

# La mort en quatrième vitesse Ou comment annoncer sa fin pour tenter d'en finir

Catherine Mavrikakis, Ph.D.

Volume 14, numéro 2, printemps 2002

La mort prononcée

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073966ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073966ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

## Résumé de l'article

À travers deux textes d'Hubert Aquin dans lesquels le narrateur se prépare à son suicide, à travers quelques romans d'Hervé Guibert qui dévoile sa mort prochaine du sida, on verra comment l'annonce de sa propre mort nous donne à réfléchir sur l'accélération temporelle qui conduit le sujet à sa fin. Comment se voir et se représenter mort ? Dans quelle temporalité entre celui ou celle qui peut annoncer sa mort à venir ? C'est à ces questions que le présent article tente de répondre.

## Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

## ISSN

1180-3479 (imprimé)

1916-0976 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

## Citer cet article

Mavrikakis, C. (2002). La mort en quatrième vitesse : ou comment annoncer sa fin pour tenter d'en finir. *Frontières*, 14(2), 24–28.  
<https://doi.org/10.7202/1073966ar>

# LA MORT EN QUATRIÈME VITESSE

## Ou comment annoncer sa fin pour tenter d'en finir

### Résumé

À travers deux textes d'Hubert Aquin dans lesquels le narrateur se prépare à son suicide, à travers quelques romans d'Hervé Guibert qui dévoile sa mort prochaine du sida, on verra comment l'annonce de sa propre mort nous donne à réfléchir sur l'accélération temporelle qui conduit le sujet à sa fin. Comment se voir et se représenter mort ? Dans quelle temporalité entre celui ou celle qui peut annoncer sa mort à venir ? C'est à ces questions que le présent article tente de répondre.

Mots clés : suicide – vitesse – intensification de soi – littérature.

### Abstract

Through two texts by Hubert Aquin in which the narrator prepares himself for his own suicide and through some novels by Hervé Guibert, who reveals his impending death from AIDS, we will see how heralding one's own death gives us food for thought as to the acceleration of time that brings the subject to his or her end. How can we see and represent ourselves as being dead ? Into which temporality do they who foreshadow their own approaching death enter ? These are the questions we shall attempt to answer in this article.

Key words : suicide – speed – intensification of the self – literature.

Catherine Mavrikakis, Ph.D.,  
professeure, Département de littérature,  
Université Concordia.

« Tout est fini. » C'est par ces mots que commence *L'invention de la mort* d'Hubert Aquin. « Tout est fini », comme si l'annonce de sa propre mort, la coïncidence entre son corps et son cadavre procurait au sujet un certain soulagement, un relâchement de la tension d'exister. Pourtant, si tout est fini pour le narrateur, la fin ne peut-être qu'annonce, que non-coïncidence temporelle entre le dire et l'acte. « Tout est fini », parce que tout *va* finir très bientôt et que l'imminence de la mort et du suicide ne peut se dire qu'au présent du passif ou encore dans la constatation d'une fin déjà menée à terme. L'annonce que René Lallemand fait de sa propre mort en ouverture du livre ne peut être que celle de sa mort à venir, qui, elle, ne peut se donner à être qu'au présent ou ayant déjà eu lieu. Néanmoins, entre le « tout est fini » et la mort qui a lieu en précipitant sa voiture à toute allure dans le fleuve, du pont de Beauharnois, il reste l'infranchissable espace du livre, du temps de la lecture, ou celui de l'écriture. Il y a la mise à exécution du plan, celui du suicide. Mais la mort ne peut être chez Aquin qu'un futur toujours déjà conclu qui se donne au présent et le livre ne peut s'écrire que dans la perspective d'une fin toujours déjà donnée. De là, cette idée d'une mort qui hante tout le texte. La mort à venir, tel un fantôme, est le seul rapport que le narrateur puisse entretenir au présent et au présent de l'écriture. Le suicide imminent est en quelque sorte toujours déjà chose faite. Le présent n'est que son annonce, son énonciation qui se donne comme un savoir sur le passé.

