. Paris: Galilée, 2009.
- . *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*. Collection Lignes fictives. Paris: Éditions Galilée, 2016.
- . *Homère est morte...* Collection Lignes fictives. Paris: Éditions Galilée, 2014 (2).
- . *Hyperrêve*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2006.
- . *Insister: à Jacques Derrida*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2006 (3).
- . *Jours de l'an*. Paris: Des femmes, 1990.
- . *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris: Des Femmes Editions, 1989.
- . *Le Détrônement de la mort: journal du Chapitre Los*. Collection Lignes fictives. Paris: Éditions Galilée, 2014.
- . *Le jour où je n'étais pas là*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2000.
- . *Le Livre de Promethea*. Paris: Gallimard, 1983.
- . 'Le Livre que je n'écris pas'. In *Genèses Généalogies Genre*, edited by Mireille Calle-Gruber and Marie-Odile Germain. Galilée, 2006 (2).
- . *Le Rire de la Méduse: et autres ironies*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2010.
- . *Les Commencements*. Paris: Des Femmes, 2001 (2).
- . *Les Rêveries de la femme sauvage: scènes primitives*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2000 (2).
- . *Manhattan: lettres de la préhistoire*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2002.
- . *Or: les lettres de mon père*. Paris: Des femmes, 1997.
- . *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2001.
- . *Rêve je te dis*. Paris: Galilée, 2003.
- . *Tombe*. Paris: Seuil, 2008.
- . *Tours promises*. Paris: Galilée, 2004.
- Cixous, Hélène, and Mireille Calle-Gruber. *Hélène Cixous, Rootprints: Memory and Life Writing*. Translated by Eric Prenowitz. London ; New York: Routledge, 1997.
- Cixous, Hélène, and Jacques Derrida. *Voiles. Incises*. Paris: Galilée, 1998.
- Cixous, Hélène, and Frédéric-Yves Jeannet. 'Le Livre que Tu n'écriras pas', 2005.
<https://remue.net/Le-Livre-que-Tu-n-ecriiras-pas>.
- Dustan, Guillaume. 'Ce Je Peut-Il Être Moi ?' *Écritures* 14 (2004).

- . *Dernier Roman*. Paris: Editions Flammarion, 2004.
- . *Génie divin*. Paris: J'ai lu Nouvelle génération, 2001.
- . *Nicolas Pages*. Le Rayon Gay. Balland, 1999.
- . *Oeuvres I*. Paris: P.O.L, 2013.
- . *Oeuvres II*. P.O.L, 2021.
- . *Premier Essai*. Paris: Editions Flammarion, 2005.
- Genet, Jean. *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*. Chemin de fer, 2013.
- . *Fragments... et autres textes*. Blanche. Gallimard, 1990.
- . 'Jean Genet: Affirmation of Existence Through Rebellion'. *Journal of Palestine Studies* 16, no. 2 (1987): 64–84.
- . *La Sentence ; suivi de J'étais et je n'étais pas*. Paris: Gallimard, 2010.
- . *L'Ennemi déclaré: textes et entretiens*. Edited by Albert Dichy. Oeuvres complètes 6. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Œuvres complètes II*. Blanche. Paris: Gallimard, 1951.
- . *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 1953.
- . *Œuvres complètes IV*. Blanche. Gallimard, 1968.
- . *Œuvres complètes V*. Blanche. Gallimard, 1979.
- . *Pompes funèbres*. L'imaginaire. Paris: Gallimard, 1978.
- . 'Quatre heures à Chatila'. In *L'ennemi déclaré: textes et entretiens*, edited by Albert Dichy, 243–403. Oeuvres complètes 6. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Romans et poèmes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2021.
- . *Un captif amoureux*. Folio. Gallimard, 1995.
- . 'Violence et Brutalité'. In *L'ennemi déclaré: textes et entretiens*, edited by Albert Dichy, 199–383. Oeuvres complètes 6. Paris: Gallimard, 1991.

Autres références :

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Bloomsbury Revelations. London: Bloomsbury, 2014.
- . *Dialectique négative*. Translated by Hans-Günther Holl, Joëlle Masson, Gérard Coffin, Alain Renaut, De Philosophie Collège, Olivier Masson, and Dagmar Trousson. Paris: Payot, 2003.
- . *Negative Dialectics*. Translated by E.B. Ashton. London: Routledge, 1990.
- Agar, James. 'Selfmourning in Paradise: Writing (about) AIDS through Death-Bed Delirium'. *Paragraph* 30, no. 1 (2007).
- Akcelrud Durão, Fabio. *Modernism and Coherence: Four Chapters of a Negative Aesthetics*. New édition. Frankfurt am Main ; New York: Peter Lang AG, 2008.
- Alazet, Bernard, and Marc Dambre, eds. *Jean Genet: rituels de l'exhibition*. Ecritures (Dijon, France). Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2009.
- Allen, Stan. 'Dazed and Confused'. *Assemblage* 26, no. 27 (1995): 47–54.
- Amossy, Ruth. *La Présentation de soi: Ethos et identité verbale*. 1er édition. Paris: PUF, 2010.
- Antebi, Nicole, Colin Dickey, and Robby Herbst, eds. 'Embracing Failure'. In *Failure!: Experiments in Aesthetic and Social Practices*. Journal of Aesthetics & Protest Press, 2007.
- , eds. *Failure!: Experiments in Aesthetic and Social Practices*. Journal of Aesthetics & Protest Press, 2007.
- Ardisson, Thierry. *Dictionnaire des Provocateurs*. Paris: Plon, 210AD.
- Asibong, Andrew, and Aude Campmas, eds. *Flaubert, Beckett, NDiaye: The Aesthetics, Emotions and Politics of Failure*. Faux Titre 414. Boston: BRILL, 2017.
- , eds. 'L'idiotie En Famille: Rhétorique et Politique de l'idiote Chez Flaubert et Beckett'. In

