

UN *FIL* DE VOIX POUR VAINCRE LA MORT

Domingo Pujante González
Universitat de València

à Pierre Brunel

Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse
Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse¹.

L'aventure d'écrire commence souvent
là où le sujet est lui-même resté sans voix
sous le coup d'une émotion forte. (Maulpoix, 1989: 189)

RESUMEN

El hilo de Christophe Bourdin forma parte de los "relatos de vivencias" vinculados a la experiencia del sufrimiento, de la enfermedad, y al apremio de la escritura de los mismos. Esta novela actualiza un modo de escritura que otorga a la voz una importancia capital; una voz plena, intensa, profundamente

1 Vers de Baudelaire cités par Christophe Bourdin, *Le fil* [1^o éd.: 1994], Paris, Gallimard-folio, 1996, p.116. Toutes nos citations de l'œuvre feront référence à cette édition, on n'indiquera que le numéro de la page entre parenthèses.

presente, casi palpable; una voz deificada que invade todo el texto de forma inquietante, por no decir agresiva; una voz que se hace grito, chillido; una voz que es la esencia misma del relato. Lo que constituye una novedad respecto a los otros textos de base autobiográfica es que nos encontramos ante una “alter vox”, una voz desdoblada, despedazada, desmigajada, hecha de ecos. Un subterfugio, una puesta en escena narrativa que no es más que el efecto visual y sonoro de una identidad devastada, maltrecha; una voz que representa un recorrido que va del yo al otro que es también uno mismo, del yo al tu, del miedo al sueño, de la crónica a la ilusión. Un viaje al fondo del alma, un proceso, un camino, un hilo que permite volver victorioso de esta lucha con la muerte.

Palabras clave: autobiografía, enfermedad, sufrimiento, duplicidad, proceso.

RÉSUMÉ

Le fil de Christophe Bourdin fait partie des “récits de vie” liés à l’expérience de la souffrance, de la maladie, et à l’urgence de leur mise en écriture. Ce roman suppose un retour à une écriture dont la voix est le noyau; une voix pleine, grave, vivement présente, presque palpable; une voix déifiée qui envahit tout le texte d’une façon troublante, à la lisière de l’agressivité; elle devient cri, hurlement; elle est l’essence même du récit. Ce qui est ici novateur par rapport aux autres textes autobiographiques, c’est le fait que l’on soit confronté à l’omniprésence d’une “alter vox”, une voix dédoublée, éclatée, en échos, en miettes. Un stratagème, une mise en scène narrative qui n’est que l’effet visuel et sonore d’une identité désagrégée, détruite; une voix qui représente un parcours du moi à l’autre qui est aussi soi-même, du je au tu, de la peur au rêve, de la chronique à l’imaginaire. Un voyage au fond de l’âme, un processus, un chemin, un fil qui permet de franchir les portes de la mort.

Mots-clés: autobiographie, maladie, souffrance, duplicité, processus.

ABSTRACT

The *thread* by Christophe Bourdin is one of these “life stories” dealing with the experience of illness and suffering, and with the urge to put them into words. The novel revives a process which gives the voice a center place; a full, deep voice with a presence that you can almost touch; a voice like a god which overwhelms the text in a strange, nearly aggressive way; it turns into a cry, a howl. It is the heart of the narration itself. What is original in this autobiography is the omnipresence of an “alter vox”, a voice that splits into two, breaking into pieces and echos. This is a narrative device, a trick to increase the visual and resonant aspect of the destroyed, disintegrated identity of the writer. The voice is a way going from the I to the other as a part of oneself, from I to you, from fright to dream, from reality to illusion, travelling down to the essence of consciousness. The voice is a process, a path as a thread leading to the issue: defeating death.

Keywords: autobiography, illness, suffering, duplicity, process.

INTRODUCTION.

Selon la terminologie consacrée de Gérard Genette, la voix en littérature renvoie au narrateur et aux problèmes de l'énonciation narrative ou à ce qu'il appelle plus exactement "instance narrative". Cette voix englobe donc la question: qui parle dans le récit? Qui rapporte l'action? Qui produit cette activité narrative? (cfr. Genette, 1972: 225-267). Elle est "cette instance du texte qui est censée dominer l'œuvre, lui inculquer des intentions, lui conférer un sens, dont elle garantirait et conserverait la présence" (Mecke, 1997: 88).

Depuis le siècle dernier, on assiste à une sorte de jeu de disparition de la voix de l'auteur dans le texte narratif qui se fait essentiellement par le biais de l'effacement du personnage du narrateur. L'exemple du Nouveau Roman, dont l'une des cibles majeures était de briser la voix, de la faire éclater, nous éclairera suffisamment à cet égard. Mais déjà Flaubert ou d'autres romanciers et poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme Mallarmé, tâchent de soumettre leur écriture aux principes d'équité, d'ataraxie, d'impersonnalité, voire d'objectivité, visant ainsi à supprimer toute manifestation dévoilée du narrateur ou du poète.

Néanmoins, il s'avère de ce fait que la voix narrative est plus présente encore, elle inonde le récit. En effet, faute d'auteur et de narrateur démasqués, cette voix narrative, toute neutre qu'elle peut paraître, se constitue en démiurge, elle prend de l'ampleur, s'agrandit, devient déifiée, donc omniprésente; cette présence de la voix étant d'autant plus forte qu'elle est invisible, elle est là, partout, mais on ne la voit nulle part; elle n'est pas objectivement identifiable.

Comme l'ont signalé nombre de critiques, les "récits de vie" connaissent de nos jours un regain d'intérêt ou un élan tout nouveau et cela sous des formes fort distinctes telles que l'autobiographie traditionnelle, la chronique, le journal intime, les mémoires ou ce qui est plus curieux, les récits à deux voix où l'une raconte et l'autre écrit, mettant ainsi en évidence la tension, presque le duel, qui s'établit entre le sujet, ou entité qui raconte,

et le moi raconté².

La littérature du sida de cette fin de siècle s'inscrit fort aisément dans cet espace propre et indépendant mais très complexe à la fois du " récit de vie ". Or, à la différence de l'écriture du XIX^e siècle ou antérieure, l'écrivain n'est plus moraliste, il n'est même pas porteur ou prêcheur de valeurs présumées bonnes pour le futur. On est confronté à un narrateur qui retransmet en toute fidélité le vécu d'un sujet, une activité entièrement dépourvue de toute intention modélisante.

Cette littérature suppose donc un retour en force à une écriture dont la voix est le noyau. Elle est l'exemple de l'attention portée de nos jours à une voix narrative qui se présente comme une manifestation d'une identité individuelle fortement menacée dans son intégrité et une mise en discours de la découverte d'un corps et d'une société soudain fragilisés et dont les repères et les valeurs, tout à coup surannés, exigent une brutale remise en question et un positionnement nouveau du sujet vis-à-vis de soi-même et de l'autre.

