

**Entre catharsis et pharmakon :
sur *Fils* de Serge Doubrovsky**

Jacques Poirier
Université de Bourgogne

"Plus tard, j'appris l'étymologie du mot "maladie". C'était "mal à dire". Le malade était celui qui avait du mal à dire quelque chose. Son corps le disait à sa place sous la forme d'une maladie"¹.

Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, Livre de Poche, p. 30

Il y eut, selon Grimm, un temps où les bêtes parlaient. Et il y eut un temps un temps où, selon Pascal Quignard, les saints guérisseurs veillaient à la santé du monde. À la fin des *Petits Traités*² le romancier met en scène le personnage de Longin qui, après avoir percé le flanc du Christ, se retire dans un monastère où il fertilise la terre en l'irriguant. Dans la lecture allégorique de Quignard, Longin, après avoir fait couler le sang du rachat, veille ainsi à la circulation des humeurs de façon à ce que le monde conserve la santé qui lui a été restituée.

Mais les temps ne sont plus où le monde était peuplé de tels intercesseurs. Si Pascal Quignard reprend ce légendaire, c'est bien pour souligner le délaissement dont le monde actuel est l'objet. Avec Longin, on mesure à quel point la seule façon de guérir le monde consiste à lui donner sens ; symétriquement, la faillite de la signification, que signe la fin des grands systèmes, ouvre la voie à tous les dérèglements. Dans un regard rétrospectif, les discours de maîtrise qui ont dominé le champ – le marxisme, la psychanalyse, le structuralisme – apparaissent parfois comme autant de pathologies, de par le déni de réalité dont ils procèdent³. Mais la balkanisation du corps social, l'oubli du politique et le repliement sur l'individu comme entité autosuffisante ont substitué aux événements majuscules les tragédies du minuscule.

¹ Il faut admirer la façon dont l'auteur de *Robert des noms propres* s'affranchit de la lexicologie au profit d'une étymologie projective.

² Pascal Quignard, *LVI^e Traité*, dans *Petits Traités II* (1990), rééd. "Folio", p. 615 sq.

³ On pense à la psychose de Louis Althusser ou à celle de Lacan. Comme si les maîtres à penser pensaient l'ordre du monde sur fond de désordre personnel.

Alors que la tradition idéaliste désignait le sujet comme le produit d'une conscience (dans le genre classique : je suis pure pensée ; dans le genre moderne : je suis une instance discourante, etc.), le repli contemporain sur l'élémentaire fait de mon corps un horizon indépassable, et de la sensation l'ultime garantie de mon être. Je ressens, donc j'existe ; Condillac plutôt que Descartes. Au mépris stoïcien et chrétien pour la douleur physique, que le Sage ou le Saint sont en mesure d'ignorer, ont succédé un culte du biologique, devenu raison suffisante, et une attention aux désordres du corps, perçu comme horizon indépassable. Le temps est donc loin où le personnage du malade imaginaire passait pour un extravagant, mais où, à l'inverse, on pouvait espérer faire des maladies "un bon usage" : que l'on pense au choléra, chez Giono, ou à la peste, ce "mal supérieur" chez Artaud⁴.

Alors que le héros épique jouit d'une plénitude physique dans son combat contre l'ennemi extérieur, le "héros problématique", pour reprendre le terme de Lukacs, projeté dans un monde incertain, doit affronter l'ennemi intérieur qu'est son corps, dont les défaillances concrétisent bien souvent la "conscience malheureuse" qui est sienne. Ces héros défaillants, en quête de mots pour leurs maux, ont donné naissance à une littérature hypocondriaque. Comme si la bonne santé interdisait toute conscience, et donc comme si le sujet faisait de son mal-être un mode de la connaissance. D'où les relations consubstantielles entre écriture de soi, troubles de la psyché et défaillances du corps.

Cette évolution – de l'épique au prosaïque, du Ils au Je –, l'œuvre d'un contemporain comme Serge Doubrovsky la donne à lire de façon exemplaire. Après avoir affronté les maladies du corps social (l'antisémitisme) et les défaillances de son propre corps (la tuberculose, notamment), Serge Doubrovsky consacre sa thèse à Corneille, relu à travers l'existentialisme sartrien, comme si l'image du héros avait valeur d'exorcisme⁵. Mais le réel reprend ses droits quand, abandonnant Corneille, il prend pour objet, donc pour miroir, Marcel Proust, à qui il consacre un essai, *La Place de la madeleine*, et qui constitue l'intertexte de *Un amour de soi* (de Swann), la seconde de ses autofictions⁶. Mais c'est grâce à Racine qu'il publie, en 1977, ce texte "baroque" (dialogique, carnavalesque) qu'est *Fils*.