- Flaubert, Beckett, NDiaye: The Aesthetics, Emotions and Politics of Failure*, 66–87. Faux Titre 414. Boston: BRILL, 2017.
- , eds. “‘Que Prouve Un Insuccès?’” Re-Cycling Failure in Flaubert and Beckett’. In *Flaubert, Beckett, NDiaye: The Aesthetics, Emotions and Politics of Failure*, 36–48. Faux Titre 414. Boston: BRILL, 2017.
- Augais, Thomas. *Giacometti et les écrivains*. Classiques Garnier, 2017.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- Badin, Alessandro. ‘(Re)lire Guillaume Dustan, quinze ans après’. *Spirale Générations sida*, no. 248 (Printemps 2014): 40–41.
- Badin, Alessandro, Stefano Genetti, Fabio Libasci, and Jean-Marie Roulin, eds. *Littérature et Sida, Alors et Encore*. Vol. 62. CRIN. Leiden: Brill, 2016.
- Bailes, Sara Jane. *Performance Theatre and the Poetics of Failure*. Routledge, 2011.
- Balint, Brendan J. ‘The Ethics of Failure: Literature and Theory, 1916–2000’. ProQuest Dissertations Publishing, 2007.
- Barnett, Stuart, ed. *Hegel after Derrida*. Warwick Studies in European Philosophy. London ; New York: Routledge, 1998.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- . *Mythologies*. Collection points 10. Paris: Seuil, 1957.
- Bataille, Georges. *La Littérature et le mal*. folio 148. Gallimard, 1990.
- Baty-Delalande, Hélène. *Une politique intérieure : La question de l’engagement chez Roger Martin du Gard*. Honoré Champion, 2010.
- Beckett, Samuel. *L’innommable*. Les Editions de Minuit, 2004.
- . *Malone meurt*. Les Editions de Minuit, 2004.
- . *Molloy*. Editions de Minuit, 1982.
- Ben Jelloun, Tahar. *Beckett et Genet, Un Thé à Tanger*. Blanche. Paris: Gallimard, 210AD.
- . *Jean Genet, menteur sublime: récit*. Paris: Gallimard, 2010.
- Bendhif-Syllas, Myriam. *Genet, Proust: chemins croisés*. Critiques littéraires. Paris: Harmattan, 2010.
- Bennington, Geoffrey, and Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Les contemporains 11. Paris: Seuil, 1991.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.
- Bergé, Pierre. ‘Cocteau vaut mieux que Cocteau: interview with Serge Linarès’. *Europe*, no. 894 (2003): 287–90.
- Bergen, Véronique. *Hélène Cixous. La langue plus-que-vive*. Paris: Champion, 2017.
- Bergman, David, ed. *Camp Grounds*. University of Massachusetts Press., 1993.
- Berlant, Lauren Gail, and Lee Edelman, eds. *Sex, or the Unbearable*. Theory Q. Durham: Duke University Press, 2014.
- Bersani, Leo. *Homos*. Cambridge, Mass, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- . *Is the Rectum a Grave?: And Other Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- . *Receptive Bodies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.
- . ‘Shame on You’. In *After Sex? On Writing since Queer Theory*, edited by Janet E. Halley and Andrew Parker, 91–109. Series Q. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Bersani, Leo, and Adam Phillips. *Intimacies*. Chicago, Ill. ; London: University of Chicago Press, 2010.
- Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Translated by Théo Carlier. Paris: Robert Laffont, 2003.
- Biehl, Brigitte, and Dirk vom Lehn. ‘Four-to-the-Floor: The Techno Discourse and Aesthetic Work in Berlin’. *Society (New Brunswick)* 53, no. 6 (2016): 608–13.

- Birnbaum, Jean. 'Guillaume Dustan, écrivain et éditeur gay'. *Le Monde.fr*, 2005.
https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2005/10/11/guillaume-dustan-ecrivain-et-editeur-gay_698147_3382.html.
- . 'Portrait de Guillaume Dustan en moraliste'. *Le Monde.fr*, 29 May 2013.
https://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/29/portrait-de-guillaume-dustan-en-moraliste_3420361_3260.html.
- Bizet, François. *Une communication sans échange: Georges Bataille critique de Jean Genet*. Histoire des idées et critique littéraire ; v. 437. Genève: Droz, 2007.
- Blanchot, Maurice. *La Communauté inavouable*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- . *Le Livre à venir*. Collection Idées. Littérature 246. Paris: Gallimard, 1971.
- Blanckeman, Bruno. *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Perspectives (Villeneuve d'Ascq, France). Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- Boisseron, Bénédicte. 'Post-coca et post-coïtum: La jouissance du logo chez Guillaume Dustan et «Seinfeld»'. *L'Esprit créateur* 43, no. 2 (2003): 81–91.
- Bougon, Patrice. 'Le Cliché, la métaphore et la digression dans "Pompes funèbres" et "Un captif amoureux" (Motivation de la figure filée dans les récits à référence historique)'. *L'Esprit créateur* 35, no. 1 (1995): 70–78.
- . 'The Politics of Enmity'. *Yale French Studies* 91, no. 91 (1997): 141–58.
- Bouju, Emmanuel. *L'Engagement littéraire*. Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Bourcier, Sam. *Queer Zones - La trilogie*. Éditions Amsterdam, 2021.
- Boyer-Weinmann, Martine. 'Ève aux mille tours'. *Roman 20-50* 64, no. 2 (2017): 19–29.
- . "'Votre correspondant est en ligne": Circonversation et fonction Téléphone chez Hélène Cixous'. *Revue critique de fiction française contemporaine*, no. 2 (15 June 2011): 18–26.
- Boyle, Claire. *Consuming Autobiographies: Reading and Writing the Self in Post-War France*. London: Legenda, 2007.
- Broqua, Christophe. *Agir pour ne pas mourir: Act Up, les homosexuels et le sida*. Sociétés en mouvement. Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2005.
- Broqua, Christophe, and David M. Halperin. *Action=Vie: A History of AIDS Activism and Gay Politics in France*. Temple University Press, 2020.
- Broqua, Christophe, France Lert, and Yves Souteyrand, eds. *Homosexualités Au Temps Du Sida. Tensions Sociales et Identitaires*. Paris: Éditions ANRS, 2003.
- Brostoff, Marissa. 'Notes on Caitlyn, or Genre Trouble: On the Continued Usefulness of Camp as Queer Method'. *Differences* 28, no. 3 (1 December 2017): 1–18.
- Brown, Timothy Scott, and Lorena Anton, eds. *Between the Avantgarde and the Everyday: Subversive Politics in Europe from 1957 to the Present*. Protest, Culture and Society ; v. 6. New York: Berghahn Books, 2011.
- Brusselaers, Godelieve, and Jocelyne Saint-Arnaud. 'La pratique du barebacking et le VIH/sida'. *Frontières* 18, no. 2 (2006): 57–62.
- Buckland, Fiona. *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2002.
- Burton, Brian. 'The Art of Failure: Samuel Beckett and Derek Mahon'. *Irish Studies Review* 13, no. 1 (2005): 55–64.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge Classics. New York ; London: Routledge, 2006.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, 1968.
- Cahill, Ann J., and Jennifer Hansen, eds. *French Feminists: Critical Evaluations in Cultural Theory*. Abingdon: Routledge, 2008.
- Calle-Gruber, Mireille, ed. *Du féminin*. Sainte-Foy and Grenoble: Le Griffon d'argile and PU de Grenoble, 1992.