C'est ainsi qu'on assiste à une nouvelle sensibilité littéraire où le corps mais surtout la voix, en tant qu'expression du corps, ne sont plus abordés ou montrés d'une façon abstraite, éloignée, voire théorique, mais d'une manière empirique, directe, violente.

Comme l'affirme le héros bourdinien:

À aucun moment mon corps ne me laisse désormais plus en paix. Il n'est plus jamais absent de ma conscience. Il m'est pesant. En permanence. Je ne me souviens pas, sans quelque nostalgie, de ces journées que je traversais naguère où je n'y inclinai aucune de mes pensées, où il me suivait plutôt que le contraire, où il était parfois si léger, si maniable, si docile, si peu présent à mon esprit, si loin de moi, qu'il semblait presque qu'il n'existât pas. (167)

Le lecteur se retrouve désormais face à une voix pleine, profonde et profondément présente, presque audible, elle envahit tout le texte d'une façon troublante, à la lisière de

2 Voir à cet égard les numéros 191 (juillet-septembre 1983) et 192 (octobre-décembre 1983) de la *Revue des Sciences Humaines* consacrés aux *Récits de vie* ("théoriques" et "expériences" pour le premier numéro, "écritures" pour le second).

l'agressivité, elle devient cri dénudé de tout artifice³. Elle est le récit. Il devient donc aisé de retrouver sa source, son origine, la gorge qui la projette brutalement sur le texte.

LE FIL.

Christophe Bourdin⁴ est né dans les Vosges, à Epinal en 1964, *Le fil* est son premier et seul roman. Nous espérons qu'il ne serait pas l'homme d'un seul livre comme le "héros" du *fil* le prophétise à un certain moment avec une sincérité insupportable et bouleversante à la fois : "J'ai dit à Gareth, dans le métro, qu'écrire un roman relevait dans mon cas, ou de l'exploit sportif, ou du parcours du combattant. J'explique également que je serai sans aucun doute l'écrivain d'un seul livre" (98-99). Il est mort le 27 mars 1997 au sein de l'Unité de soins palliatifs de l'hôpital Paul-Brousse, comme il en avait exprimé le désir⁵.

-
- 3 "Un cri que l'on n'entend pas mais qui déforme les traits, inverse les formules et les gèle. Cri indicible, non proféré qui fait taire. Que le corps supporte -dont il soutient l'intensité inouïe, livrant comme une dernière surface à cette force pour qu'elle s'inscrive, suive un dernier fil, maintienne un ultime équilibre" (Dobbels, 1983: 192). Commentaire à propos du tableau d'Edvard Munch, *Le Cri*, 1895.
 - 4 Pour mieux connaître l'homme Christophe Bourdin, nous reproduisons un extrait de l'entretien qu'il a eu avec Bernard Pivot dans l'émission "Bouillon de Culture" de France 2, du 4 novembre 1994, intitulée "Des virus et des hommes" et avec également le professeur Luc Montagnier et Léon Schwarzenberg. Désormais, lorsque nous ferons allusion à cette émission nous mettrons l'abréviation (BC). "*Mot préféré*: Tolérance quand elle conduit à moins de souffrance. *Mot détesté*: Passion parce que ça veut dire aussi souffrir. *Drogue préférée*: Paresse quand elle n'est pas perte de temps. *Le son, le bruit que vous aimez*: La neige qui tombe et qui crépite. Un son un peu silencieux. *Le son que vous détestez*: Tout bruit strident qui m'empêche de m'endormir et de me réveiller. *Homme ou femme pour illustrer un billet de banque*: Yourcenar. *Le métier que vous n'auriez pas aimé faire*: Médecin légiste. *Plante, arbre ou animal dans lequel vous aimeriez être réincarné*: L'orme. *Si Dieu existe, qu'aimeriez-vous après votre mort l'entendre vous dire*: D'abord, je ne crois pas en Dieu. Enfin admettons, s'il me recevait il me dirait: Je n'ai pas fait grand-chose, je vais continuer à ne pas faire grand-chose, mais ça vous le saviez déjà".
 - 5 "Je me suis demandé, pendant ma petite promenade matinale, en humant le printemps, dans la tiédeur de l'air rempli de nouveaux parfums, devant l'arrangement des parterres fleuris, s'il existait un jour, un moment de l'année, une saison idéale pour un décès. J'ai imaginé la météorologie de mon dernier soupir. J'ai écarté l'hiver et ses frimas, et puis le véritable automne, ses pluies mauves et ses ciels gris, affolés de nuages, pleins de désordres et de rafales: je crains que la mort ne corresponde alors à son cliché, à son pathos conventionnel: si l'été, il faudrait éviter les fortes chaleurs, les temps trop lourds, chargés d'humidité, poisseux de certains août; en revanche un ciel parfait, impeccable, pur et très haut, un bleu limpide et profond, un azur transparent ferait une mort paradoxale, aride, sèche, la mort, sous le soleil, presque abstraite, métaphysique, des tragédies grecques; mais je crois, si je

Le fil fait partie de ce que l'on a appelé "récits de vie". Ce récit pourrait être présenté comme un témoignage sur la maladie d'une qualité littéraire exceptionnelle. "De la chronique à l'imaginaire, de la peur au rêve, ce livre nous fait pénétrer dans l'univers intime de la souffrance et offre une vision impitoyable d'une réalité à la fois proche et inimaginable"⁶.

Ce récit est divisé en trois parties signalées dans une *table* à la fin du livre. La première intitulée "Temps des hypocondries" où une voix narrative omniprésente et à la deuxième personne raconte l'histoire d'un autre, étranger et proche en même temps. La deuxième partie porte le nom de "Temps de l'agonie" où sous forme de journal intime à la première personne, il nous est rapporté un morceau de vie du héros pendant une période d'environ un an et enfin, une courte troisième partie, "Temps du rêve", qui suppose un retour à la deuxième personne, sous forme de "tu" et de "vous", où l'on assiste à une disparition progressive du sujet par le biais de l'emploi de la voix passive et où la voix narrative verbalise des projets, des désirs, des espoirs.

Certes, l'analyse de la voix narrative dans *Le fil* de Christophe Bourdin n'est pas une entreprise aisée. Ce qui est ici novateur par rapport aux autres récits à point de départ autobiographique liés à l'expérience de la maladie, en l'occurrence au sida, c'est le fait qu'on soit confronté à la présence d'une voix dédoublée qui semble émaner, s'exhaler d'une même entité et qui est l'effet visuel et sonore d'une identité désagrégée et physiquement et psychiquement.

En effet, nous y trouvons la présence d'une duplicité de la voix, une mise en scène narrative qui relève de la schizothymie, voire de la schizophrénie, visant à subvertir le dialogue qui est censé s'établir entre le narrateur et les personnages, puisqu'elle aspire surtout à faire entendre, à rendre perceptible l'ambivalence des pensées et des sentiments, la conduite paradoxale, la perte de contact avec la réalité, le manque de maîtrise, le repli sur soi et en définitive, la scission à laquelle doit faire face le sujet.

pouvais vraiment décider de mon heure, que j'aimerais mieux une saison intermédiaire, ni trop pluvieuse, ni trop glaciale, ni trop tempétueuse, une simple éclaircie, une journée douce, légère, qu'on traverse sans la remarquer, près de n'être pas perçue, apesante, comme je voudrais que soit mon départ. Pianissimo. [...]Pourvu que je meure en mai ou en septembre!" (120-121). Ses vœux se sont accomplis.