Comme dans une tragédie classique, l'action de ce "roman" respecte, en apparence, la règle des trois unités. La veille d'un cours sur *Phèdre*, Serge Doubrovsky, Professeur à New York University, relit le récit de Thérémène, en rêve durant la nuit, raconte le lendemain ce rêve à son analyste, qui l'aide à l'interpréter ; après quoi, en fin de journée, il procède, devant ses étudiants, à sa propre lecture du texte. On l'aura compris, la rencontre de soi passe ici par la

⁴ *Le Hussard sur le toit* (1951) ; "Le Théâtre et la peste" (1933), dans *Le Théâtre et son double*, 1938.

⁵ Sur le héros cornélien voir *Fils*, Paris, Galilée, 1977 ; rééd. "Folio", p. 403-404. Sera noté *F*.

⁶ *La Place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974. *Un amour de soi*, Hachette, 1982 ; rééd. "Folio", noté *AS*.

"Entre catharsis et pharmakon"

confrontation avec une œuvre littéraire ; et plus précisément avec le combat contre le monstre. Quand Longin donne un coup de lance dans le flanc du Christ, il parachève un événement/avènement ; quand Hippolyte lance son javelot dans le flanc de l'animal marin, il accomplit sa propre perte. C'est donc en se confrontant au spectacle d'un désastre que Serge Doubrovsky affronte son propre mal-être, et cherche à définir son identité propre. En effet, dans le combat archétypal du héros et de l'animal marin, la question est pour l'auteur de savoir quelle est exactement sa place, lui qui se perçoit à la fois comme "monstre" et "tueur de monstre", victime et coupable, médecin et malade.

Si la bonne santé, et avec elle la bonne conscience, donne l'illusion de la légitimité, Doubrovsky, sans cesse rappelé à l'ordre par les défaillances de son corps, aura toujours vécu en porte-à-faux. Avec lui, être au monde, c'est être malade, comme si l'existence supposait un combat permanent contre le mal et les maux. Et c'est sans doute de cet écart d'avec soi que procède la relation qu'entretient l'auteur avec la littérature. Or, la quête de soi qu'il poursuit à travers les textes⁷ le confronte tout à la fois au spectre de la maladie (Proust) et à l'illusion de la délivrance (tuer le monstre, faire s'écouler le mauvais liquide...). La littérature, ce remède empoisonné, apparaît donc comme "*pharmakon*", pour reprendre le terme de Platon – à qui Doubrovsky fait allusion dans *Fils* lorsqu'il passe de la *Phèdre* au *Phèdre* – à l'image de sa propre écriture, qui à la fois guérit et empoisonne.

L'être-à-la-maladie

Comme dans la tragédie, le destin de Serge Doubrovsky semble gouverné par le principe de répétition. Et voué à la défaite. Thésée, le père d'Hippolyte, avait vaincu le Minotaure ; Israël Doubrovsky, le père de l'auteur, aura eu, lui, à affronter cet autre monstre qu'est la tuberculose, sans doute plus redoutable. Et le fils garde en mémoire le combat, perdu d'avance, que mène le père en pleine Seconde Guerre mondiale :

fini. Terminé. Le Père-Lachaise. Le Père descend. Mou bouffé aux mites. 41 de fièvre en 42. Docteur Darrée est venu. A dit pneumonie. Sulfamide. [...] On a cru. Toux raclante. On s'est trompés de bactéries. Pas de coques, des bacilles. Pas sphériques, tout droit. A la morgue. A bride abattue, phtisie galopante. Sueurs nocturnes, un robinet. L'atropine n'y fait plus rien. Atropos" (*F*, 60).

Contre toute attente, l'échéance sera retardée⁸ ; mais dans les années d'après-guerre, le fils devra engager une course poursuite pour intégrer au plus vite l'École Normale supérieure, alors que le mal le rattrape à son tour : "BK du Père dans les

⁷ "Peux pas mettre la main sur moi. Introuvable. Sais pas où je suis. Qui je suis. Du Kafka. Monsieur Cas", *Fils*, p. 71.

⁸ "Les docteurs n'en reviennent pas. Evidé, éviscéré. Cœur tient encore. A un fil", *Fils*, p. 61.

poumons. Sans le savoir. Quand Papa agonisait. Ses râles par les fenêtres. M'est entré dans la poitrine" (*F*, 307). Comme le disent les juristes, le mort a saisi le vif : "tel père tel fils, mon père un dur, on se ressemble au moins par le mou"⁹.