- Calle-Gruber, Mireille, and Hélène Cixous. *Hélène Cixous, photos de racines*. Paris: Des femmes, 1994.
- Calle-Gruber, Mireille, and Marie-Odile Germain. *Genèses Généalogies Genre*. Galilée, 2006.
- Camus, Albert. *L' tranger*. Collection Folio 2. Paris: Gallimard, 1971.
- Carlat, Dominique. 'Po eticit e et humour sacr e de l'écriture: Un Saut au-delà de l' thique'. *Roman 20-50* 64, no. 2 (2017): 71-.
- Caron, David. *AIDS in French Culture: Social Ills, Literary Cures*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 2001.
- . *My Father and I the Marais and the Queerness of Community*. Ithaca: Cornell University Press, 2009.
- . *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Cascone, Kim. 'The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music'. *Computer Music Journal* 24, no. 4 (2000): 12–18.
- Ceccatty, Ren e de. 'Jean Genet antis mite ? Sur une tenace rumeur'. *Critique (Paris)* 714, no. 11 (2006): 895–911. <https://doi.org/10.3917/criti.714.0895>.
- Cerrato, Laura. 'Postmodernism and Beckett's Aesthetics of Failure'. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 2 (1993): 21–30.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. Nouvelle édition / établie et présentée par Luce Giard. Collection Folio/essais 146. Paris: Gallimard, 1990.
- Chambers, Ross. *Facing It: AIDS Diaries and the Death of the Author / Ross Chambers*. UPCC Book Collections on Project MUSE. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
- . *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*. Ann Arbor, Ann Arbor, MI, USA: University of Michigan Press, 2004.
- Charles, Michel. *Rhétorique de La Lecture*. Poétique. Paris: Seuil, 1977.
- Chevalier, Yannick, and Benoît Auclerc, eds. *Lire Monique Wittig aujourd'hui*. Presses universitaires de Lyon, 2019. <https://doi.org/10.4000/books.pul.4167>.
- Chiantaretto, Jean-François, ed. *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire?:* Paris: Editions de la Bibliothèque publique d'information, 2002.
- Child-Olmsted, Gisèle. 'Transfigurations of the Mother in Genet's Journal Du Voleur and Un Captif Amoureux'. *The French Review* 71, no. 1 (1997): 44–54.
- Childs, Peter. *Modernism*. 2nd ed. New Critical Idiom. London: Routledge, 2008.
- Clément, Bruno. 'Croire en Hélène'. Presented at the Hélène Cixous : corollaires d'une signature, Paris, Juin 2017. <https://www.maison-heinrich-heine.org/manifestations-culturelles/2017/juin/helene-cixous-corollaires-d-une-signature?lang=fr>.
- . *L'Invention du commentaire: Augustin, Jacques Derrida*. Ecriture. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- . *L'Oeuvre sans qualités. Rhétorique de...* Seuil, 1994.
- Clément, Bruno, and Marta Segarra, eds. *R ver, croire, penser autour d'Hélène Cixous*. Recherche ( ditions Campagne première). Paris: Campagne première, 2010.
- Clerc, Thomas. *Cave*. L'arbalète. Paris: Gallimard, 2021.
- . *Intérieur*. L'arbalète. Paris: Gallimard, 2013.
- . *Les écrits personnels*. Paris: Hachette, 2001.
- Cleto, Fabio, ed. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, a Reader*. Edinburgh: UP, 1999.
- Cohn, Dorrit, and Claude Harry-Schaeffer. *Le Propre de la fiction*. Paris: Seuil, 2001.
- Colebrook, Claire. 'Friendship, Seduction and Text: Cixous and Derrida'. *Angelaki : Journal of Theoretical Humanities* 13, no. 2 (2008): 109–24.

- Collectif. *Danger Dustan Engagement*. Écritures 14. 5eme Couche, 2005.
- . ‘En finir avec Dustan’. *Action*, 2001.
<http://site-2003-2017.actupparis.org/spip.php?article201>.
- . *Lectures de la différence sexuelle*. Edited by Mara Negron. Des femmes, 1994.
- . ‘Oublier Dustan’, 2005. <http://site-2003-2017.actupparis.org/spip.php?article2240>.
- Collectif, and Marta Segarra. *Hélène Cixous: Corollaires d’une écriture*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2019.
- Coloquio, Asociación de profesores de filología francesa de la universidad española. *Écrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València, 2001.
- Cooke, Jennifer. ‘The Risks of Intimate Writing: Loving and Dreaming with Hélène Cixous’. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 16, no. 2 (2011): 3–18.
- Cooke, Paul, and Helen Vassallo, eds. *Alienation and Alterity: Otherness in Modern and Contemporary Francophone Contexts*. Oxford: Peter Lang, 2009.
- Coste, Claude. *Bêtise de Barthes*. Klincksieck, 2011.
- Cremonese, Laura. *Dialectique du masculin et du féminin dans l’oeuvre d’Hélène Cixous*. Tesi della Facoltà di lingue e letteratura straniera di Verona 3. Paris : Brindisi: Didier-Erudition ; Schena, 1997.
- Crimp, Douglas, ed. *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. 1st MIT press ed. Cambridge, Mass ; London: MIT Press, 1988.
- Crowley, Patrick, and Paul Hegarty, eds. *Formless: Ways in and Out of Form*. Peter Lang, 2005.
- Cunningham, Anne. *The Feminine Aesthetic of Failure: Negative Female Subjectivity in the Modern Novel*. Ann Arbor: ProQuest Dissertations & Theses, 2014.
- Cusset, François. *French theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris: La Découverte, 2003.
- Dauncey, Hugh, and Steve Cannon, eds. *Popular Music in France from Chanson to Techno: Culture, Identity and Society*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot: Ashgate, 2003.
- Davis, Oliver. ‘Guillaume Dustan’. *The Literary Encyclopedia*, 2008.
<https://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=11888>.
- . ‘Guillaume Dustan’s Autopornographie’: Is There Room for Trash in the Queer Subcultural Archive?’ In *Alienation and Alterity: Otherness in Modern and Contemporary Francophone Contexts*, edited by Paul Cooke and Helen Vassallo, 59–76. Oxford: Peter Lang, 2009.
- . ‘Leading by Example: A Queer Critique of Personalization and Coercive Community Governance in Act Up-Paris’s Operation against the Bareback Writers’. *Sexualities* 18, no. 1–2 (2015): 141–57.
- De Gennaro, Mara. ‘What Remains of Jean Genet?’ *The Yale Journal of Criticism* 16, no. 1 (2003): 190–209.
- Dean, Tim. ‘How to Have Sex in a Pandemic’. Conference paper presented at the Intimacy Online Lecture Series 2021, ICI Berlin, remote, 26 April 2021.
<https://www.ici-berlin.org/events/tim-dean/>.
- . *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago ; London: University of Chicago Press, 2009.
- Dean, Tim, and Felicity Unknown. ‘How to Have Sex in a Pandemic - Discussion’. Conference Discussion presented at the Intimacy Online Lecture Series 2021, ICI Berlin, remote, 26 April 2021. <https://www.ici-berlin.org/events/tim-dean/>.
- Deigh, John. *An Introduction to Ethics*. Cambridge Introductions to Philosophy. Cambridge: University Press, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: Editions de Minuit, 2004.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Kafka: pour une littérature mineure*. Collection ‘Critique.’