Cette mort inéluctable qui fait la trame du présent, sa conclusion nécessaire, on la retrouve dans un autre texte d'Aquin, *De retour le 11 avril*, où le narrateur envoie une lettre à la femme qu'il aime pour lui annoncer d'une part, un premier suicide raté et, d'autre part, une tentative réussie, celle qui va justement arriver, celle que le narrateur va vivre dans les secondes qui suivent la fin de sa rédaction de la lettre (comme il l'écrit) et que la femme-destinataire pourra lire comme ayant eu lieu, lorsqu'elle reviendra à Montréal, le 11 avril. Le suicide de son amant sera donc une affaire conclue, déjà achevée lorsque la destinataire du récit pourra en prendre connaissance. Le narrateur qui va mourir d'un instant à l'autre annonce donc sa propre mort comme chose du passé et le télescopage des réalités temporelles (la mort à venir et celle qui a déjà eu lieu) vient en quelque sorte grossir le présent de la mort, impossible à penser hors de son annonce. Le présent est déjà un futur passé : « je serai mort », « je serai noyé ».

J'ai froid mon amour. Il neige étrangement en moi et pour la dernière fois. Je ne bougerai plus dans quelques secondes quand je ne serai plus. Hélas, je ne serai pas au quai le 11 avril, car, après ces derniers mots, je vais ramper jusqu'au bain rempli depuis 45 minutes et dans lequel, j'espère, on me trouvera noyé... avant ce 11 avril ! (Aquin, 1971, p. 159)

Aquin ne peut donc annoncer que ce qui a déjà eu lieu. La mort est le passé de l'avenir et le futur antérieur en est la forme la plus manifeste : « je serai mort », cela aura eu lieu. Or, pour en arriver à ce temps de la mort, le sujet doit en passer par tous les modes du conditionnel. Il doit vider le

LE NARRATEUR QUI VA MOURIR D'UN INSTANT À L'AUTRE  
ANNONCE DONC SA PROPRE MORT COMME CHOSE DU PASSÉ  
ET LE TÉLESCOPAGE DES RÉALITÉS TEMPORELLES  
(LA MORT À VENIR ET CELLE QUI A DÉJÀ EU LIEU)  
VIENT EN QUELQUE SORTE GROSSIR LE PRÉSENT DE LA MORT,  
IMPOSSIBLE À PENSER HORS DE SON ANNONCE.

monde des futurs possibles ou qui ne sont pas vécus sous le mode du futur antérieur. Il doit faire de fausses annonces de sa mort, imaginer tous les canulars, toutes les mises en scène qui n'auront pas lieu et en quelque sorte épuiser le futur comme ce qui pourrait advenir. Lui enlever toute spécificité ou tout étonnement qu'il pourrait procurer.

Dans *L'invention de la mort*, on peut lire ce long passage où le narrateur se plaît à imaginer la mort qui n'aura pas lieu. René Lallemand veut non seulement mettre en scène sa mort sur le mode de l'annonce mais désire aussi rédiger les suicides qu'il ne commettra pas, écrire et rendre publiques ses fausses morts. Le conditionnel permet l'annonce des morts imaginaires, mais il est aussi le temps précurseur de la mort réelle, celle qui vient, qui va arriver d'un instant à l'autre. Il est l'annonce du futur immédiat de la mort. Dans les fausses annonces, les annonces au conditionnel, se loge aussi l'annonce du véritable suicide, impossible à écrire immédiatement au présent :

Si, demain matin, on trouvait mon cadavre submergé dans la baignoire, dirait-on que je me suis donné la mort ou bien que tout simplement je me suis endormi dans l'eau bienfaisante ? Mais cette ambiguïté ne serait pas la moindre : on constaterait que je me suis inscrit à l'hôtel sous un faux nom et, par une induction policière qui va de soi, on chercherait non seulement mon vrai nom dont mon portefeuille est couvert, mais celui de mon complice ou de ma partenaire, le nom de la personne dont quelques cheveux noirs prélevés sur les oreillers prouveraient le passage dans ces lieux. Et qui sait si, au terme de subtils recoupements, on ne découvrirait pas l'identité de cette belle inconnue ? (Aquin, 1991, p. 16)

Néanmoins, dans le conditionnel se lovent les ratés du suicide, les obstacles du futur immédiat de la mort. Le conditionnel tout en étant l'ami annonceur, le Jean-Baptiste du sacrifice de soi, peut devenir le traître du suicide, ce qui vient trahir les visées du narrateur et qui fait basculer l'histoire dans le dérisoire, le pathétique, l'annonce ratée.