Avec la tuberculose pour héritage, difficile de jouer les Tarzan ("A peine un slip, thorax au clair"¹⁰), cette image de la santé primitive : "Moi, trois ans de pneumothorax. Tous les neuf jours, une grosse aiguille, crac, qui vous transperce l'autre côté. Trois ans de décubitus dorsal, à moitié macab, relent macabre"¹¹. La maladie pourra bien être conjurée, la peur, elle, restera. Ainsi, lorsqu'il prend place sur le divan, l'analyste, qui connaît bien son patient, branche aussitôt un appareil de chauffage, au grand soulagement de Doubrovsky :

Non que j'aie froid. Mais je pourrais prendre froid. Sans le savoir. On ne s'en aperçoit pas tout de suite. Insidieux, traître. Au début, rien. A peine une tête d'épingle qui égratigne, un grattement dans ma gorge. Pas d'importance. Puis, grandit, irradie. Piqûre maintenant diabolique, qui élance [...]. (*F*, 157)

Et toute précaution semble inutile, tant le mal aime à changer de forme. À la façon d'une litanie, l'œuvre égrène ainsi les visages de la maladie, dont le nom est légion :

Tubard, l'ai été. La spirochétose. Ictéro-hémorragique. Epidymite. Oreillons à l'âge adulte. Failli crever [...]. Crises de foie, laryngites, des peccadilles. Sciatiques, les tourments journaliers. Insomnie rebelle à tout, l'habitude. Mais vertiges soudains [...]. Six mois alités. C'est mieux, plus sérieux. Neurologues ont dit : surmenage. Gastro-entérologues : amibes. Le Décalogue. (*F*, 189)

On sait qu'il est dangereux de guérir certaines maladies, comme si la guérison avait alors pour effet de déclencher d'autres maladies, ou du moins de faire apparaître d'autres symptômes. À regarder la succession de ses pathologies, Doubrovsky est sensible à un processus de substitution : "Ça se déplace, d'année en année, d'organe en organe. Migrations lentes. J'ai la maladie des oiseaux" (*F*, 190-191). Par-delà les formes, de tels glissements ont pour effet (ou pour but ?) de faire de la maladie un attribut de l'être car la santé habite des terres inconnues. Doubrovsky a beau être sartrien : il ne peut "choisir" entre les maux puisqu'il doit les éprouver tous :

quand ce n'est pas la digestion c'est la migraine la vraie l'étymologique moitié droite de la calotte saperlotte sonné des cloches tintouin aux temps [...] quand ce n'est pas la migraine crampes crampes deviennent des coliques stopper la diarrhée danse en rond cercle vicieux à cinq heures j'ai mes vertiges

⁹ *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999, p. 168. Sera noté *LPC*.

¹⁰ *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982 ; rééd. "Folio", p. 32. Sera noté *AS*.

¹¹ *Ibid.*

"Entre catharsis et pharmakon"

sarabande des symptômes farandole des douleurs c'est la bamboula des bobos. (*F*, 56-57)

La vie consiste à se faufiler dans les interstices, comme si l'organisme ne cessait de mimer son propre anéantissement. La disparition de sa mère, puis plus tard de sa seconde épouse, la dépression qui s'en suit ainsi que la dégradation physique qu'amènent les années constituent donc moins des "tournants" qu'un aboutissement prévisible. À rebours des héros de l'énergie, propres au roman du XIX^e siècle, l'auteur vit ici le temps comme entropie. L'un de ses textes s'intitule d'ailleurs *L'Après-vivre* (Grasset, 1994) ; mais au fond l'auteur se sera toujours situé dans un entre-deux. Voulant parler à son analyste de sa mère dont il porte le deuil, il s'entend dire : "*When I died*". Lapsus qui vaut aveu : "Flagrant délit. Ai dit. *Quand je suis mort*. Constat de décès" (*F*, 40). Au fond, la mort de la mère, qui fait que pour lui "l'existence n'a plus de pouls", que "la vie ne bat plus" (*F*, 157), parachève un processus. Le père lui a légué la tuberculose ; le décès de la mère puis le suicide de l'épouse le marquent d'un signe. Au sein d'une société américaine post-moderne, qui cultive les signes extérieurs de la bonne santé (la bonne conscience, l'hyperactivité, etc.), Serge Doubrovsky, lourd de toute une mémoire, entretient avec l'existence une relation nécrophile, au point que se trouve mise en cause la possibilité même d'écrire. Alors que ses maux donnaient aux premières œuvres toute leur force, ils constituent peu à peu une menace :

[...] que raconter, que je vais de plus en plus mal [...], que de semaine en semaine je me déglingue, tragédie de la tripe, protase, prostate, Acte I, l'urologue, Acte II, le stomatologue, Acte III, le cardiologue, phlébite, caillot, attention embolie, soudain embellie, pas pour tout de suite, pour quand, l'Acte IV, puis le V [...]" (*LPC*, 27)

Relation privilégiée à sa mort qui conduit d'ailleurs Doubrovsky à imaginer sa notice nécrologique telle qu'elle paraîtra dans un certain nombre de journaux (*F*, 349-353).