- Paris: Éditions de Minuit, 1975.
- . *Mille plateaux*. Deleuze, Gilles, 1925-1995. Capitalisme et schizophrénie ; t. 2. Paris: Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *Apories: mourir - s'attendre aux 'limites de la vérité'*. Incises. Paris: Galilée, 1996.
- . *Bèliers: le dialogue ininterrompu ; entre deux infinis, le poème*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 2003 (3).
- . *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris: Galilée, 2003 (2).
- . 'Countersignature'. *Paragraph (Modern Critical Theory Group)* 27, no. 2 (2004): 7–42.
- . *De la grammatologie*. Collection 'Critique.' Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- . *Demeure*. Paris: Galilée, 1998.
- . *Donner le temps 1., La fausse monnaie*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 1991.
- . *Fichus: discours de Francfort*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 2002.
- . *Foi et savoir: suivi de Le siècle et le pardon*. Collection Points. Essais 447. Paris: Seuil, 2000.
- . *Genèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2003.
- . *Glas*. Bibliothèque Médiations 203. Paris: Éditions Denoël/Gonthier, 1981.
- . *H.C. pour la vie, c'est à dire...* Collection Lignes fictives. Paris: Galilée, 2002 (2).
- . *Histoire du mensonge: prolégomènes*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 2012.
- . *L'Écriture et la différence*. Points. Paris: Éditions du Seuil, 1967 (2).
- . *Marges de la philosophie*. Collection 'Critique'. Paris: Éditions de Minuit, 1975.
- . *Politiques de l'amitié: suivi de L'oreille de Heidegger*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 1994.
- . *Schibboleth: pour Paul Celan*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 1986.
- . *Signéponge = Signsponge Translated by Richard Rand*. Translated by Richard Rand. New York: Columbia University Press, 1984.
- Derrida, Jacques, and Anne Dufourmantelle. *De l'hospitalité*. Petite bibliothèque des idées. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- Despentes, Virginie. 'Cher Guillaume',. *Le Monde.fr*, 2013.
https://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/29/cher-guillaume_3420359_3260.html.
- . *King Kong théorie*. Paris: Grasset, 2006.
- Dichy, Albert. 'Genet, écrivain?' *Europe* 74, no. 808 (1996): 3–7.
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe, ou, Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Vues. Paris: Editions Macula, 1995.
- Dubois, Claude. 'Genet Duplice?' *Études* 337, no. 7 (1972): 64–72.
- Ducrot, Oswald. *Le Dire et le dit*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.
- Durham, Scott. 'Genet's Shadow Theatre: Memory and Utopian Phantasy in "Un Captif Amoureux"'. *L'Esprit Créateur* 35, no. 1 (1995): 50–60.
- . 'The Deaths of Jean Genet'. *Yale French Studies* 91, no. 91 (1997): 159–84.
- Edelman, Lee. 'Ever After: History, Negativity, and the Social'. In *After Sex? On Writing since Queer Theory*, edited by Janet E. Halley and Andrew Parker. Series Q. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- . *No Future : Queer Theory and the Death Drive*. London: Duke University Press, 2004.
- El Basri, Aïcha. *L'Imaginaire carcéral de Jean Genet*. Espaces littéraires. Paris: Harmattan, 1999.
- Eribon, Didier. *Contre l'égalité et autres chroniques*. Paris: Gallimard, 2008.
- . *Réflexions sur la question gay*. Paris: Fayard, 1999.

- . *Une morale du minoritaire*. Paris: Flammarion, 2015.
- Ernault, Raphaël. *Dustan superstar*. Paris: Robert Laffont, 2018.
- Evans, Elliot. ‘Your HIV-Positive Sperm, My Trans-Dyke Uterus: Anti/Futurity and the Politics of Bareback Sex between Guillaume Dustan and Beatriz Preciado’. *Sexualities* 18, no. 1–2 (2015): 127–40.
- Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris: La Découverte & Syros, 2002.
- . *Peau noire, masques blancs*. Points. Essais 26. Paris: Seuil, 1952.
- Fassin, Eric. *Le Sexe politique: Genre et sexualité au miroir transatlantique*. Paris: Editions de l’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.
- Fassin, Éric. *L’Inversion de la question homosexuelle*. Éditions Amsterdam, 1008.
- Feng, Wei. ‘Performing Comic Failure in Waiting for Godot with Jingju Actors’. *Theatre Research International* 42, no. 2 (2017): 119–31.
- Finburgh, Clare. ‘Jean Genet and the Poetics of Palestinian Politics: Statecraft as Stagecraft in “Quatre Heures a Chatila”’. *French Studies* 56, no. 4 (2002): 495–509.
- Finburgh, Clare, Carl Lavery, and Maria Shevtsova, eds. *Jean Genet: Performance and Politics / Edited by Clare Finburgh, Carl Lavery & Maria Shevtsova*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Fisher, Claudine Guégan. ‘Hélène Cixous’ Partie: Interpreting “Otherness” through Readings’. *Women in French Studies* 2012, no. 1 (2012): 167–83.
- . *La Cosmogonie d’Hélène Cixous*. Faux titre ; no. 35. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Fleishman, Ian Thomas. “‘Ce Qui Est Coupé Repousse’: Jean Genet, Hélène Cixous, the Wound, and the Poetics of Omission”. *French Studies* 69, no. 2 (2015): 190–204.
- Follett, Grant. ‘Defining the Formless: Customary Law in the Pacific’. *Alternative Law Journal* 39, no. 2 (2014): 125–29.
- Fontvieille, Agnès, and Dominique Carlat, eds. *Jean Genet et son lecteur: autour de la réception critique de Journal du voleur et Un captif amoureux*. Travaux (Université de Saint-Etienne. Centre interdisciplinaire d’étude et de recherche sur l’expression contemporaine) 150. Saint-Etienne: Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2010.
- Forest, Philippe, and Michelle Szkilnik, eds. *Théorie des marges littéraires*. Éditions Cécile Defaut, 2005.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988*. 2 vols. Paris: Gallimard, 2001.
- . *Histoire de La Sexualité I : La Volonté de Savoir*. Bibliothèque Des Histoires. Paris: Gallimard, 1976.
- . *Histoire de la sexualité II : L’usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.
- . *Histoire de la sexualité III : Le souci de soi*. Foucault, Michel, 1926-1984. Histoire de la sexualité 3. Paris: Gallimard, 1984.
- . *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Collection Tel 225. Paris: Gallimard, 2014.
- Frankfurt, Harry G. *On Bullshit*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Fred Again, and The Blessed Madonna. *Marea (We’ve Lost Dancing)*. Actual Life (April 14 - December 17 2020). Again. Atlantic, 2021. co.
- Fredette, Nathalie. ‘Jean Genet: les pouvoirs de l’imposture’. *Études françaises (Montreal)* 31, no. 3 (1995): 87–101.
- Garcia, Tristan. *La meilleure part des hommes: roman*. Paris: Gallimard, 2008.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage / Philippe Gasparini*. Poétique. Paris: Seuil, 2008.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004.
- . *Introduction à l’architexte*. Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1979.
- . *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- . *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