6 Extrait du commentaire sur la quatrième page de couverture de l'édition Folio, Paris, 1996.

Cette difficulté s'accroît du fait que la voix est "tout" dans le récit, elle est l'enjeu même du récit, elle en est également personnage. C'est ainsi que l'identité du personnage de fiction se dissout dans l'anonymat de cette voix intarissable, précipitée.

Il n'y a donc qu'un seul "héros" dans cette histoire, un héros anonyme qui tient un journal intime sous la forme de "je" et qui occupe la deuxième partie du récit. Mais nous assistons également à la présence, dans la première partie, d'une autre voix narrative, sans nom elle aussi, qui s'adresse à un "tu" qui n'est autre que le "je" dont le journal est rapporté dans la deuxième partie.

Or, c'est en fait cette voix s'adressant au "tu" qui est toute-puissante car c'est elle qui reproduit le journal de l'autre, ressenti par le lecteur comme disparu. Il y a donc un seul objet du regard ou de la voix, mais deux points de vue ou de parole différents, l'un porté par l'autre et l'autre porté par soi-même, ce qui contribue à créer dans la fiction une complexité liée à la pluralité des voix narratives, à cette oscillation du regard ou de la voix entre "tu" et "je".

Cependant, le long du récit, il est de précieux moments de vérité qui nous éclairent profondément à ce sujet et qui constituent la clé de voûte de cette ruse narrative.

J'ai pensé, depuis ce matin, à cet amant mental. Que je n'ai pas. Je lui ai parlé tendrement. Toute la journée, je lui ai répété ces propos, un peu comme une chanson, qu'on se fredonne, ou comme des litanies où on s'absorbe et qui tournent la tête. Des propos que je ne tiendrai pas. Destinés à personne. (164)

LA VOIX DES HYPOCONDRIES.

Après l'expérience troublante de la lecture de ce livre (lecture trébuchée, hachée par les parenthèses, par la ponctuation, par les phrases imbriquées qui ne vont pas sans nous rappeler le style yourcenarien), nous avons été confronté à l'impossibilité d'en faire un résumé. En effet, ce roman ne nous permet pas d'isoler des séquences ou des chapitres fictifs précis. Nous ne saurions raconter l'histoire ou en extraire des moments culminants, alors que nous avons gardé une très vive et profonde impression de cette voix puissante qui pénètre tout le texte.

Le récit commence par une définition du mot “hypocondrie” tirée du Larousse encyclopédique, la partie finale de cette définition se présentant en italique, *un désir et une crainte de la maladie*. Une astérisque nous renvoie en bas de page à la légende “c’est toi qui soulignes” (11). Qui est ce “toi”, cet interlocuteur fictif qui déclenche et justifie l’omniprésence de la deuxième personne qui tâche, elle, de résumer d’une façon cohérente toute une série d’événements passés? Cette voix devient très vite souffle continu, une sorte de “monologue extérieur” où la ponctuation est suspendue, où l’on passe d’un paragraphe à un autre sans répit, sans relâche, rien qu’à l’aide du point virgule. Toute une coulée d’actions qui se succèdent les unes après les autres sans qu’il y ait vraiment une trame autre que cette suite d’événements et la voix qui les énonce.

Comme s’ils avaient pu être, par-delà la matérialité des choses, le signe d’une autre dispersion, de ta propre impuissance à insérer les événements de ta vie dans une trame cohérente, à les organiser, les unifier, à leur donner la souplesse d’une liaison. (18)

En effet, au début du roman et au cours de la première partie intitulée “Temps des hypocondries”, nous avons affaire à un narrateur anonyme, omniprésent et omniscient, qui s’insinue continuellement mais subtilement comme détenteur d’une vérité volée, de la clé de l’histoire, seul connaisseur et annonciateur en quelque sorte de son dénouement fatal, ce destin inéluctable finement suggéré et jamais révélé. Il connaît tous les recoins de l’âme et de la vie de la personne à laquelle il s’adresse jusqu’au moindre détail. Il adopte, pour ainsi dire, le rôle d’observateur, d’un extérieur objectif.

C’est ainsi que l’on est très vite confronté à l’importance de la voix. Le narrateur insiste sans cesse sur cet acte de parole, cette voix qui est destinée à un interlocuteur bien précis et vague à la fois. Tout est décidé par un “tu” initial, “qui est plus qu’autoritaire, qui interpelle et détermine ce qui arrivera ou pourrait arriver à celui qui est tombé dans les rets d’un sort inexorable” (Blanchot, 1997: 59)⁷.

Cependant, on a très tôt l’impression qu’il relate ces événements et ces états, ces mues successives, d’une façon entièrement arbitraire, comme s’il s’efforçait de rendre

7 Commentaire à propos du roman *La maladie de la mort* de Marguerite Duras où l’on trouve également cette omniprésence de la deuxième personne sous la forme d’un “Vous biblique”, prophétique.

cohérente toute une série de souvenirs chaotiques, d'ordonner le désordre, de donner forme à l'informe.

Tu prévoyais des dangers partout.

Tu ne sortais jamais, dès une menace au ciel, sans emporter un parapluie ni t'habiller chaudement. (13)

tu t'inquiétais de la température; tu regardais les tubes pleins de mercure des thermomètres; tu as vu des buées se condenser sur des carreaux, (13)

Tu savais la couleur et le nom des nuages. (14)

tu aimais les matières solides et chaleureuses, les laines et les duvets, (14)

tu te méfiais des files d'attente, de la promiscuité, des multitudes insaisissables, des bousculades, des rapprochements soudains avec la foule, (15)

tu entendais les toux et tu voyais les rhumes; tu craignais les haleines et les éternuements; (15)

Tu as cru, plus d'une fois, devenir presque fou.