Je dois faire preuve d'habileté, car la route est devenue très glissante. Et comme je n'ai pas fait chauffer les pneus à neige, la

difficulté se trouve accrue. Je croyais pourtant avoir prévu à l'avance tous les détails de mon voyage. Je n'avais pas compté avec la neige qui vient tout bouleverser. Les risques de la conduite sont tels qu'il pourrait bien m'arriver de dérapier sur la chaussée et de prendre le fossé, ce qui entraînerait, tout au plus, une fracture bénigne. Ce serait plutôt dérisoire que je me réveille dans une clinique d'urgence, avec un plâtre collé sur moi et l'envie de vivre à nouveau, conséquence habituelle de la peur. Blessé, je deviendrais un réchappé, alors qu'en fait nul espoir d'en réchapper ne doit contrarier mon projet. (Aquin, 1991, p. 67-68)

Cette possibilité que donne le conditionnel d'un retour à la vie, d'un suicide comme dérapage vers le sens est présente tout au long de *L'invention de la mort*. En parlant de son ami Jean-Paul, le narrateur écrit :

Si je m'arrêtais, comme j'ai renoncé à le faire, pour lui téléphoner, je lui dirais tout simplement : « Je t'aime Jean-Paul, pardonne moi. Tout cela est ma faute... ». Il éclaterait de rire au bout du fil ou me lancerait une farce vulgaire et moi, je serais blessé une fois encore, mais toujours vivant. (Aquin, 1991, p. 82)

Pour le narrateur, René Lallemand, il s'agit de sortir de ce temps-là, de l'hypothèse, de l'espoir, du sentiment, du futur comme possibilité mais aussi du passé comme reprise, répétition salvatrice. Souvent le narrateur se met à imaginer ce qu'il en serait s'il avait commencé autrement sa relation avec Madeleine, si leur amour avait pu s'écrire sur un autre mode. Il lutte sans cesse contre cette tentation de récupérer le passé, de l'imaginer autre. Le conditionnel est donc menace, parce qu'il permet l'espoir. Anesthésier tous les sens, anesthésier même la douleur, pour courir vers sa mort, pour ne pas se laisser tenter par le sentiment même humiliant de la vie, voilà ce que Lallemand cherche à faire. Il doit se battre contre tous les conditionnels, même si c'est en ceux-ci que doit s'épuiser la vie. René Lallemand est en fin de compte pris dans un *double bind* : il ne doit jamais céder à la tentation du conditionnel, porteur de vie, mais en même temps, il doit épuiser les

hypothèses afin de ne rien laisser au hasard. Son plan comme possibilité, comme mort imaginée et à venir doit devenir un projet dépassé, ayant déjà eu lieu : un futur immédiat qui bascule immédiatement, à toute vitesse, dans le passé révolu.

René Lallemand se plaît à imaginer l'annonce de sa mort qui paraîtra dans le journal *Le Canadien* auquel il collabore depuis cinq ans. Il s'amuse à voir les mots que comprendra sa notice nécrologique et que rédigera, sans aucun doute, son ami Jean-Paul. Il s'attarde à décrire les circonstances de sa mort et livre donc au lecteur l'annonce de sa mort comme ce qui est déjà arrivé et que le journal du lundi relatera comme affaire classée. En ce sens, Lallemand se sert de l'annonce, non pas comme signe annonciateur, mais comme discours conclusif, alors qu'au moment où il décrit ce qui aura eu lieu, il n'est pas encore mort, la mort est encore à faire.

On pourrait dire que l'annonce, chez Aquin, est une stratégie discursive qui permet au narrateur suicidaire d'être toujours déjà d'avance le suicidé, puisque l'annonce est à la fois annonce du futur et conclusion du passé. Lallemand aura ces mots tout à fait révélateurs de la dynamique temporelle de l'annonce de son propre suicide : « Je désire que ma mort n'ait pas plus de valeur que ma vie, et que son annonce n'ajoute aucun double sens à la longue série d'actes maladroits, infirmes et embryonnaires qui résument mon passage ici-bas » (Aquin, 1991, p. 139). L'annonce de la mort ici ne doit pas venir donner un sens à la vie qui lui permettrait de se dialectiser et d'atteindre des proportions insoupçonnées. L'annonce de la mort n'est en fait qu'un descriptif maladroit, une bêtise de plus, qui ne permet aucune épiphanie. Elle ne sert en fait que la logique séquentielle du temps, car elle permet d'imaginer un futur duquel le narrateur est gommé. Elle maintient et enterre le sujet dans son effacement. L'annonce du futur est toujours déjà une prophétie réalisée. Mais tout le travail d'Aquin et de ses personnages est de faire disparaître le côté grandiose de la prophétie de sa propre mort pour donner au suicide un caractère banal, inéluctable et vide de tout idéal : « Je déguise mon acte en accident de route, écrit Lallemand et je lui confère ainsi, à l'avance, et pour la seule durée de ma perception, une signification qui est la destruction même de toute signification. Je n'admets pas que mon refus soit autre chose qu'une mort insignifiante » (Aquin, 1991, p. 138).