- Genon, Arnaud. *Hervé Guibert: vers une esthétique postmoderne*. Critiques littéraires. Paris: Harmattan, 2007.
- Genon, Arnaud, and Isabelle Grell, eds. *Lisières de l'autofiction : Enjeux géographiques, artistiques et politiques : Colloque de Cerisy*. Autofictions, etc. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2016.
- Goldsmith, Leo, Richard Porton, and Robert Stam. 'The Transmogrification of the Negative'. In *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. Chichester, West Sussex, England: John Wiley & Sons, 2015.
- Goodstein, Elizabeth S. *Experience without Qualities: Boredom and Modernity*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005.
- Gourgouris, Stathis. 'A Lucid Drunkenness (Genet's Poetics of Revolution)'. *The South Atlantic Quarterly* 97, no. 2 (1998): 413–56.
- Goytisolo, Juan. 'Le poète enterré à Larache'. *Revue d'études palestiniennes*, no. 45 (1992): 101–5.
- Grell, Isabelle, ed. *Les Enjeux (en-je): de la chair dans l'écriture autofictionnelle*. EME Editions, 2017.
- Guibert, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Collection Folio 2366. Paris]: Gallimard, 1990.
- . *Cytomégalo-virus: journal d'hospitalisation*. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- . *Des aveugles: roman*. Paris: Gallimard, 1985.
- . *Le Mausolée des amants: journal, 1976-1991*. Paris: Gallimard, 2001.
- . *Le Protocole compassionnel: roman*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Les Chiens*. Paris: Éditions de Minuit, 1982.
- . *L'Homme au chapeau rouge: roman*. Paris: Gallimard, 1992.
- . *Vous m'avez fait former des fantômes: roman*. Paris: Gallimard, 1987.
- Haderbache, Ahmed. 'Sexe, drogue, séropositivité : un leitmotiv de la fête chez Guillaume Dustan'. In *Écrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València, 2001.
- Hagglund, Martin. 'The Necessity of Discrimination: Disjoining Derrida and Levinas'. *Diacritics* 34, no. 1 (2004): 40–71.
- Halberstam, Jack. *Female Masculinity*. Twentieth anniversary edition with a new preface. Durham: Duke University Press, 2018.
- . *The Queer Art of Failure*. Durham [NC]: Duke University Press, 2011. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822394358>.
- Hall, Elizabeth Berglund, Frédérique Chevillot, Eilene Hoft-March, and Maribel Peñalver Vicea, eds. *Cixous: After / Depuis 2000*. Francopolyphonies, v. 23. Leiden ; Boston: Brill, 2017.
- Halley, Janet E., and Andrew Parker, eds. *After Sex? On Writing since Queer Theory*. Series Q. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Halperin, David M. *How To Be Gay*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- . *Que veulent les gays?: Essai sur le sexe, le risque et la subjectivité*. Paris: Éditions Amsterdam, 2010.
- . *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press, 1995.
- . 'The Normalization of Queer Theory'. *Journal of Homosexuality* 45, no. 2–4 (2003): 339–43.
- . *What Do Gay Men Want?: An Essay on Sex, Risk, and Subjectivity*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010. <https://doi.org/10.3998/mpub.296688>.
- Halperin, David M., and Mathieu Trachman. 'Défendre La Culture Gaie. Entretien Avec David Halperin'. *Genre, Sexualité & Société* 4, no. 4 (2010). <https://doi.org/10.4000/gss.1567>.
- Halperin, David M., and Valerie Traub, eds. *Gay Shame*. Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2009.

- Hammer, Espen. *Adorno's Modernism: Art, Experience, and Catastrophe*. Cambridge: University Press, 2015.
- Hammersley, Richard, Furzana Khan, and Jason Ditton. *Ecstasy and the Rise of the Chemical Generation*. London: Routledge, 2002.
- Hankins, Jérôme, ed. *Genet à Chatila*. Babel (Arles, France) 105. Arles: Actes sud, 1994.
- Hanrahan, Mairéad. 'Cixous's Le "Livre de Promethea": A Diary in an Other Form'. *French Studies* 55, no. 2 (2001): 195–206.
- . *Cixous's Semi-Fictions: Thinking at the Borders of Fiction*. Edinburgh University Press, 2014. <https://doi.org/10.3366/j.ctt14brx0t>.
- . 'Espèces de Travestissements et Travestissement de l'espèce Dans l'écriture de Genet'. *MLN* 128, no. 4 (2013): 917–34.
- . 'Genet and Cixous: The InterSext'. *The French Review* 72, no. 4 (1999): 719–29.
- . *Lire Genet: une poétique de la différence*. Espace littéraire. Montréal : Lyon: Presses de l'Université de Montréal ; Presses de l'Université de Lyon, 1997.
- . 'Of Altobiography'. *Paragraph (Modern Critical Theory Group)* 23, no. 3 (2000): 282–95.
- . 'Osnabrück au pied de la lettre'. *Roman 20-50* 64, no. 2 (2017): 31–44.
- . 'Oubli: Cixous's Poetics of Forgetting'. *Symposium (Syracuse)* 54, no. 2 (2000): 77–89.
- . 'Reversals and Revirements: The Mother in Extremis'. In *Cixous: After / Depuis 2000*, edited by Elizabeth Berglund Hall, Frédérique Chevillot, Eilene Hoft-March, and Maribel Peñalver Vicea, 123–40. Francopolyphonies, v. 23. Leiden ; Boston: Brill, 2017.
- . 'The Place of the Mother: Hélène Cixous's Osnabrück'. *Paragraph (Modern Critical Theory Group)* 27, no. 1 (2004): 6–20.
- . 'The Politics of Jean Genet's Late Theatre: Spaces of Revolution by Carl Lavery (Review)'. *French Studies* 67, no. 2 (2013): 274–75.
- . 'Une Écriture Retorse: La Réponse de Genet à Ses Juges'. *French Studies* 68, no. 4 (2014): 510–25.
- . 'Where Thinking Is Not What We Think'. *New Literary History* 37, no. 1 (2006): 179–95.
- Haraway, Donna Jeanne. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association, 1991.
- Harel, Vered. 'L'Universalité chez Beckett - tentative et échec : "On n'est pas issu d'un roc"'. *Samuel Beckett today/aujourd'hui* 2 (1993): 157–64.
- Healy, Seán Desmond. *Boredom, Self, and Culture*. Fairleigh Dickinson University Press, 1984.
- Heather, Love. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Harvard University Press, 2009.
- Hendrickson, Daniel, and Marc Siegel. 'The Ghetto Novels of Guillaume Dustan'. *Paroles Gelées*, no. 16(1) (1998): 97–119.
- Héron, Pierre-Marie. 'Il faut mentir pour être vrai. Et même aller au-delà'. *Europe* 74, no. 808 (1996): 34-.
- . 'Un captif amoureux et le genre des mémoires'. *Littérature (Paris. 1971)* 159, no. 3 (2010): 53–63.
- Herzogenrath, Bernd. 'Stop Making Sense: Fuck 'Em and Their Law (... It's Only I and O but I Like It ...)'. *Postmodern Culture* 10, no. 2 (2000): 28-.
- Hocquenghem, Guy. *Le Désir homosexuel*. Fayard, 2000.
- Houlgate, Stephen, ed. *The Hegel Reader*. Blackwell Readers. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- Howells, Christina. 'A Contemporary Perspective: Qui Perd Gagne'. In *Sartre*, 194–201. Cambridge University Press, 1988. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511753596.011>.
- . *Sartre: The Necessity of Freedom*. Cambridge, GBR: Cambridge University Press, 1988.

<https://doi.org/10.1017/CBO9780511753596>.