Tu essayais discrètement d'un linge propre, d'une serviette ou d'un mouchoir, au restaurant, invité chez les autres, derrière des nappes, les mains glissées sous le plateau des tables, sans qu'on remarquât rien, les couverts, assiettes, verres et plats dont tu n'étais pas sûr qu'ils eussent été correctement rincés; (17)

Tu es entré dans des pharmacies, sans qu'aucune affection ne se fût déclarée, bien avant les fatigues et les vrais soupçons, pour y acheter des stimulants, des fortifiants, (21-22)

Tu as mangé surtout. Tu as, très tôt, gonflé arbitrairement tes repas; tu as, graduellement, au fil du temps, [...] multiplié, doublant d'abord, triplant ensuite, tes rations quotidiennes; [...] Tu avalais, sans modération, jusqu'à la satiété. Ça te laissait, souvent, très près de la nausée. (24)

Tu entretenais ta forme. Tu pratiquais des sports. Tu te rendais régulièrement dans des gymnases. (28)

Tu as tenté, bien avant qu'on ne t'apprît officiellement que tu étais infecté, de conjurer un sort dont il n'était pas impensable qu'il t'échût, d'inverser une tendance possible, de reculer une échéance, de retarder un processus, de te consolider par anticipation. (31)

Tu as porté les paquets les plus lourds, marché vivement, dégringolé des escaliers quatre à quatre, dépassé des paliers en courant, monté des étages à pied, gravi les degrés à grandes enjambées, sans le secours de l'ascenseur ou de la rampe. Tu te hâtais. Tu t'essouffais volontairement. (31)

Tu t'es informé; tu t'es procuré des brochures; tu as emprunté des magazines spécialisés; tu as lu des entretiens, écouté des déclarations de grands professionnels à la radio, suivi des débats à la télévision, consulté des documents, des publications médicales; tu as acheté les livres que les malades avaient fait éditer, romans, autobiographies, journaux intimes, etc. (tu y cherchais certaines correspondances, des traces de toi, des dénominateurs communs). (41)

Tu étais séropositif. (45)⁸

On aurait beau changer l'ordre de ces phrases à notre gré, le sens du récit demeurerait intact, car s'il est vrai que la voix a une double nature temporelle et spatiale, elle n'obéit point à des lois externes au récit. L'histoire racontée par cette voix est ainsi soumise à une logique interne qui ne fait que mettre en valeur le fil, le chemin, la présence de cette voix.

C'est ainsi qu'il n'y a presque aucune marque temporelle qui aide le lecteur à situer des événements précis avant d'autres car ce qui compte avant toute chose, ce n'est pas le temps ou le personnage ou l'histoire, c'est cette omniprésence de la voix narrative qui imprègne tout, qui devient ainsi "fil" conducteur du récit, sujet et objet de la propre parole et donc de l'écriture.

Bourdin affirme "J'ai désempilé ma vie d'événements possibles. [...] Bizarrement,

8 Il arrive assez souvent que cette voix dédoublée raconte les mêmes événements de façon presque obsessionnelle, dans la première partie, sous la forme de "tu" et dans la deuxième partie, sous la forme de "je": "j'ai mangé à l'excès, je me suis suralimenté, j'ai grossi, j'ai entretenu ma forme, j'ai pratiqué des sports [...]; je m'observe continuellement, je m'inspecte d'un œil méthodique, je m'espionne dans les miroirs; je redoute d'y croiser la tête de mon cadavre" (104). Et un peu plus loin: "Je me remets sérieusement au sport. Je mange exagérément. Je pense avoir grossi" (140).

ma vie réelle était sans événements, très pauvre et ma vie imaginaire extrêmement riche, rempli d'événements. J'ai une vie rêvée, pensée qui est très riche par rapport à la vie réelle »⁹.

Et au "héros" de préciser:

Moi, je mène une existence débarrassée de toute histoire, privée de tout spectacle, vidée de la moindre anecdote, pauvre en péripéties. Je vis une vie de sédentaire, de petit épargnant, de trotte-menu, de casanier, de veuf plein de prudences et de timidités. Une vie où plus rien ne se passe. Une vie sans événement. (166)

Et un peu plus loin:

Je suis, du matin au soir, de mon lever à mon coucher, occupé exclusivement par moi. Je n'ai pas réussi à me défaire de moi. Je suis devenu l'unique objet de mon attention. On m'a imposé à moi-même. On m'a cloué à ma personne. (167)

S'il est certain que cette voix double, ce faux dialogue, ce passage du "tu" au "je" pour revenir au "tu" brise en quelque sorte la voix du narrateur (métaphore magnifique et inquiétante, d'ailleurs, de l'éclatement de sa propre vie) et l'homogénéité de la narration traditionnelle, il n'est pas moins vrai que l'omniprésence parfois étouffante de la voix narrative, bien que dédoublée, persiste comme leitmotiv du récit, d'autant plus que cette voix demeure inébranlablement attachée à un regard très intériorisé porté sur soi ou sur l'autre qui est aussi soi-même. C'est ainsi que ces regards se confondent, ce *fil de voix*, double mais une, fictive mais réelle, invisible mais présente, anonyme mais discernable, au lieu de dépersonnaliser le récit ne fait qu'attester constamment une vie, il devient en quelque sorte son garant.

Nous assistons à une rhétorique de la communication avec l'autre, avec soi comme un autre. "Il se peut même, au bout du compte, que cette interlocution ne soit que

9 Le premier décembre 1996, à l'occasion de la journée mondiale du sida, le texte de son ouvrage *Le fil* avait fait l'objet de lectures par des comédiens, en France et à l'étranger, à l'instigation de l'association Sida Solidarité Spectacle. Au cours de cette journée, il avait accordé un entretien à Emmanuel Hirsch. Des morceaux choisis de cet entretien sont reproduits dans l'article "Les dernières 'paroles de vie' de Christophe Bourdin" in *Le Journal du sida*, numéro double, été 1997, n° 97-98, p. 38.

le masque d'un monologue extérieur qui cherche à susciter la présence manquante d'autrui pour accueillir sa confession" (Rabaté, 1991: 17).

Cette deuxième personne qui s'est imposée assez rapidement à Bourdin est en soi assez mystérieuse. Il y a donc plusieurs questions à se poser, plusieurs possibilités d'interprétation. Comme le dit l'écrivain lui-même:

On se demande si l'auteur, qui serait moi s'adresse à lui-même parce qu'il n'a pas envie de coller l'expérience du "tu" à sa propre expérience. On pourrait penser que ça serait un "tu" avec une référence, la référence au "je". Ça pourrait être aussi un "tu" absolu, exemplaire, un peu comme le "vous" de Butor dans *La modification*. Alors un "tu" à qui je m'adresserais et qui serait d'autres personnes qui rencontreraient le même problème. (BC)

N'y aurait-il pas tout simplement l'écrivain qui veut être séparé du malade et qui ne veut pas être contaminé par lui? Toutefois, on ne doit oublier le rôle cathartique de ce "tu", ou comme se demande Renaud Ego: "Et dans l'exposé de ses propres craintes, ne sont-ce pas celles des personnes non atteintes par le virus qu'il nous fait entendre?" Cet entêtant tutoiement signifierait donc l'ambivalence de la maladie, cette dualité qu'elle inscrit au sein du corps et de l'esprit entre "deux hommes successifs". Bourdin y use aussi perpétuellement du conditionnel: pour dire le temps, non plus certain ni même probable, mais seulement possible dans lequel vient de glisser son avenir (Ego, 1995).

LA VOIX DE L'AGONIE.

Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre: les événements de la journée sont déjà du passé, et "le point de vue" peut s'être modifié depuis; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros. (Genette, 1972: 230)

Contrairement au genre du "journal intime" dont les origines peuvent être rattachées au *Lazarillo de Tormes*, la voix narrative ne se présente pas tout de suite, le

narrateur ne décline pas son identité, sa parenté, sa naissance, son âge ou sa position sociale dès l'ouverture du journal. Cependant, il nous fournira ces renseignements par petites allusions éparpillées, par détournements, par énigmes à déchiffrer comme des éclats, des bribes de voix, le long du récit. Il est professeur de français, il a à peine trente ans (vingt-huit exactement)¹⁰, il s'appelle Christophe... D'étranges coïncidences d'ailleurs!

J'ai traîné toute la journée, puis tout le soir, n'hésitant pas d'y retourner rapidement, après la leçon de français que j'avais dû donner (sans être parvenu à l'annuler ni à la reporter), en fin d'après-midi, à une élève. (102)

Voilà bientôt une dizaine d'années, à pas trente ans, que je porte ma mort en moi. (104)

Mon père a dit, *C'est Christophe, on dirait qu'il pleure.* (159)

Christophe Bourdin paraît céder donc sa position d'énonciation à un "je" narrateur différent de lui mais qui lui ressemble énormément. Pour ce faire, il commence la deuxième partie de son roman en précisant "ton journal", accompagné de l'avertissement suivant: "Des parties laissées *sans date*, qui en portent mention, ont été intégrées au texte par l'auteur au gré de sa mauvaise mémoire. Au lecteur de les articuler dans une chronologie meilleure, s'il y a lieu" (93). Cette ruse narrative est parfaitement orchestrée car la première partie se termine ainsi: "Tu resterais. Tu avais décidé de consigner des dates. De tenir l'agenda, de démêler ici le fil des jours qui s'accumulent" (89). On entendra donc la voix de Christophe, celui que Bourdin a si bien connu et écouté, dont il garde précieusement le journal intime qu'il reproduit fidèlement et que nous écoutons -ou lisons- à notre tour.

Le récit naît donc d'une imposture ou en tout cas de l'ambiguïté. Il nous semble inutile de rappeler que les manuscrits prétendument reçus abondent dans la littérature romanesque et notamment au XVIII^e siècle. Ce subterfuge ayant pour but d'authentifier

10 Nous avons identifié l'année du journal à l'année 1992, car il est certain qu'il s'agit d'une année bissextile. En effet, nous retrouvons dans le journal *Février. Vendredi 28* et ensuite *Mars. Lundi 02*, donc il y a bien eu entre ces deux dates un samedi 29 février. Étant donné que Bourdin est né en 1964 et que le livre a été publié en 1994, l'on arrive aisément à la conclusion que l'année rapportée dans ce journal intime correspond à 1992 et que le "héros" tout comme l'auteur ont vingt-huit ans à ce moment-là.

le récit tout en étant romanesque et d'établir une distance entre l'écrivain et le narrateur. Malheureusement dans le cas de Bourdin, sa vie ressemble autant à la "fiction" qu'il s'obstine à créer que ce doute, qui pourrait subsister par rapport à une source autobiographique authentique, est très vite dissipé. On entend la voix de Christophe affirmer d'un ton neutre mais catégorique presque enragé:

Le sida est une maladie de séniles, de cadavres imminents qui peut frapper celui qui a vingt ans. *Death in life*. Dire en conséquence, avec d'autres, qu'ici la mort empiète prématurément sur la vie, la sénescence sur la santé, que la jeunesse est remplacée rapidement par une vieillesse précoce, ne relève pas d'une métaphore, de la littérature, ni d'un phantasme. (129)

Néanmoins, Bourdin a refusé, bien que sans conviction, d'être entièrement assimilé à son "héros". Sans doute pour nous empêcher d'établir une association trop hâtive et simpliste entre écrivain et malade, s'efforce-t-il de faire la part entre les deux, de créer cette distance, cette illusion romanesque, de s'écarter de lui-même, de prendre du recul. Il dit: "Le héros du livre qui n'est peut-être pas moi mais qui est certainement moi" (BC).

C'est ainsi que Bourdin nous situe face à une voix, celle du sujet, celle du malade, celle du "je", celle de Christophe, une voix qui est unique mais multiple -comme Dieu!-, une voix éclatée soit par rapport aux données spatio-temporelles, soit par rapport aux données métaphysiques (et ontologiques et axiologiques). Et tout cela pour montrer à travers cette voix brisée combien la maladie peut déstabiliser un sujet, le faire chavirer jusqu'au point de transformer radicalement tout son être. On verra donc s'imbriquer, s'allier, alterner présent et passé, science et conscience, réalité et rêve, voix et échos, et tout cela sans un ordre apparent autre que le fil des jours et la voix qui les raconte. Il y aura donc une hantise du souvenir qui pourrait être interprétée comme un désir de récupérer, de reconquérir ce qui n'est plus, une volonté de rebâtir, de refaire une identité dépecée. Ce rattrapage ne sera pas œuvre facile et de nombreux passages resteront *sans date*, perdus dans le temps.

Sans date. Je viens de retrouver un ancien portrait de moi, qui doit dater de l'année précédant l'annonce de ma contamination (quand je n'y croyais pas encore, mais savais déjà tout, me réfugiant alors, en fuyant les docteurs et les tests, dans l'ignorance et sa

sécurité), ou plutôt des mois qui l'ont immédiatement suivie. (97)

On peut constater dans ce dernier passage que la première situation est celle du moment de l'écriture et la deuxième est contemporaine du moment de l'événement raconté, en l'occurrence du moment du portrait. Nous assistons à deux positions d'énonciation fort significatives qui établissent deux moments-clés dans la vie du sujet. Il y aura donc toujours un avant et un après la découverte de la maladie. C'est ainsi qu'on a affaire à la voix du malade et à celle de la conscience du malade. Cette *alter vox*, cette "contre-voix" est d'autant plus facile à identifier qu'elle apparaît souvent entre parenthèses dans le texte ou par l'emploi des temps du passé face au présent. En effet, l'imparfait de "je n'y croyais pas" indique cet écart entre le sujet qui parle et la conscience du sujet en train de "ne pas croire". Pourtant, c'est quand même la voix du malade qu'on entend, de ce Christophe qui n'est autre que Bourdin. Cette écriture que Marie-Louise Terray appelle "citationnelle", n'est qu'un des nombreux artifices employés par l'auteur pour rendre son récit plus authentique, plus humain.

La lecture du "vécu" exige que soit toujours présent un "dehors" du texte sur lequel s'opère la reconnaissance, et que soit sans cesse préservée l'extériorité du sujet de la narration par rapport à un partenaire symbolique [...]. La lecture du vécu exclut donc toute sollicitation textuelle capable d'abolir cette double extériorité. *L'objectivation du "vécu" exclut la création de la "fiction"*. Malgré les apparences, le récit de vie est centré non sur l'émetteur mais sur le récepteur. Il installe ce dernier dans une position de supériorité, il lui fait faire une expérience de toute puissance: le lecteur se surprend à reconnaître ce que l'autre croit lui apprendre. (Terray, 1983: 12)

Souvent la voix du sujet opère un résumé des expériences analogues ou quasi-semblables, ce qui démonte en quelque sorte la fidélité du journal pour revendiquer une puissance de la voix qui gouverne tout le texte.