Contamination

Quand l'écriture prend le moi pour objet, elle court donc le risque de se faire la chronique d'un naufrage. Il y a en effet quelque chose d'une auscultation permanente dans la pratique de l'autofiction, avec cette crispation sur les signes – et donc sur les symptômes – qu'implique l'exercice. Exercice qui n'a rien de "spirituel" et qui constitue en cela une variante moderne des anciennes mortifications.

Dans ce monde sans altérité vraie, tout fait alors miroir : le récit de Thérémène, *Du côté de chez Swann* et surtout le *Larousse médical*, dont la lecture, terrifiante, vaut présage. On sait que Flaubert, lors des lectures qu'il s'était

imposées avant d'écrire la mort d'Emma Bovary, avait éprouvé les symptômes (nerveux) d'un empoisonnement. De la même façon, Julien Green raconte que sa sœur, quand elle lisait *Bubu de Montparnasse*, prenait soin de mettre des gants afin de ne pas attraper les horribles maladies évoquées dans le texte¹². Cette faculté de contamination, Serge Doubrovsky la ressent quand, à la simple lecture du *Larousse médical*, il "produit" les symptômes dont il lit la description. En une fusion mimétique, il devient "Monsieur Cas", c'est-à-dire le malade absolu :

Artériosclérose, je reconnais les symptômes. Infarctus, je les produis. Colite, je la sens. Cystite, sera pour bientôt. Faut pas continuer à lire. Coxalgie, j'ai mal. Epistaxis, je saigne. Epilepsie, je tremble. Œdème, j'enfle. Anévrisme, j'ai ma rupture. Ma hernie s'étrangle. Métrite, vaginite, là, soulagé, peux pas. Mais prostate, un jour. La vessie aussi. Calcul facile¹³.

Cette conception projective de la lecture efface la distinction du sujet et de l'objet, au profit d'une relation fusionnelle ou, pour le dire en langage médical, "hystérique". Nourri de culture analytique, Serge Doubrovsky reconnaît en lui une telle composante : "*Hystérique*. C'est certain. Un adepte, un néophyte, un convaincu. Je convertis [...]" (F, 190). À la façon d'Augustine qui, sous le regard de Charcot, jouait les rôles qu'on attendait d'elle, Serge Doubrovsky fait de la maladie le grand théâtre du monde moderne. Sa mère, qui aimait les spectacles, avait rêvé d'être actrice ; le fils invente donc sa propre scène. À mi-chemin de Racine et de Molière, avec le "Malade imaginaire", ce personnage dont l'imaginaire est malade.

Le *Larousse médical* suscite un transfert massif de symptômes ; la lecture de Freud débouche sur une apothéose. Avec avidité, l'auteur se dote de "toutes les névroses" au point de devenir à lui seul "Le Musée Imaginaire" (F, 190) – dans un sens que n'avait pas prévu André Malraux. Oubliant l'exclusion des contraires, il se reconnaît "hystérique", on l'a vu, mais tout aussi "obsessionnel", constituant à lui seul un couple diabolique. Et poussé par un fantasme d'omnipotence (perverse), il jouit de retrouver en lui les pires dérèglements psychiques, comme si l'é-norme avait au moins le mérite de redonner à l'existence une saveur et au sujet une plénitude :

*Hypocondrie*¹⁴. Et comment. *Anxiété*. Pas qu'un peu. *La hantise de l'abandon*. Insécurité fondamentale, j'ai un besoin illimité d'amour. *Pervers polymorphe*. J'aime les cochonneries au lit. Des goûts particuliers. Vous ferai la liste. *Mes phobies*, faut pas oublier. Peur de nager trop loin, peur de l'avion, peur de. A avoir

¹² Julien Green, *Autobiographie*, vol. V, p. 1399.

¹³ *Fils*, p. 189-190. À rapprocher du célèbre "Je ne suis pas bien portant", de Gaston Ouvrard, chanson créée en 1932, et donc contemporaine de l'auteur (né en 1928).

¹⁴ Serge Doubrovsky, qui a fait cours sur Molière, a rencontré son double en la figure d'Argan. Sur cette question, voir Patrick Dandrey, *Le "cas" Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1993.