Or, le narrateur, chez Aquin, pour passer du conditionnel au futur et du futur au présent, se doit de travailler sur la vitesse du temps qui passe. Il doit faire du futur immédiat et imminent de sa mort un

présent et passer de l'annonce à la réalisation, à la mise en acte de la mort. Le temps de l'annonce de sa propre mort est un temps rapide, qui doit se dérouler avec célérité et sans encombre. Tout est une question d'accélération, de vitesse. Et quand René Lallemand prépare sa mort, il revoit sa vie à toute allure : « Il est neuf heures. J'ai l'impression de revoir en accéléré une mauvaise copie de film muet. Les images sautent sur l'écran, striées de rayures, oblitérées comme de vieux timbres » (Aquin, 1991, p. 39).

Seule l'accélération du temps, sa précipitation permet au conditionnel de s'effacer et de faire exister la mort au présent. Seule la vitesse donne au sujet la possibilité d'échapper à la vie, aux hypothèses et aux temps virtuels, utopiques, à venir qui se présentent souvent sous le mode du leurre. Le futur doit se donner au présent. La mort veut être un ici-maintenant :

Je n'ai plus le choix, j'accélère : quarante, cinquante, soixante milles. Ce n'est pas encore assez vite, mais sur ce pavé glissant, je ne maîtrise pas la conduite. Aucune automobile ne vient à ma rencontre, donc je serre à gauche, je suis maintenant tout à fait dans la voie de gauche. Je distingue nettement le parapet du pont, malgré la neige funéraire qui tombe présentement dans la maison de mon père et sur le fleuve tout près de moi. J'avance enfin seul sur le pont. Un coup de volant et voilà que je dérape. Ceci est mon corps, ceci est mon sang. (Aquin, 1991 p. 152)

Dans *Essai d'intoxication volontaire*, Peter Sloterdijk parle de l'intensification de soi comme pulsion de mort : « l'individu moderne, dans les tentatives qu'il mène sur lui-même, prend la liberté de se tester jusqu'à l'auto-annihilation » (Sloterdijk, 2002, p. 14). Il continue en ajoutant :

Celui qui se conduirait toujours d'une manière rationnelle, autoprotectrice, se priverait d'une bonne partie des choses qui appartiennent depuis longtemps, et tout naturellement à nos habitudes expérimentales – ce culte de la vitesse sans limites, cette tendance absolue à l'intensification en toute chose. [...] Le processus mondial, dans son ensemble, a beaucoup plus de traits communs avec un party de suicidaires à grande échelle qu'avec une organisation d'êtres rationnels visant à la conservation de soi. (Sloterdijk, 2002, p. 15)

Ce que Sloterdijk souligne ici, c'est le désir suicidaire planétaire. Or, pour lui, il s'agit de penser la question de la vitesse comme ce qui vient mettre en place le dispositif d'auto-annihilation. Pour Aquin, le suicide est lié à une accélération du temps qui permet au futur immédiat de se conjuguer au passé, de devenir temps révolu. Il ne peut y avoir de suicide sans cette vitesse-là, qui permet justement au narrateur de passer dans une autre dimension temporelle. Mais le sujet ne va pas vers l'intensification de lui-même à travers l'auto-destruction. Il ne s'agit pas de s'expérimenter dans la mort, ni de faire l'expérience de la possibilité de la disparition pour mieux intensifier la vie. En fait, la question de l'expérimentation comme intensification n'est possible qu'au conditionnel : « je pourrais mourir en faisant cela ». Le but d'Aquin est précisément de sortir de la vie comme expérience, comme possible, et de changer de temps, de se retrouver dans le futur antérieur, au-delà de toute expérience. L'annonce de sa propre mort, pour Hubert Aquin, n'est donc pas le fait d'un quelconque party suicidaire, mais permet, au contraire, une conservation de soi qui donne au sujet une fidélité à lui-même, une adéquation. Le narrateur veut que sa mort n'ait pas plus de valeur que sa vie. « En fait, ma mort n'est que ma mort » (Aquin, 1991, p. 138). L'annonce de son suicide à venir,

toujours déjà commis, confère au suicidaire un statut permanent de suicidé. L'abolition de la notion même de suicidaire est à la base de la pensée aquinienne. Il est impossible d'annoncer sa propre mort comme possible. L'annonce est toujours un post-mortem.