Sans date. Toujours, ou presque, le même scénario: au sport, dans la rue, dans le métro, je croise un garçon qui me plaît. A qui je plais. Je le laisse m'aborder. Il me propose de le suivre vers un peu plus d'anonymat, une porte cochère, la discrétion d'une petite impasse, de sa voiture, d'une cabine ou d'une douche dans un sauna, parfois un endroit plus intime, son studio, une chambre, un lit. Je me dérobo. J'invente subitement tout un emploi du temps. J'annonce un faux prénom. Je ne donne pas le numéro de mon

téléphone. J'énumère des raisons. [...] Je rentre chez moi. Je me souviens des voix, des formes et des visages. Je me masturbe. (113-114)

Une autre caractéristique essentielle de ce "journal intime" est que celui-ci s'ouvre et se ferme de la même façon, il est évolutif et cyclique à la fois, et cela dans deux sens. D'emblée, il rapporte une année de la vie du héros, de février à février à peu près. En outre, du point de vue symbolique, l'on est face à un regard que le "héros" porte continuellement sur soi, un regard cyclique donc, une sorte de scrutation minutieuse extérieure mais surtout intérieure, un regard éclaté qui prend forme par le biais d'une voix lamellée, éclatée elle-aussi, une voix qui matérialise progressivement un aveu fait à soi-même et aux autres.

Sans date. Je viens de retrouver un ancien portrait de moi. [...] En s'y arrêtant un peu, on pourrait se demander rétrospectivement [...] si je ne sentais pas déjà, à mon insu, malgré la pleine santé, la gravité de mon état, la perspective d'une catastrophe. Le petit drame qui commençait de se jouer en moi.

On peut déceler sur cette photographie une curieuse raideur, certainement destinée à préserver le visage et le torse d'un relâchement suspect, d'une mollesse de malade; je ne suis pas à mon aise; je me pense trop; je suis conscient des muscles de la face et du maintien de mes épaules, comme si j'avais voulu, par de la pose, contredire un verdict. (97-98)

Sans date. Aujourd'hui je saurai où j'en suis. [...] Je vais me regarder. [...] Tout à l'heure, la maladie aura modelé ma silhouette irréversible. Je vais comprendre: je ne m'améliorerai jamais; j'aurais franchi la limite au delà de laquelle je m'étais pourtant juré de ne pas me laisser entraîner.

Alors, j'aurais peut-être aussi l'impression d'un retour, d'un cycle, ou plutôt, avec la maigreur, d'une régression, d'assister à la résurgence de mes anciens démons, de ne pouvoir échapper à mon passé, à ce corps filiforme de mon adolescence que j'avais essayé de polir à mon goût, de rendre robuste, d'élargir, d'épaissir, d'ancrer au sol comme avec des racines, dont j'ai tenté longtemps, pendant dix ans, de combler tous les manques disgracieux, auquel la vie et des efforts avaient pourtant fini par conférer les attributs physiques d'une certaine solidité.

Je ne me différencie plus maintenant de celui que j'avais voulu fuir, de celui que j'espérais avoir dépassé, dont j'avais préjugé trop vite m'être définitivement départi. Je ne suis pas

resté dans l'âge adulte. À presque trente ans, j'ai recouvré l'aspect de mes quinze ans. Comme on a délaissé un lieu pour y revenir un jour. Pareil à un enfant prodigue, après une longue absence, qui rentre à la maison, retourne au point de son départ et revoit des objets familiers qu'il avait seulement quittés provisoirement. Comme on endosse parfois un vieux vêtement qu'on croyait étrié. Qu'on ignorait qu'on pût porter toujours.

Tout à l'heure, j'ai sans doute aperçu l'ultime portrait de moi. Mon dernier corps. Et mon dernier visage.

À l'hôpital, dans mon service, aux étages, les chambres sans miroir sont les chambres où on meurt. (168-171)

Mais une autre interprétation symbolique de cette écriture cyclique, en échos, nous est très tôt fournie par la propre voix du narrateur qui a entrepris une lutte acharnée contre le temps, le temps donc de l'agonie dans le sens grec, comme le dit Bourdin: "agonie, du grec *agônia* signifiant proprement *lutte, combat*" (95). Une écriture qui est l'image même de cet éclatement contre lequel elle veut combattre.

Car tu aurais aimé que chaque journée qui s'ajoutait aux précédentes fût inscrite dans le mouvement uniforme d'une continuité, qu'aucun accident ne vînt briser la ligne droite de ton histoire, le cours de ton destin; tu aurais voulu que chacune des décisions que tu prenais fût issue logiquement de décisions passées, que les heures qui s'enchaînaient fussent jointes, comme liées par un pacte, et non plus simplement contiguës, juxtaposées les unes aux autres; et pourquoi pas, que le futur rappelât le présent toujours.

(Tu avais aimé, enfant, tout ce qui paraissait ramener au connu, ce qui reproduisait l'ancien, ce qui se ressemblait, les fréquences, les reprises, les événements qui répétaient la vie, les cycles, le retour des saisons, ce confort des recommencements, les rangées parallèles des marchandises dans les magasins, la séquence des conserves, les superpositions jumelles et les similitudes, les collections aussi, qui propageaient, qui démultipliaient les choses, et les nomenclatures, les recensements, les sommes, les totalisations, ce qui voulait épuiser la réalité, ce qui semblait pouvoir renfermer le monde, les encyclopédies qui détenaient l'univers, les dictionnaires qui rassemblaient les mots d'une langue, les répertoires alphabétiques qui recueillaient le téléphone et l'adresse des amis, tous les fichiers, les énumérations, la liste des élèves qui résumait une classe dans une école, les annuaires qui regroupaient le nom des abonnés d'une ville, d'un département, d'une région, les almanachs, les calendriers, les agendas et les éphémérides, offerts le jour de l'an, qui possédaient l'année entière, et puis, surtout, les catalogues, où, page après page, on dénombrait tous les vêtements, de la chemise à la chaussure, tous les objets, les outils, ustensiles en tous genres, appareils ménagers, le mobilier; les jouets, les gadgets, répertoriés, classés par thème, indexés à la fin; tu prenais dans tes mains le livre lourd; tu te calais dans un fauteuil; tu tournais les feuillets un à un, tu suivais les images qu'on y avait incluses, des chiffres, des numéros se succédaient, tu détaillais ce qui constituait pour toi un ensemble invariable. Une totalité). (19-20)

LA VOIX DU RÊVE, (EN GUISE DE CONCLUSION).

Nous avons essayé de démontrer que, d'une part, les "récits de vie" liés à l'expérience extrême du sida et en l'occurrence *Le fil* opèrent une transgression du point de vue narratif par rapport à toute la production autobiographique antérieure tout en adoptant et adaptant les normes "classiques" du genre.