"Entre catharsis et pharmakon"

des suées. [...] Complexes, j'affiche complet [...] J'ai mes pulsions partielles en totalité. (F, 191)

Avec Thomas d'Aquin, on connaissait la *Somme théologique* ; avec l'œuvre de Serge Doubrovsky, on découvre une nouvelle *Psychopathia sexualis*, une véritable "Somme analytique".

Purgation ?

On est donc loin de Julien Green pour qui "la lecture de Pascal, *Du bon usage des maladies*, est comme une source d'eau vive"¹⁵. Ici, la source est plutôt trouble. Et ce n'est pas des "grands textes" qu'il faut attendre le salut. À lire *Larousse* ou Freud, on est contaminé ; avec Racine, on meurt d'ennui :

Le récit de Thérémène, mort d'Hippolyte. M'emmerde [...]. Alexandrins mangés aux vers, idole moisie. Un cadavre. Faudra faire du bouche à bouche. Une insufflation. Le ranimer [...]. Critique, métier de croquemort. On m'amène les corps. [...]. Les ressusciter. L'Hippolyte de Racine, faudrait un miracle. Dramaturge, lui. Thaumaturge, moi" (F, 80)

Alors que Freud suscite l'empathie, la distance semble ici interdire toute dimension projective. Or c'est sans doute la confrontation à la mort (mort d'Hippolyte/mort de la tragédie classique) qui va permettre la "reconnaissance". Ce texte qui manque d'air, et qu'il faut "insuffler", semble "tuberculeux" ; en sursis lui aussi, il nécessite de longs traitements. Face à ce double mélancolique, l'auteur éprouve alors une ivresse narcissique à l'arracher au tombeau. Sauf que le "thaumaturge" est un médecin malade qui, en "guérissant" le texte, cherche avant tout sa propre guérison.

Ce récit de Thérémène, Doubrovsky commence par l'incorporer lorsque, la nuit qui précède son cours, il se rêve en Hippolyte affrontant un animal marin mi-crocodile mi-tortue¹⁶ ; mais en lieu et place du fils de Thésée, on ne trouve ici qu'un pauvre héros, dont la petite carabine se refuse à tout usage. Ce récit, il lui faut ensuite l'"expulser", en le racontant à son analyste ; comme le rappelle l'auteur, "Corneille, fort longtemps avant Freud, avait remarqué : *A raconter ses maux, souvent on les soulage*".¹⁷ Lors de la cure puis durant le cours, les mots vont

¹⁵ Julien Green, *Journal*, 11 novembre 1987.

¹⁶ "Sur une plage (en Normandie ?) dans une chambre d'hôtel. Je suis avec une femme. Par la fenêtre, nous regardons la plage. Je dis : "Si seulement il y avait du soleil, nous pourrions nager." Soudain, nous voyons une espèce d'animal monstrueux sortir de l'eau et ramper sur le sable (tête de crocodile, corps de tortue). Je veux tirer sur l'animal [...] Je veux tirer sur l'animal, bien que je n'aie rien d'autre qu'une carabine à plomb, comme celle que j'avais dans mon enfance. Mais quelqu'un ouvre une fenêtre de derrière et crie contre l'animal qui retourne en rampant à l'eau. Je suis furieux de ne pas avoir eu la possibilité de tirer.", *Fils*, p. 158-159.

¹⁷ *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989 ; rééd. "Folio", p. 371. Sera noté *LB*.

proliférer, ou plutôt s'écouler. En effet, le monstre marin du récit de Thérémène contamine le texte, si bien que la liquidation du passé passe par une liquéfaction, de la psyché et du langage. Comme si la psychanalyse relevait au fond de la théorie des humeurs : "Si on presse à fond le faux, gicle du vrai" (F, 171), remarque l'auteur en pleine séance chez l'analyste. Dans *Le Livre brisé*, Serge Doubrovsky évoque d'ailleurs en clair la dimension cathartique que possède, en principe du moins, l'écriture de soi, au point que "l'autobiographie n'est pas un genre littéraire" mais "un remède métaphysique" (LB, 367). En rédigeant un livre à deux, sa femme et lui voulaient "purger [leurs] passions pour aider à les mieux vivre" et "dire l'impureté de [leur] amour pour l'épurer"¹⁸. Formule qui apparaît dans un registre plus direct dès lors que la "purification" s'entend d'abord comme "purgation". Quand il interprète le rêve de Doubrovsky en Hippolyte, l'analyste-Purgon apparaît comme un "plombier", qui "vidange" l'âme : "Evier bouché, il me débouche. Me fait couler" (F, 260). Tout comme le monstre, dont le flanc laisse couler un liquide, l'auteur tente de liquider l'impur dont il est porteur.