Tout autre sera la question de l'annonce de sa propre mort dans l'œuvre d'un Hervé Guibert. Guibert se rapproche davantage de la description de Sloterdijk sur l'intensification actuelle de soi et sur l'annonce de sa mort comme force de vie. Celui à qui le médecin vient de diagnostiquer la folie du sida écrit :

Jules, à un moment où il ne croyait pas que nous étions infectés, m'avait dit que le sida est une maladie merveilleuse. Et c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'éblouissant dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie, c'était en quelque sorte une géniale invention moderne que nous avaient transmis ces singes vêts d'Afrique. (Guibert, 1990, p. 181)

Cette apologie de la maladie qui n'est plus sous d'autre autorité que celle de l'expérience a de quoi troubler. Ce n'est pas qu'elle soit neuve en soi. Nietzsche lui-même avait mis en scène ce renversement des valeurs santé-maladie, mais chez Nietzsche la santé qui est révélée dans la maladie est là pour sortir l'homme de cette autre pulsion de mort difficile à démasquer qui est précisément la santé. En fait, il n'y a pas chez Nietzsche l'idée de cette pulsion de mort comme sublimé que l'on retrouve chez Guibert et que Sloterdijk décrit.

Guibert nous révèle assez bien ce qu'il en est de ce désir d'intensification de son moi par le diagnostic de la maladie, par la proximité à la mort, qui dialectiquement révèle la vraie vie. Cette intensification du moi par la mort n'est possible pour Guibert que dans l'écriture. Il dira encore qu'il tient plus à écrire son livre qu'à sa propre vie, comme si l'écriture de la mort permettait à la vie de trouver une force qu'elle n'avait pas. Il ne s'agit donc pas pour Guibert de simplement survivre. De l'écriture comme



Roberto Pelligrinuzzi, Les écorchés, 1999

survie aux autres, ou encore de l'écriture comme ce qui sera la postérité, il n'est pas vraiment question... Si Guibert tient à son livre, comme annonce de sa mort, c'est parce que celui-ci est dépense de soi, parce qu'il est expérience au présent de l'au-delà de l'humain. La maladie, l'écriture et l'écriture comme maladie sont là pour permettre au moi de vivre, plus intensément mais certainement pas de survivre. Le livre permet de flamber sa vie jusqu'au bout, dans une apothéose de celle-ci, apothéose destructrice. C'est justement parce qu'il quitte la logique de la survie, de la conservation de soi à tout prix que Guibert entre dans le domaine de l'expérience et de l'intensification de soi. Le livre, annonce de la mort, n'est pas futur. Écrit au présent, il en vient à se confondre avec la vie, plus vraie, plus intense. Le livre est une prothèse intensificatrice du présent. À la fin de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert écrit : « La mise en abîme de mon livre se referme sur moi » (Guibert, 1990, p. 267). En effet, le livre prend fin comme la vie qu'il condense. Le livre devient alors le piège du moi, là où celui-ci se trouve pris au jeu de sa propre intensification mortifère. À cet égard, il n'est pas étonnant de lire que pour Guibert, le souci n'est plus tant de « conserver un regard humain que d'acquiescer un regard trop humain, comme celui des prisonniers de *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps de concentration » (Guibert, 1990, p. 14). L'intensification ici serait du côté d'un surplus d'humanité, un excès, une surabondance du moi qui déborde de toutes parts, qui touche à ses propres limites, dans la forme par laquelle il existe. L'aspect trop humain que donne l'avenir d'une mort annoncée montre à quel point il est nécessaire pour celui qui se veut intensificateur de son moi de trouver une prolifération de l'humanité en lui.