Nous avons affaire à une écriture éminemment narcissique mais qui nécessite l'autre pour exister, pour aboutir, une écriture qui est le miroir de l'acte amoureux. Le stratagème de la duplicité, voire de l'aliénation, adopté par Bourdin ne fait que rendre plus présente, plus visuelle cette image. Car "une voix, c'est du corps hors du corps. Deux voix qui se répondent, c'est un peu du corps à corps" (Meschonnic, 1997: 28).

J'aurais voulu, une seule fois, à la fin de ma vie, pouvoir promettre à un homme qui m'aurait aimé d'un amour égal à celui que je lui aurais porté, aussi grand que le mien, qui aurait essayé, quand il m'aurait tenu dans l'anse de ses bras, de m'enfermer; de me comprendre dans lui de la même force que celle que j'aurais déployée pour le serrer dans mon étreinte, le ramener, l'assimiler à moi, qui aurait, lui aussi, souffert de ces maux dont je souffre, âgé comme moi de la vieillesse prématurée, *Je te le jure, mon amour, un jour, nous revivrons, je te le promets, ailleurs, dans le repos, une seconde vie, et dans la gloire de nos vingt ans, je te le dis, nos corps seront ressuscités, oui, nous devons y croire.* (164)

Ou comme le dit Samuel Beckett:

Stratagème peut-être visant à faire rejaillir sur l'un l'irréfuitabilité de l'autre. Voilà donc la proposition. A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. Question aussi par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir. Comme par exemple, tu finiras tel que tu es. Et dans un autre noir ou dans le même un autre. Imaginant le tout pour se tenir compagnie. Vite motus.

L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. (Beckett, 1995: 8-9)

D'autre part, ce trompe-l'œil narratif est la manifestation de cet être disjoint dont l'intégralité se fêle, il s'érige contre toute forme d'unicité et contre la toute-puissance d'une seule vérité, d'une entité supérieure vérace. Face à cela, l'image du trompeur s'impose et s'accentue au fur et à mesure que le corps est entraîné dans son propre anéantissement. Le tout pour revendiquer cette voix humaine qui se complait à se tromper elle-même, à feindre qu'elle se trompe, à créer un dédoublement schizoïde, un jeu de miroirs illusoire, une illusion fictionnelle. Et cette logique obéit également au fait qu'on

assiste à la présence d'un doute qui s'installe progressivement dans le récit, qui gagne du terrain, qui s'amplifie comme de la rouille, qui se confirme. Un doute qui ne peut être vaincu que par sa propre confirmation, par son acceptation.

Ai-je encore aujourd'hui l'espoir insane d'échapper jamais à ce qui paraît inéluctable? Quand je sens, comme cet après-midi, amplifié par la vitre, le soleil appuyé sur moi (contre mon crâne, à mes épaules et sur ma nuque), et qu'aucune douleur particulière n'enraye mon optimisme, il m'arrive de douter du sérieux de mon mal. (99)

J'ai, depuis hier, l'intuition d'une imminence, que quelque chose dont j'ai senti grandir en moi le processus à commencé d'évoluer, semble se préparer, s'apprête à s'aggraver, va se précipiter sûrement; si cette appréhension nouvelle qui envahit au fil des heures reste floue, imprécise (j'en ignore l'origine et l'issue), elle est aussi très franche, bien nette: j'ai la conviction d'un événement prochain; je sais qu'une aventure va se défaire ou se nouer, je suis comme au début ou à la conclusion d'un phénomène, au bord d'une découverte, à la frontière d'un grand changement, je crois que je devine une métamorphose comme certaines bêtes, qu'on dit qui sont dotées d'un sens supplémentaire qui les informe par avance et que nous n'avons pas, ont la prescience des catastrophes.

Je suis un animal. (125-126)

Comme le dit Henri Meschonnic: "La voix est un sens. Pourquoi ne pas le dire? Le sens de l'affect le plus grand qui soit, dans toutes ses variations, l'affect de dire le vivre. Elle en porte et elle en transmet toute l'animalité, toute l'historicité" (1997: 25).

C'est ainsi qu'on revient au point de départ, au problème de la voix, car ce "je" cartésien qui réfléchit, qui doute mais qui sait, qui est-il au juste? Il est aussi réel ou irréel que le doute lui-même, aussi vrai ou fictif que le récit, présent et fuyant, saisissable et glissant en même temps. Il est l'auteur, le narrateur, le personnage, le lecteur, le locuteur ou le héros à la fois ou à tour de rôle. Il n'est personne ou bien tout homme en quête de vérité, d'acceptation ou de confirmation de sa propre existence.

Paul Ricœur nous précise:

Que reste-t-il de ce "je" désancré? que, par son obstination même à vouloir douter, il témoigne d'une volonté de certitude et de vérité [...] qui donne au doute même une sorte d'orient: en ce sens, le doute cartésien n'est point le désespoir kierkegaardien. Bien au contraire, la volonté de trouver est ce qui le motive; et, ce que je veux trouver, c'est la vérité de la chose même. Ce dont on doute, en effet, c'est que les choses soient telles qu'elles semblent être. À cet égard, il n'est pas indifférent que l'hypothèse du malin génie soit celle du grand trompeur. La tromperie consiste précisément à faire passer le semblant pour l'"être véritable". Par le doute, "je me persuade que rien n'a jamais été"; mais, ce que je veux trouver, c'est "une chose qui soit certaine et véritable". (Ricœur, 1996: 16)

Une vérité qui ne pourra qu'être subjective car cet homme a entrepris un pèlerinage qui part du "je" pour parcourir un long et douloureux chemin, sorte de *via crucis* purificatrice¹¹, pour revenir enfin à un "je" plus serein, tout en passant par le regard faux ou véritable du "tu" et en ne voulant garder de ce parcours, de ce processus, de ce voyage au fond de l'âme, que l'image illusoire de ce "temps du rêve" de la troisième partie; cette voix du rêve présente partout, qui est aussi le reflet de l'altérité, une voix autre, et le trophée doré de ce fil sonore qui lui a permis de sortir du labyrinthe de la souffrance, tel un nouveau Thésée, pour franchir les portes de la mort.

Bourdin disait peu de temps avant sa mort: "La souffrance est une expérience unique, individuelle, personnelle. Je ne peux pas communiquer à mes proches l'ampleur des souffrances. C'est une douleur supplémentaire"¹².

Une souffrance qui est *dolor* en tant que douleur physique et morale, mais qui est essentiellement *ægritudo* en tant que déchirure de l'âme, ce "mal à être" qu'engendre l'anticipation du chagrin, l'attente angoissée d'un malheur à venir et qui est l'expression, la réaction affective, d'un malaise intérieur né de la perte de sa propre identité, d'une sorte de dissolution du moi par la souffrance et qui entraîne un enlèvement progressif du moi et même la folie. "L'*ægritudo* est l'un des troubles les plus graves qu'un être humain ait à affronter: la mort y est à l'œuvre"¹³. La mort avant la mort. La souffrance en paroles. La mort devancée, outrepassée par la voix, par l'écriture. "Le bonheur d'une écriture qui est invention d'une solitude donnée en partage" (Rabaté, 1991: 12).