- Hubert, Marie-Claude, ed. *Dictionnaire Jean Genet*. Honoré Champion, 2020.
- Hughes, Edward J. 'Peripheries, Public and Private: Genet and Dispossession'. In *Writing Marginality in Modern French Literature*, 135–65, 2001.
- . *Writing Marginality in Modern French Literature from Loti to Genet*. Cambridge Studies in French. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Hughes, Laura. 'Escaping Matter : The Fonds Cixous as Virtual Archive'. In *Cixous: After / Depuis 2000*, edited by Elizabeth Berglund Hall, Frédérique Chevillot, Eilene Hoft-March, and Maribel Peñalver Vicea, 6–23. Francopolyphonies, v. 23. Leiden ; Boston: Brill, 2017.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Editions de Minuit, 1977.
- Iser, Wolfgang. 'The Art of Failure: The Stifled Laugh in Beckett's Theater'. *Bucknell Review* 26, no. 1 (1981): 139–89.
- Jablonka, Ivan. *Les Vérités inavouables de Jean Genet*. Paris: Seuil, 2004.
- Jacinto, Gilles, Natalia Bremner, and Jamal Bahmad. 'Autofiction Littéraire, Pornographie Queer et Culture Trash: Politique Du Corps et Du Sexe Dans l'œuvre de Guillaume Dustan'. *French Cultural Studies* 28, no. 3 (2017): 282–90.
- Jacques, Francis. *Dialogiques : Recherches logiques sur le dialogue*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 1979.
- Kellman, Steven G. *The Self-Begetting Novel*. Columbia University Press, 1980.
- Kennelly, Brian Gordon. *Unfinished Business: Tracing Incompletion in Jean Genet's Posthumously Published Plays*. Faux Titre ; No. 135. Amsterdam ; Atlanta: Rodopi, 1997.
- Khelil, Hédi. *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet: lecture des Nègres et des Paravents*. Paris: Harmattan, 2001.
- . *Jean Genet: Arabes, noirs et Palestiniens dans son oeuvre*. Espaces littéraires. Paris: Harmattan, 2005.
- Knee, Philip. *Qui perd gagne: essai sur Sartre*. Presses de l'Université Laval, 1993.
- Kollias, Hector. 'Guillaume Dustan, Master of the Drive'. *Journal of Romance Studies* 8, no. 2 (2008): 113–30.
- Kuwase, Shojiro, Makoto Masuda, and Jean-Christophe Sampieri, eds. *Les Destinataires du moi: altérités de l'autobiographie*. Éditions Universitaires de Dijon, 2012.
- Laflamme, Elsa. 'Helene Cixous and spectral engineering'. *L'Esprit créateur* 55, no. 2 (2015): 131–41.
- Lagarce, Jean-Luc. *Journal I 1977-1990*. Besançon: Solitaires Int, 2008.
- . *Journal II 1990-1995*. Besançon: Solitaires Int, 2008.
- Laroche, Hadrien. *Le Dernier Genet: Histoire des Hommes infâmes*. Flammarion, 2010.
- . 'Les doigts pleins de spectres, Genet auprès des Palestiniens'. *Revue d'études palestiniennes*, no. 5 (1995): 60–72.
- Lavery, Carl. 'Ethics of the Wound: A New Interpretation of Jean Genet's Politics'. *Journal of European Studies* 33, no. 2 (2003): 161–76. <https://doi.org/10.1177/00472441030332004>.
- . *The Politics of Jean Genet's Late Theatre: Spaces of Revolution*. Theatre (Manchester, England). Manchester: University Press, 2010.
- Lawley, Paul. 'Failure and Tradition: Coleridge / Beckett'. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 18, no. 1 (2007): 31–46.
- Le Feuvre, Lisa, ed. *Failure*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art, 2010.
- Lebovici, Élisabeth. *Ce que le sida m'a fait*. Les presses du réel, 2017.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Poétique. Paris: Seuil, 1980.
- . *Le Pacte autobiographique*. Poétique. Paris: Seuil, 1975.
- Lepage, Yvan G. *Germaine Guèvremont La tentation autobiographique*. Collection Oeuvres et

- auteurs. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.
- Leroy, Stéphane. 'Le Paris Gay. Éléments Pour Une Géographie de l'homosexualité'. *Annales de Géographie* n° 646, no. 6 (2005): 579–601.
- Lestrade, Didier. *Chroniques du dance-floor*. Paris: Parigramme, 2010.
- . *Le Journal du sida: Chroniques 1994 / 2013*. Paris: Books on Demand Editions, 2014.
- . *Pourquoi les gays sont passés à droite*. Paris: Seuil, 2012.
- . 'Répondre à Dustan...' *Action*, 2001.
<http://site-2003-2017.actupparis.org/spip.php?article202>.
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris: PLON, 1983.
- . *The Savage Mind*. Nature of Human Society Series. London: Weidenfeld and Nicholson, Weidenfeld and Nicolson, 1966.
- Lie, Sissel, and Petter Aaslestad. 'Cixous: La Voisine de Beckett?' *The European Legacy, toward New Paradigms* 14, no. 1 (2009): 71–74.
- Liotard, Jean-François. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Collection 'Critique.' Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Mallarmé, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Blanche. Paris: Gallimard, 1993.
- Mallet, Marie-Louise, and Ginette Michaud, eds. *Cahier Derrida*. Cahiers de L'Herne. L'Herne, 2004.
- Malpas, Simon. *The Postmodern*. New Critical Idiom. London: Routledge, 2005.
- Mangerel, Philippe. 'Guillaume Dustan et l'engagement Sexuel'. In *Actes Du Colloque «Engagement: Imaginaires et Pratiques»*, edited by Vicky Pelletier, Hors Série 1:186. Postures, n.d.
- Mann, Paul. *Masocriticism*. Suny Press, 1998.
- Marchal, H. 'Chroniques de La Vie Sexuelle'. *Magazine Littéraire*, no. December 426 (2003): 56–58.
- Martel, Frédéric. *Le Rose et le noir: les homosexuels en France depuis 1968*. Epreuve des faits. Paris: Seuil, 1996.
- Martínez Dueñas, José Luis, and Rocío G. Sumillera, eds. *Failed Text: Literature and Failure*. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Marty, Éric. *Bref séjour à Jérusalem*. Infini. Paris: Gallimard, 2003.
- . *Jean Genet, post-scriptum: essai*. Lagrasse: Verdier, 2006.
- Mavrikakis, Cathérine. 'Le-Livre-Que-Je-n'écris-Pas» Qui l'écrit ? L'appel Des Commencements et Des Fins Dans l'oeuvre de Cixous'. *Feminismo/s (Universidad de Alicante)*, no. 7 (2006): 119–32.
- McDiarmid, David. *I'm Too Sexy To Have AIDS*. 1994. Impression. Estate of David McDiarmid, Sydney.
- Ménager, Serge Dominique, and Vanessa Samways. 'Remembrance of Genet's Passing: Jean Genet's Tomb'. *Theoria (Pietermaritzburg)* 72, no. 72 (1988): 17–22.
- Menke, Christoph. *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*. Translated by Neil Solomon. Studies in Contemporary German Social Thought. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.
- Michaud, Ginette. *Battements du secret littéraire*. Michaud, Ginette, 1955- Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous ; v. 1. Paris: Hermann, 2010.
- . "'Comme Après La Vie": Derrida et Cixous, Ou Apprendre à Lire Enfin.' *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 39, no. 3 (2006): 133–50.
- . *Comme en rêve--*. Michaud, Ginette, 1955- Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous ; v. 2. Paris: Hermann, 2010.
- Milianti, Alain. 'Le fils de la honte: notes sur l'engagement politique de Jean Genet'. *Revue d'études palestiniennes*, no. 42 (1992): 205–12.
- Miller, Steven. 'Open Letter to the Enemy: Jean Genet's Holy War'. *Diacritics* 34, no. 2 (2004):

85–113.