La survie chez Guibert n'est pas un enjeu. C'est plutôt la vie comme intensité, comme acceptation du risque de la mort et de la pulsion de mort qui est en question. Cette intensification se manifeste chez Guibert par une accélération du temps. Le narrateur du *Protocole compassionnel* a l'impression d'avoir largement dépassé, dans le processus de déperdition des forces, son père qui vient d'avoir soixante-dix ans. Il se sent avoir quatre-vingt-quinze ans comme sa grand-tante Suzanne. Ailleurs il dira qu'il se sent plus âgé que son médecin qui a pourtant sept ans de plus que lui. Quelques semaines auparavant, Jules, son amant, lui dit : « Tu sais, c'est sans doute préférable d'être un vieillard à trente ans plutôt qu'à quatre-vingt-dix ans » (Guibert, 1991, p. 116). La question de la vitesse du temps, de son accélération est au cœur de

la question de l'intensification. Le vieillissement ne devient plus l'usure naturelle du corps et de l'esprit, il est appropriation d'une expérience que l'on peut faire jeune. Pourquoi pas, après tout ? Cette question hante le discours moderne. N'avons-nous pas découvert une maladie, Progeria, qui atteint un enfant sur 250 000 et qui fait du nouveau-né un vieillard sénile ?

Je pourrais relever des dizaines de passages chez Guibert qui vont en ce sens. Je pense à celui qui est le plus marquant où Djanlouka, un ami d'enfance du narrateur, vient le voir sur sa moto rouge, alors que le narrateur va très mal. Djankoula néanmoins le déshabille. Guibert raconte :

Il commença à m'observer des pieds à la tête, avec l'ébahissement d'un tout petit enfant qui, pour la première fois dans un zoo, découvre l'existence incroyable de la girafe ou de l'éléphant. On aurait dit qu'il enregistrait chaque parcelle de ma dépouille, que son regard la filmait pour pouvoir s'en souvenir. Soudain Djankoula me dit qu'il voulait risquer la mort. Il était venu pour cela.  
(Guibert, 1991, p. 162-163)

Djankoula fut rapide et repartit sur sa moto rouge à toute vitesse, sans avoir dit un mot. Baiser rapidement, à toute vitesse, descendre de sa moto, la renfourcher pour risquer la mort, voilà le scénario le plus évident de ce désir de vivre intensément, de vivre dans la peur et aux limites de soi. Guibert court littéralement après sa mort, comme si elle n'arrive pas assez vite, comme s'il devait la rattraper pour faire de sa vie une vie plus intense. Au vieillard à moitié mort qu'il est devenu, on demande encore de courir. C'est ce que nous révèle ce passage qu'on peut lire à bout de souffle. Guibert est à l'aéroport :

Ils m'ont dit : « Monsieur Guibert, ça fait trois fois qu'on vous appelle, vous n'avez pas entendu ? Dépêchez-vous ! » Je marchai sur le tapis de caoutchouc noir du sas qui mène à l'avion. J'ai entendu qu'on criait dans mon dos : « Pas à droite, à gauche ! » je marchai hâtivement sur le tapis noir interminable qui était en pente, de plus en plus vite et je m'aperçus que je courais, et que je ne pouvais plus m'arrêter, ou m'effondrer par terre, ou m'encaster dans une des jointures du sas. Ça fait des mois que je n'ai plus couru, même un mètre pour prendre l'autobus, alors il part sans moi, tu n'avais qu'à te magnifier le cul, et ça fait un an que je ne me suis pas baigné dans la mer. Je ne sais pas si je saurai encore nager, ce n'est pas sûr du tout. Je dévalai la piste de caoutchouc noir, emporté par mes jambes trop frêles, je n'avais pas calculé la déclinaison de la pente en rapport avec la vitesse de ma marche. Je cavalais comme le cheval éventré, le cheval à l'abattoir, continue de galoper dans le vide, suspendu à son treuil,

la tête en bas et se dévidant de son sang. À un virage de l'avion avant de prendre de la vitesse, je remarquai que la piste était éraflée à l'endroit des décollages répétés, noircie et goudronneuse, rayée, j'y vis une éclaboussure de sang noir. (Guibert, 1991, p. 138-139)

La vitesse est la mort et son exaltation. Par elle, on devient avion qui décolle vers les cieux du mourir. Mais il ne faut surtout pas imaginer que cette accélération du temps permet au sujet d'être en avance sur son temps de mort ou sur son temps en général. La vitesse comme pulsion de mort ne donne rien que le néant, qu'une inadéquation au temps, un décalé. Dans *Cytomégalovirus*, Guibert aura ses mots infiniment tristes pour une personne qui va vite : « Aujourd'hui, j'ai fêté avec fierté l'anniversaire de ma sœur, mais c'était hier » (Guibert, 1992, p. 72). L'accélération comme intensité ne garantit aucune fidélité du moi à lui-même, aucune coïncidence du temps. Elle crée simplement un décalage irrémédiable et tragique.