C'est donc à la lettre qu'il faut prendre les images. Alors que chez Sartre, la "nausée" reste métaphysique (et donc métaphorique), ici, elle est biologique : "Je m'indigeste. Je me reste sur l'estomac. Avec lui [l'analyste], j'ai mes renvois, me régurgite. Chez lui, déjà deux ans que je me rends. Pas encore réussi à me vomir" (AS, 62). Et lorsqu'à la fin de la journée l'auteur procède à une lecture de Racine devant ses étudiants, un même processus se répète. L'analyste (pendant la cure) tout comme l'auto-analyste (pendant le cours) accomplissent une "expulsion" :

ça sort éclosion d'idées labyrinthe des boyaux tropes sort des tripes [...]
Aristote qui l'a dit tragédie la catharsis PURGATION des passions Je FAIS
mon cours dans mon discours je me soulage.
mon coco tu ne dois pas te retenir Je parle sans retenue me débonde [...]¹⁹

Par-delà l'intellectualisme de façade – la tragédie classique, un commentaire savant de Racine... –, un tel passage redonne à la pensée son arrière-plan pulsionnel. La lecture que propose Doubrovsky du récit de Thérémène fait justement ressortir,

¹⁸ *Le Livre brisé*, p. 452. De telles phrases accompagnent la redécouverte, au XX^e siècle, de la *catharsis* aristotélicienne, qui commence sans doute avec les *Etudes sur l'hystérie* (1893) de Freud et Breuer, continue avec *Le Théâtre et son double* et trouve une formulation originale chez Jacques Derrida (*L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967).

¹⁹ *Fils*, p. 469. On devrait donc écouter la langue ancienne, qui conseillait de mettre au secret la littérature. Dans ses *Petits Traités*, Pascal Quignard cite longuement Furetière, quand il définit un "cabinet" comme "le lieu le plus retiré des appartements, soit qu'il serve de garde-robe où on s'abrite des regards d'autrui pour restituer ses matières ou de l'eau dans une sorte de secret, soit parce qu'on y serre ce qu'on a de plus précieux et qu'on s'y retranche de la société pour ne s'occuper que de soi, d'étude, d'écriture, ou de lecture comme de quelque chose qui est nu, ou qui est intime, ou qui est sale, et qui nous inspire à nous-mêmes de la honte." (*Petits Traités II, op. cit.*, "Folio", p. 31).

"Entre catharsis et pharmakon"

par-delà les bienséances, une interrogation sur le corps (souffrant) et le désir (interdit). Se contemplant lui-même au miroir d'Hippolyte, Serge Doubrovsky commente Racine et à travers Racine s'auto-analyse. Dans cette réappropriation, le combat contre le monstre constitue une clef. Et la "maladie" une métaphore, pour reprendre à Susan Sontag son titre.

Si Doubrovsky redonne vie au texte de Racine, c'est que le récit de Thémamène le confronte à ses propres défaillances physiques ainsi qu'à ses incertitudes psychiques. La transposition onirique qu'il fait de Racine évoque, on l'a dit, un bien pauvre Hippolyte. Vision sarcastique d'un fils qui ne parvient à égaler son père (devenir "tueur de monstres") et donc qui échoue à être un homme. Le fiasco d'Hippolyte réactive ainsi, chez Doubrovsky, le spectre de l'impuissance. Après les poumons, les "BK du Père" ont en effet atteint les "burnes" (*LPC*, 164) ; et longtemps ça lui a "coupé la chique" car les oreillons, le sanatorium, etc., voilà qui vous laisse un "Cupidon ramolli" (*AS*, 33). "A vingt ans, bandais en guimauve" (*F*, 190), reconnaît-il ; et pendant longtemps, comme Hippolyte, n'a "pas pu", a "tiré trop vite" : "Tout essayé. L'hypnose. Médecine. Les pilules. Comprimé de gardénal avant. Testostérone sublinguale. Folliculine en piqure" (*F*, 246). Avant que la trentaine ne lui apporte "un chinois en fer" (*F*, 190).