- Moore, Madison. *Fabulous*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Sexual Cultures. New York: New York University Press, 2009.
- Najm, Daoud. 'Défense et illustration du bareback : de la responsabilité à l'œuvre chez Guillaume Dustan et Érik Rémès'. In *Littérature et Sida, Alors et Encore*, edited by Alessandro Badin, Stefano Genetti, Fabio Libasci, and Jean-Marie Roulin, Vol. 62. CRIN. Leiden: Brill, 2016.
- Nancy, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 1996.
- . *Hegel: l'inquiétude du négatif*. Coup double. Paris: Hachette, 1997.
- . *La communauté affrontée*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 2001.
- . *La Communauté désœuvrée*. Nouv. éd., rev. Et augm. Collection 'Détroits.' Paris: C. Bourgois, 1989.
- . 'On Negativity'. Presented at the Left Theory for the 21st Century, Nikos Poulantzas Institute, Remote, January 2021. https://www.youtube.com/watch?v=u0K_CTqUmc0.
- Naze, Alain. *Manifeste contre la normalisation gay*. La Fabrique, 2017.
- Nealon, Jeffrey T. *Double Reading: Postmodernism after Deconstruction*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2019.
- Negron, Mara, ed. *Lectures de la différence sexuelle: colloque Paris VIII, CIPH, Paris, octobre 1990*. Paris: Des Femmes, 1994.
- Negron, Mara, and Jacques Derrida, eds. 'Fourmis'. In *Lectures de la différence sexuelle*, 69–102. Des femmes, 1994.
- Nelson, Cary, and Lawrence Grossberg, eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Noys, Benjamin. *The Persistence of the Negative: A Critique of Contemporary Continental Theory*. Edinburgh: University Press, 2010.
- Ochoa, John A. *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*. 1st ed. UPCC Book Collections on Project MUSE. Austin: University of Texas Press, 2004.
- O'Connor, Brian, ed. *The Adorno Reader*. Blackwell Readers. Oxford: Blackwell, 2000.
- Odets, Walt. *In the Shadow of the Epidemic: Being HIV-Negative in the Age of AIDS*. Cassell AIDS Awareness Series. London: Cassell, 1995.
- O'Donnell, Aislinn. 'Another Relationship to Failure: Reflections on Beckett and Education'. *Journal of Philosophy of Education* 48, no. 2 (2014): 260–75.
- O'Hara, Scott. *Autopornography: A Memoir of Life in the Lust Lane*. Psychology Press, 1997.
- Ongiri, Amy Abugo. 'Prisoner of Love: Affiliation, Sexuality, and the Black Panther Party'. *The Journal of African American History* 94, no. 1 (2009): 69–86.
- Owen, Frank. *Clubland: The Fabulous Rise and Murderous Fall of Club Culture*. 1st edition. New York: St Martins Pr, 2003.
- Panaite, Oana. 'Étrangèreté et écriture du nonsavoir: Hélène Cixous, Nina Bouraoui et Leïla Sebbar'. *MLN* 129, no. 4 (2014): 796–811.
- Pattie, David. 'Beckett's Creatures: Art of Failure after the Holocaust'. *New Theatre Quarterly* 32, no. 4 (2016): 399–400.
- Patton, Cindy. *Inventing AIDS*. New York: Routledge, 1990.
- Paveau, Marie-Anne. *Le Discours pornographique*. Paris: La Musardine, 2014.
- Perreau, Bruno. *Queer Theory: The French Response*. Stanford, California: Stanford University Press, 2016.
- Plotz, John. 'Objects of Abjection: The Animation of Difference in Jean Genet's Novels'.

- Twentieth Century Literature* 44, no. 1 (1998): 100-.
- Preciado, Beatriz. *Manifeste contra-sexuel*. Balland, 2000.
- Preciado, Paul B. *Testo junkie: sexe, drogue et biopolitique*. Grasset, 2008.
- . *Un appartement sur Uranus*. Paris: Grasset, 2019.
- aidsmap.com. ‘Pre-Exposure Prophylaxis (PrEP)’. Accessed 2 March 2022.
<https://www.aidsmap.com/about-hiv/pre-exposure-prophylaxis-prep>.
- Prenowitz, Eric. ‘Fleurir’. In *Hélène Cixous. Corollaires d’une écriture*, edited by Marta Segarra, 118–32. Presses Universitaires de Vincennes, 2019.
- . ‘Rêvécrire’. In *Rêver, croire, penser autour d’Hélène Cixous*, edited by Bruno Clément and Marta Segarra. Recherche (Éditions Campagne première). Paris: Campagne première, 2010.
- Priest, Eldritch. *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. New York ; London: Bloomsbury, 2013.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu, Volume IV*. Pléiade. Paris: Gallimard, 1989.
- Provencher, Denis M. *Queer French: Globalization, Language, and Sexual Citizenship in France*. Routledge, 2016.
- Pucciani, Oreste. ‘Le “dialogue infernal” de Genet et Sartre’. *Europe* 74, no. 808 (1996): 86-.
- Quémada, Bernard, François Rastier, and Dominique Maingueneau. *L’Analyse du discours*. Paris: Hachette Éducation, 1991.
- Rabaté, Jean-Michel. ‘Jean Genet : La position du Franc-tireur’. *L’Esprit créateur* 35, no. 1 (1995): 30–39.
- Remes, Erik. *Je bande donc je suis*. Paris: La Musardine, 2010.
- . *Pride - La révolution gay (1992-2005)*. Groupe CB, 2017.
- . *Serial Fucker - Journal d’un barebacker*. Paris: BLANCHE, 2003.
- Renov, Michael, ed. ‘Jargons of Authenticity (Three American Moments)’. In *Theorizing Documentary*, 116–42. Routledge, 1993. <https://doi.org/10.4324/9780203873083-10>.
- Reynolds, Simon. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. New York: Routledge, 1999.
- Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat, and René Rioul. *Grammaire méthodique du français*. 8e édition. Paris: PUF, 2021.
- Ringebach, Anne Marie, ed. *Une perruque & un stylo : légènder Dustan*. l’Unébévue éditeur, 2015.
- Rivas, Joshua. *Deviant Sexualities: Placing Sexuality in Post-’68 French Lesbian, Gay, and Queer Literature/Politics*. Ann Arbor: ProQuest Dissertations & Theses, 2018.
- . ‘The Prosthetic Pleasures of Guillaume Dustan’. *Mosaic (Winnipeg)* 50, no. 4 (2017): 33–49.
- Roche, Roger-Yves, Claude Burgelin, and Isabelle Grell, eds. *Autofiction(s)*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2010.
- Ronell, Avital. *Stupidity*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- Ross, Nathan. ‘On Truth Content and False Consciousness in Adorno’s Aesthetic Theory’. *Philosophy Today (Celina)* 59, no. 2 (2015): 269–90.
- Roth, Benita. *The Life and Death of ACT UP/LA: Anti-AIDS Activism in Los Angeles from the 1980s to the 2000s*. New York: Cambridge University Press, 2017.
- Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*. Paris: Corti, 1981.
- Running-Johnson, Cynthia. ‘Reading Life Signs in Jean Genet’s “Atelier d’Alberto Giacometti” and “Ce Qui Est Resté d’un Rembrandt...”’. *L’Esprit Créateur* 35, no. 1 (1995): 20–29.
- Ruti, Mari. *The Ethics of Opting Out: Queer Theory’s Defiant Subjects*. New York: Columbia University Press, 2017.
- Said, Edward W. ‘Les Derniers écrits de Jean Genet’. *Revue d’études palestiniennes*, no. 39