Cette folie du temps rapide, accéléré est très bien décrite comme expérience de la mort dans la citation suivante où Guibert parle d'un auto portrait photographique de Mapplethorpe qui a fait le tour du monde. Guibert écrit :

J'avais été très choqué, l'été précédent à la mort de Robert Mapplethorpe que Libération publie en première page une photo de lui où cet homme d'une quarantaine d'années était devenu un vieillard émacié, ratatiné sur sa canne à pommeau de tête de mort, ridé et vieilli prématurément, les cheveux peignés en arrière, emmené en fauteuil roulant, disait-on sur la légende qui



Les écorchés, détail

commentait cette ultime apparition en public, et accompagné d'une infirmière avec une tente à oxygène. Cette photo m'avait fait froid dans le dos, j'étais scandalisé que Libération la publie en première page, plutôt qu'une de ces nombreuses photos où Robert Mapplethorpe s'était photographié lui-même jeune et beau. Mais Jules, qui vit le journal en même temps que moi, commenta différemment la photo et s'étonna qu'elle me fit cet effet déplorable : « C'est absolument splendide me dit-il, il n'a jamais sans doute jamais été aussi beau. » (Guibert, 1991, p. 115)

La mort mise en scène, Robert Mapplethorpe comme mise en cadavre de lui-même, comme allégorie de sa propre mort à quelque chose de sublime pour Jules qui va parvenir à convaincre la narrateur de la beauté de la chose. Je pourrais dire que cette photo, dans la problématique de l'annonce de sa propre mort, est précisément ce qui pourrait venir montrer au sujet ce qu'il sera mort. En effet, à travers cette photo que Mapplethorpe a prise de lui-même, le photographe voit sa propre mort, se l'annonce et par le fait-même l'annonce aux autres. Je pourrais dire très vite que Guibert cherche à travers ses écrits cette photo de soi où il n'est pas vieux et mourant, mais où il est mourant comme un vieux sans l'être, où la vie s'est condensée de telle sorte qu'il puisse se voir et se montrer lui-même comme agonisant dans la force de l'agonie. La vieillesse réelle viendrait empêcher l'intensité de la mort. Si Bataille parle de l'expérience intérieure comme ce qui permet de transformer l'angoisse en délice, Guibert en transformant l'horreur en beauté est absolument bataillien, mais ce renversement n'est possible que dans l'accélération temporelle qui conduit le renversement. Un vieux qui meurt de sa belle mort, cela ne donne aucune intensité à quoi que ce soit.

L'artiste Cindy Sherman qui met en scène son corps mort, pourri, violé, battu de différentes façons et le photographie est, à mon avis, très proche des processus bataillien et guibertien d'intensification du moi. Elle va peut-être dans la même direction mais autrement que les deux écrivains : pour elle, il n'y a pas qu'une seule image de sa mort. C'est que sa mort est très bien documentée et que toutes les images possibles d'une mort intense, atroce, abominable y sont répertoriées. On pourrait reprocher à Sherman que l'annonce de sa mort soit faite d'images fausses d'un moi mort, que l'intensification n'est que jeu. On pourrait dire que lorsque Mapplethorpe montre sa mort, il est en quelque sorte dans l'expérience, parce qu'il va vraiment mourir et que le cliché qu'il prend est un jeu sérieux avec son devenir-mort. Je répondrais à cela que

les différentes mises à mort du moi, les fausses annonces de Sherman montrent en quelque sorte la théâtralisation du moi mort chez Bataille, Guibert et Mapplethorpe. En fait, on ne peut penser ici l'intensification du moi sans sa double prothèse, celle d'une part de la mort, de la drogue, de la folie, et d'autre part celle de sa représentation, le livre, la photo, le médium artistique. L'art est lui aussi devenu prothèse. En ce sens, la comédie de la mort de Sherman montre assez bien la théâtralisation de la mort chez les artistes dont je parle, même si eux meurent vraiment, même s'ils sont au plus près de leur propre mort, comme Guibert l'est. Celui-ci d'ailleurs n'est pas dupe de lui-même ; il en parle souvent.