Mais si le corps s'est rétabli, le souvenir est là. Un vrai homme n'a peur de rien ; or, avec sa crainte des rechutes (les angines ou l'impuissance), Serge Doubrovsky peine à tenir le rôle que les archétypes lui attribuent. Du coup, la présence-prégnance de la maladie lui confère une dimension féminine, comme quand, un soir, sur une plage de la Manche, sa compagne se déshabille soudain pour se jeter dans l'eau glacée, le laissant sur la rive, pétrifié :

Avec mon imperméable, col relevé, foulard, pour ma gorge. Rôles à l'envers. Mec, moi, mou, une gonzesse. Elle, la dure. Vrai mec [...]. *Chat échaudé*. Ancien tubard. *Craint l'eau froide*. Pneumo, chaque semaine, trois ans durant, grosse aiguille, regonflé. Je me dégonfle. (*F*, 186)

Cette défaillance du masculin, l'auteur la reconnaît sans peine dans le récit de Thémamène : ses propres maladies lui ont laissé une série de "cicatrices" ; parallèlement, le corps d'Hippolyte "N'EST BIENTOT QU'UNE PLAIE" (*F*, 485). Or, dans l'imaginaire, la blessure – forme superlative de la maladie – constitue une marque du féminin²⁰. La suite du texte, avec ces "RONCES EGOUTTANTES" et cette "HERBE ROUGE", fait d'Hippolyte un "*héros monstrueux menstruel*", à mesure que la tragédie classique se trouve envahie "*par d'autres règles*" (*F*, 486).

La projection est donc ce qui donne au texte sa fonction cathartique. Comme dans l'esthétique classique, et comme dans le rêve, l'explication de texte à

²⁰ Sur le thème de "l'homme blessé", cf. Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1939/1946.

laquelle procède l'auteur permet que les fils se nouent enfin : l'écoulement des fluides (le sang qui coule du monstre, puis celui d'Hippolyte) métaphorise une vérité interdite quant à la part du féminin en l'homme. Ce féminin que le narrateur vit comme une maladie puisque, dit-il, "une femme, faut pas la laisser s'installer en nous, dans nos tissus, la laisser descendre dans nos fibres. Une bestiole, un véritable microbe, d'abord la fièvre, vous fait délirer, après vous tue. Chamfort l'a dit, l'amour ne doit pas dépasser l'épiderme" (*AS*, 197).

Femme, Monstre et Livre : la menace prend tous les visages. Mais on sait qu'il n'est de purgation sans risque de contamination.

La pharmacie de Doubrovsky

Cette ambivalence de l'écriture, Serge Doubrovsky en indique lui-même la voie lorsque, par association d'idées, les chevaux qui conduisent Hippolyte à sa perte lui rappellent l'attelage allégorique imaginé par Platon dans *Phèdre*²¹. Or, dans la relecture de Platon à laquelle il procède, Jacques Derrida²² voit en *Phèdre* une clef, par cette façon qu'a le dialogue de faire lien, à deux reprises, entre l'écriture, le mal et son remède. Quand il regarde les textes que Phèdre a apportés avec lui, Socrate les compare à une "drogue" car, souligne Derrida, ces feuillets, "à la fois remède et poison", "agissent comme un *pharmakon*"²³. Cette première phase trouve son aboutissement dans le mythe de Theuth, où "l'écriture est proposée, présentée, déclarée comme un *pharmakon* (274e)"²⁴. En effet, quand Theuth montre au Roi cette invention qui va rendre "les Egyptiens plus instruits et plus capables de se remémorer", il précise : "mémoire aussi bien qu'instruction ont trouvé leur remède (*pharmakon*)"²⁵. Mais dans sa réponse, le Roi laisse entendre "que l'efficace du *pharmakon* p[eut] s'inverser : aggraver le mal au lieu d'y remédier"²⁶. Puisqu'il "n'y a pas de remède inoffensif", le *pharmakon* a quelque chose de "criminel", et la littérature apparaît donc comme un "cadeau empoisonné"²⁷.

Or, cette dernière expression traverse à plusieurs reprises l'œuvre de Doubrovsky. Dans *Laissé pour conte*, l'auteur raconte de quelle façon son analyste, lorsqu'il publie une sélection de cas remarquables dont il constitue le fleuron, offre à son ancien patient cet ouvrage en lui disant : "It's a gift !" Ce qui, en anglais, veut dire : "C'est un cadeau !" Mais Akeret est d'origine germanophone et, en allemand, *Gift*, c'est du poison. Le cadeau empoisonné !" (*LPC*, 384-385). "Cadeau

²¹ "le *Phèdre* pour *Phèdre* histoire de canassons" (*F*, 422) ; "le *Phèdre* dans *Phèdre*" (*F*, 468).

²² Jacques Derrida, "La pharmacie de Platon", *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 69 sq.

²³ *Ibid.*, p. 78 et 79.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁶ *Ibid.*, p. 110.