- (1991): 91–104.
- . *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. Bloomsbury Revelations. London: Bloomsbury Academic, 2017.
- . *Orientalism*. Penguin Classics. London: the Penguin Group, 2003.
- Saigal, Monique. ‘Signéponge de Jacques Derrida: Jet Sémina et Sémiotique’. *French Forum* 13, no. 1 (1988): 97–109.
- Sandarg, Robert. ‘Jean Genet and the Black Panther Party’. *Journal of Black Studies* 16, no. 3 (1986): 269–82.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*. Collection Folio/essais 105. Paris: Gallimard, 1988.
- . *Qu’est-ce que la littérature ?* Collection Folio/essais 19. Paris: Gallimard, 2008.
- . *L’Être et le néant: essai d’ontologie phénoménologique*. Collection Tel 1. Paris: Gallimard, 1987.
- . *L’Existentialisme est un humanisme*. Collections pensées. Paris: Les Editions Nagel, 1970.
- . *L’Idiot de la famille, tome I*. Vol. 1. 3 vols. Gallimard, 1988.
- . *L’Idiot de la famille, tome II*. Vol. 2. 3 vols. Gallimard, 1988.
- . *L’Idiot de la famille, tome III*. Vol. 3. 3 vols. Gallimard, 1988.
- . *L’imagination*. 4e éd. corr. Quadrige 1. Paris: Presses universitaires de France, 1994.
- . *Saint Genet, comédien et martyr*. Blanche. Gallimard, 1952.
- Savona, Jeannette Laillou. ‘Théâtre et univers carcéral : Jean Genet et Michel Foucault’. *French forum* 10, no. 2 (1985): 201–13.
- Schehr, Lawrence. ‘Writing Bareback’. *Sites (Amsterdam, Netherlands)* 6, no. 1 (2002): 181–202.
- Schérer, Jacques. *Le ‘Livre’ de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits*. Gallimard, 1977.
- Schmitt, Arnaud. *Je réel, je fictif: au-delà d’une confusion postmoderne*. Presses universitaires du Mirail, 2010.
- Scott, Jacquelyn. “‘Inside and Outside at the Same Time’: Language Play in Beckett and Cixous”. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 45, no. 2 (2012): 59–74.
- Scott, James C. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. ACLS Humanities E-Book. New Haven, New Haven ; London: Yale University Press, 1985.
- SCUM Manifesto*. London: Verso, 2015.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Segarra, Marta, ed. *Hélène Cixous. Corollaires d’une écriture*. Presses Universitaires de Vincennes, 2019.
- , ed. *L’événement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Campagne Première, 2007.
- Sellers, Susan, ed. *White Ink Interviews on Sex, Text and Politics*. Stocksfield: Acumen, 2008.
- . “‘Writing Is Learning to Die’: Helene Cixous and the School of the Dead”. *Oxford Literary Review* 24, no. 1 (2002): 97–111.
- Setter, Shaul. ‘Political “Glas”: Derrida, Genet, and the Form of Decolonial Textuality’. *Diacritics* 44, no. 1 (2016): 78–99.
- Shelden, Ashley T. *Unmaking Love: The Contemporary Novel and the Impossibility of Union*. Columbia University Press, 2017.
- Shernoff, Michael. *Without Condoms: Unprotected Sex, Gay Men and Barebacking*. London: Routledge, 2004.
- Shiach, Morag. *Hélène Cixous: A Politics of Writing*. London ; New York: Routledge, 1991.
- Sibalis, Michael. ‘Urban Space and Homosexuality: The Example of the Marais, Paris’ “Gay Ghetto”. *Urban Studies (Edinburgh, Scotland)* 41, no. 9 (2004): 1739–58.
- Sicko, Dan. *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*. 2nd ed., rev. Updated. Painted

- Turtle Book. Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 2010.
- Simonet-Tenant, Françoise, Véronique Bonnet, Anne Coudreuse, and Christine Delory-Momberger, eds. *Le Propre de l'écriture de soi*. Téraèdre, 2007.
- Singer, Peter. *Hegel: A Very Short Introduction*. *Hegel: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2001.
- Smith, Roch C. 'Naming the M/Inotaur: Beckett's Trilogy and the Failure of Narrative'. *Modern Fiction Studies* 29, no. 1 (1983): 73–80.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation*. London: Vintage, 1994.
- . *Illness as Metaphor; and, AIDS and Its Metaphors*. New York: Picador, 2006.
- . 'Notes on Camp'. In *Against Interpretation*. London: Vintage, 1994.
- St John, Graham. 'Making a Noise – Making a Difference: Techno-Punk and Terra-Isms'. *Dancecult* 1, no. 2 (2010): 1–28.
- Stam, Robert, Leo Goldsmith, and Richard Porton. *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. Chichester, West Sussex, England: John Wiley & Sons, 2015.
- Still, Judith. *Derrida and Hospitality: Theory and Practice*. Edinburgh: University Press, 2010.
- Stylistiques ?* Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Sumner, Charles Blaine. 'The Aesthetics of Failure in Anglo-American Modernist Literature'. ProQuest Dissertations Publishing, 2007.
- Taylor-Batty, Juliette. 'Imperfect Mastery: The Failure of Grammar in Beckett's L'Innommable'. *Journal of Modern Literature* 30, no. 2 (2007): 163–79.
- Tessier, Laurent. 'Techno Music and Parties: The French-British Exception Concerning Free Parties'. *Revue française de sociologie* 44, no. 1 (2003): 63–91.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les Autres. La Réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.
- Toth, Lucille. 'La littérature post-sida : entre nostalgie et actualité de la maladie'. *Littérature et sida, alors et encore*, 2016, 121–30.
- Trachman, Mathieu. *Le Travail pornographique*. Paris: La Découverte, 2013.
- Treichler, Paula A. *How to Have Theory in an Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Vasset, Philippe. *Un livre blanc: récit avec cartes*. Fayard, 2007.
- Vattimo, Gianni, and Pier Aldo Rovatti. *Weak Thought*. Translated by Peter Carravetta. Suny Press, 2012.
- Vrydaghs, David. 'Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec'. *@analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 1 January 2006.
- Walker, David H. 'Un Captif Amoureux: Poetry and Politics'. *Forum for Modern Language Studies* 31, no. 4 (1995): 312–25.
- Warner, Daniel. *Live Wires: A History of Electronic Music*. London: Reaktion Books Ltd, 2017.
- Warner, Michael. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- Watney, Simon. *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media*. 3rd ed. Media & Society. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Weller, Shane. *Language and Negativity in European Modernism: Toward a Literature of the Unword*. Cambridge: University Press, 2019.
- White, Edmund. *Genet*. London: Picador in association with Chatto & Windus, 1994.
- . 'Genet's Prisoner of Love: The Evolution of a Muslim Saint'. *The Yale Review* 100, no. 1 (2012): 1–9.
- Wieviorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Hachette Littératures, 2002.
- Williams, James S. 'Resurrecting Cocteau: Gay (In)Visibility and the Clean-up of French Culture'. *Modern & Contemporary France* 14, no. 3 (1 August 2006): 317–30.

- Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure and 'Frenzy of the Visible'*. London: Pandora, 1991.
- Wittig, Monique. *La Pensée Straight*. Éditions Amsterdam, 2018.
- Wolf, John M. 'Resurrecting Camp: Rethinking the Queer Sensibility'. *Communication, Culture and Critique* 6, no. 2 (1 June 2013): 284–97.
- Wolkenstein, Julie. *Les Récits de rêve dans la fiction*. Paris: Gallimard, 2006.
- Zebracki, Martin. 'Embodied Techno-Space: An Auto-Ethnography on Affective Citizenship in the Techno Electronic Dance Music Scene'. *Emotion, Space and Society* 20 (2016): 111–19.