L'annonce d'une vraie mort, dans la perspective guibertienne, n'a pas le dernier mot, elle n'est pas authentique ou plus authentique que celle d'une mort qui pourrait se révéler fausse. On ne peut que courir à toute vitesse, en essayant de voir le cliché le plus intense de sa mort ou de ses diverses mises en scène de mort, sans jamais être sûr que l'on fait une annonce vraie et juste de sa mort. Tout au long de ses livres, Guibert parle de ses fausses annonces, croyant toujours écrire son dernier texte et ne sachant jamais quand il a raison. Parlant de Muzil (Michel Foucault). Guibert rapporte : « Muzil disait souvent de moi, à propos de mes livres : il ne lui arrive que des choses fausses » (Guibert, 1991, p. 165). À la fin du *Protocole compassionnel*, Guibert écrit : « J'aime le marchandage, c'est la vie. Tout est marchandage dans la vie. La mort, c'est la réconciliation. C'est sur cette phrase que je voulais terminer mon livre, je n'y arriverai pas » (Guibert, 1991, p. 227). Le moi ne se fige pas dans la pose qu'il voudrait prendre. Tout est marchandage et même le moi est faux, il peut se négocier, se vendre, être un jeu. Ce que l'on raconte n'est pas plus vrai et chaque chose devient comme inauthentique pour elle-même. Même l'image de soi mort peut avoir l'air aussi faux que les récits ou les histoires de Guibert qui disent pourtant toute la vérité.

C'est la question d'un moi vrai que Bataille décrit si bien, qui revient alors nous hanter. Bataille écrit : « Le rire pressent la vérité que dénude le déchirement du sommet : que notre volonté de fixer l'être est maudite » (Bataille, 1954, p. 107). Le rire bataillien est ce qui empêche le sujet de se croire, ou de croire tout simplement. Et comme l'explique Bataille, le fait de saisir clairement la comédie ne change rien. Le rire est ce qui empêche le moi de faire de la photo de soi une bonne photo de soi mort ou même de prendre une photo authentique de sa propre mort accélérée. Le rire est ce qui enlève la possibilité de faire une véritable annonce de sa mort. Je veux revenir

ici sur un passage de Guibert, passage tiré de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Guibert à qui l'on vient de parler pour la première fois du sida en 1981, va en discuter avec Muzil-Foucault :

Dînant seul à seul avec Muzil, je lui rapportai dès le lendemain l'alarme colportée par Bill. Il se laissa tomber par terre de son canapé, tordu par une quinte de fou rire : « Un cancer qui toucherait exclusivement les homosexuels, non, ce serait trop beau pour être vrai, c'est à mourir de rire ! » Il se trouve qu'à cet instant Muzil était déjà contaminé par le rétrovirus. (Guibert, 1990, p. 21)

Le fou rire de Muzil-Foucault devant sa propre mort, devant la réalité d'un cancer pour les homosexuels, un cancer inimaginable et plus vrai que vrai est à rapprocher du rire bataillien devant l'angoisse, devant la mort. Foucault rit au moment où il parle précisément de sa propre mort qui ne peut que le rendre hilare par sa vérité fictionnelle. Une histoire à mourir de rire. C'est à dire qu'au moment où le sujet pourrait se figer dans une pose qui serait une vérité, la sienne, celle de sa mort, le sujet éclate, se met à rire, tient une position qui le déstabilise où il rit à en devenir fou. L'annonce de sa mort, le pressentiment de celle-ci rend Muzil hilare. De l'intensification de soi, Guibert ne sort pas. Même la mort ne permet pas ce moment d'adéquation où il serait possible de prendre une image de soi qui ne serait pas une mise en scène intense. Si toute sa vie on accélère, arrivé à son image finale, on est pris d'un fou rire, on accélère encore. On continue d'annoncer sa mort, sans y croire.

## Bibliographie

- AQUIN, Hubert (1991). *L'Invention de la mort*, Montréal, Leméac.
- AQUIN, Hubert (1971). « De retour le 11 avril », *Point de Fuite*, Paris, Cercle du livre de France.
- BATAILLE, G. (1954). *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé (1992). *Cytomégalovirus*, Paris, Seuil.
- GUIBERT, Hervé (1991). *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé (1990). *À l'ami qui ne m'as pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- SLOTTERDIJK, Peter (2002). *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Calmann-Lévy.