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

"Entre catharsis et pharmakon"

empoisonné" puisque Akeret, après avoir évoqué une série de patients "guéris", met en scène, pour finir, cet incurable qu'est "Sasha Alexandrovitch", écrivain français à succès, séducteur vieillissant, hanté par la mort et d'un égoïsme forcené. La morale de la fable est assez claire : la psychanalyse peut "guérir" les cas les plus étonnants (l'homme qui voulait faire l'amour avec des ourses, etc.) ; mais comme l'Hippolyte du rêve, l'analyste est impuissant face à un "monstre".

Un tel portrait à charge relève assurément de comptes mal soldés. Pourtant, coïncidence troublante, Doubrovsky a lui aussi publié un "livre empoisonné". Rien à voir ici avec *Les Mille et une Nuits*, *La Reine Margot* ou *Le Nom de la rose*²⁸, mais il est d'autres poisons. Dans *Le Livre brisé*, Doubrovsky raconte en effet comment, à la suite d'un pacte imprudent, il fait lire à son épouse les passages qui parlent d'elle. Mais si elle supporte assez bien le chapitre "Avortement", avec le chapitre "Beuveries", qui la confronte à son alcoolisme, la coupe est pleine. Comme l'écrit l'auteur : "le chapitre "Beuveries" l'a liquidée, mon encre l'a empoisonnée" (*LB*, 508). Beau portrait de Doubrovsky en monstre, laissant s'échapper de lui un liquide mortel.

Incorrigible optimiste, le héros guérisseur laisse entendre que la maladie est un "accident" ; avec, en retour, l'illusion d'une catharsis absolue, c'est-à-dire d'une éradication du Mal/de la maladie. Or, dans une autre lecture du réel, il ne peut exister de héros guérisseur car le mal, à la façon d'un fluide, circule d'un lieu à l'autre ; tout comme l'encre, toujours susceptible de contaminer qui l'approche.

Adossée à l'illusion cathartique, et proche en cela de la religion comme de la psychanalyse, la littérature s'est longtemps perçue comme une "parole de guérison"²⁹. En croyant donner sens à la maladie et la prendre au piège de la rhétorique, elle a pensé vaincre la "grande magie noire" du monde par la "petite magie blanche des mots". Il est certainement consolant de croire, ou feindre de croire, en un "remède", et donc de penser le réel comme "remédiable" ; mais peut-être faut-il reconnaître que "l'irréremédiable"³⁰ est en réalité "le fin mot de l'expérience humaine" et qu'il constitue l'horizon de notre existence.

À un premier niveau, Doubrovsky désire guérir de ses maux et vaincre le monstre. Mais rêve-t-il vraiment d'une grande "purge", lui qui a failli être victime

²⁸ Dans l' "Histoire du vizir puni" (*Les Mille et une Nuits*, trad. Galland, vol. I, Paris, Classiques Garnier, 1979, p. 50 sq.), un vizir fait condamner à mort son médecin sur de fausses rumeurs, mais avant de mourir ce dernier lui lègue un livre, chargé de le venger après-coup ; dans *La Reine Margot* (1845), d'Alexandre Dumas, Catherine de Médicis dispose à l'attention du futur Henri IV un livre empoisonné, que lit en fait Charles IX.

²⁹ Pour tout ceci, je reprends Philippe Forest, "Le roman entre irrédimable et irrémisssible", dans *Le Roman, le réel*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 221 sq.

³⁰ À rapprocher de "l'irrémisssible" ("ce qui est sans rémission, c'est-à-dire sans pudeur ni répit") et de "l'irrédimable" ("ce qui est sans rédemption, c'est-à-dire sans salut ni rachat"), *ibid.*, p. 223.

des "purifications"³¹ ? Et peut-il penser son moi hors de la maladie ? Si l'on admet que le monstre représente le mal/les maux, on peut rêver de combats et de victoires ; mais si la maladie constitue ce que l'on a de plus cher, sans doute vaut-il mieux "devenir monstre" (s'inscrire dans un "devenir monstre", pour parler comme Deleuze). Tout comme Artaud est devenu le "roi peste". La référence à une tragédie du XVII^e siècle vient ainsi cautionner une esthétique anti-aristotélicienne (par sa dimension carnavalesque) et une parole anti ou pseudo-cathartique (par la réappropriation de la maladie comme attribut de l'être). Contre les héros guérisseurs (les tueurs de monstres), il convient de préserver, obstinément, "la vérité déchirée de l'inguérissable"³².

³¹ Voir cette alliance entre hygiénisme et antisémitisme dans la presse de l'Occupation : "Qu'ils s'estiment heureux que nous n'appliquions pas le seul remède radical à l'épidémie juive : l'extermination" (*F*, p. 52).

³² *Ibid.*, p. 230.