Comme le dit Maurice Blanchot:

Le mal (moral ou physique) est toujours excessif. Il est l'insupportable qui ne se laisse pas interroger. Le mal dans l'excès, le mal comme "la maladie de la mort", ne saurait être circonscrit à un "je" conscient ou inconscient, il concerne d'abord l'autre, et l'autre - autrui - est l'innocent, l'enfant, le malade dont la plainte retentit comme le scandale "inouï", parce qu'il dépasse l'entente, tout en me vouant à y répondre sans que j'en ai le pouvoir. (Blanchot, 1983: 59)

Nous sommes persuadé que c'est dans la croisade, dans l'*agônie*, dans la quête, que l'on peut atteindre la conquête. Et c'est cette volonté bourdinienne de se chercher et de

11 C'est important d'insister sur l'idée que la mort est représentée comme un parcours, un chemin qui emprunte le malade et qui laisse ses traces dans le corps, qui s'écrit dans le propre corps de celui qui l'écrit. C'est ainsi que la mort est dépourvue de cette forte valeur allégorique ou symbolique de fin qu'elle possédait dans d'autres époques ou dans la littérature des autres épidémies ou maladies.

12 "Les dernières 'paroles de vie' de Christophe Bourdin" in *Le Journal du sida*, op. cit., p. 38.

13 "Introduction" de Danièle Robert à *Devant la souffrance* de Cicéron, p. 11.

se trouver, de se comprendre et de s'accepter dans sa diversité, dans ses contradictions, dans son corps éclaté; c'est cette souffrance qui exige l'approche et la communion avec l'autre qui est soi-même, qui nous feront nous surpasser, demeurer vivants, bien qu'il n'y ait pas de Graal à la fin.

C'est ainsi que le récit est construit comme un *fil de voix* qui ne pourrait être coupé qu'au péril de sa vie, au risque de sa propre disparition. Cet effet confère un rythme presque asphyxiant à l'écriture, à ce faux dialogue, puisqu'il n'y a jamais de réponse, ce qui contribue à créer chez le lecteur le sentiment contradictoire d'une présence et d'une absence, d'une immense solitude mais surtout de l'urgence (*cf.* Pujante, 1997: 80-91) avec laquelle cette voix demande d'être exprimée.

À la différence des romans traditionnels, même à point de départ autobiographique, l'imagination du lecteur n'est plus sollicitée. Il n'est aucunement invité à reconstruire la vie du personnage mais à se porter entièrement sur cette voix qui soliloque sans arrêt, obstinément, démesurément mais avec une maîtrise, une clairvoyance et une beauté extrêmes. Une voix qui est écriture, une écriture qui est musique.

[...] j'ai vu des formes et des couleurs, les cuivres dans la lumière des projecteurs, émettaient des éclairs furtifs, les concerts ont ceci d'idéal qu'on peut toujours dormir quand on s'ennuie ou qu'on est fatigué: on croit que vous avez abaissé vos paupières pour écouter religieusement, parfois, avec ses degrés, ses acmés, ses montées et ses descentes, ses lenteurs et ses vitesses, ses retours et ses nouveautés, ses virgules, ses pauses et ses reprises, ses fouillis et ses précisions, ses voix uniques et ses mélanges, ses extensions et ses rétrécissements, ses détours et ses lignes droites, ses ralentissements et puis ses accélérations, la musique elle-même écrit un texte, devient un flux mental. Ressemble à ma rêverie. (123)

Voilà comment cette voix acquiert toute sa signification, prend corps, devient non seulement audible mais palpable, tangible, voire sensible. Le langage apparaît aux yeux du lecteur revêtu d'un nouvel épithélium, une peau neuve, celle de l'écrivain.

Et c'est dans ce sens que Pierre Caizergues précise:

La voix d'Orphée affirme bien la primauté de la parole en poésie -parole lue, proférée ou chantée-, mais elle est aussi un chemin. Elle est aussi la voie qui permet de franchir les portes de la mort dans les deux sens. Ainsi le mythe orphique s'étend-il bien au-delà de la parole et vient-il éclairer en définitive toute démarche artistique digne de ce nom, toute création authentique. (Caizergues, 1997: 11)

Bourdin reste fidèle, à notre sens, en même temps à sa voix et à la voie d'Orphée,

ce qui est rare pour un récit né de la brisure, de l'éclatement, de la fêlure produite par l'expérience définitive de la maladie, et de l'urgence de sa mise en écriture¹⁴.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BECKETT, S. (1985) *Compagnie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.

BLANCHOT, M. (1983) *La communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

BOURDIN, C. (1994) *Le fil*, Paris, Gallimard-Folio, 1996.

CAIZERGUES, P. (1997) "Ouverture", *Voix et création au vingtième siècle*, Actes du Colloque de Montpellier, janvier 1995, Michel Collomb (éd.), Paris, Honoré Champion, 11-12.

CICÉRON *Devant la souffrance (Tusculanes II et III)*, traduit du latin et présenté par Danièle Robert, Paris, Arléa, 1996.

DOBBELS, D. (1983) "Danser, est-ce taire l'essence d'un cri?", *Fous de danse, Autrement*, n° 51, 187-194.

EGO, R. (1995) "Littérature et sida: À ceux que la littérature sauva du silence", *Impact Médecin*, 26 mai 1995.

GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Paris, Seuil, 1996.

MAULPOIX, J.-M. (1989) *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti.

MECKE, J. (1997) "Voix cassée et voix muée: la voix narrative entre littérature et cinéma" in *Voix et création au vingtième siècle*. Actes du Colloque de Montpellier, 26, 27, 28 janvier 1995, textes réunis par Michel Collomb, Paris, Honoré Champion, pp. 87-98.

MESCHONNIC, D. (1997) "Le théâtre dans la voix" in *Penser la voix*, textes réunis et présentés par Gérard Dessons, URF Langues Littératures Poitiers, *La licorne*, n° 41, pp. 25-42.

PUJANTE GONZÁLEZ, D. (1997) "Escribir en el apremio" in *Sida y Cultura*. Edición a cargo de Ahmed Haderbache y Ana Monleón, eds., Universitat de València,

14 Nous tenons à exprimer ici toute notre gratitude à Olivier Massé pour avoir mis à notre disposition tout son matériel informatique durant notre séjour de recherche à Paris et à Odile Davancens pour la traduction anglaise du résumé.

Departament de Filologia Francesa i Italiana, pp. 80-91.

RABATÉ, D. (1991) *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti.

RICŒUR, P. (1990) *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, col. Points-Essais, 1996.

TERRAY, M.-L. (1983) "Le discours du 'vécu'" in *Récits de vie, Revue des Sciences Humaines*, Lille III, n° 192, 7-13.