

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

*Tu nous as caché les rivières* (roman),  
suivi de **Rencontres spéculaires et incarnation :**  
**l'écriture du corps dans *Son frère* de Philippe Besson**

par

ÉTIENNE BERGERON

Bachelier ès arts (Études littéraires et culturelles)

de l'Université de Sherbrooke

Mémoire présenté en vue de l'obtention de la  
Maîtrise ès arts (Études françaises, cheminement littérature et création)

Sherbrooke

DÉCEMBRE 2015

## Composition du jury

*Tu nous as caché les rivières* (roman),  
suivi de **Rencontres spéculaires et incarnation :**  
**l'écriture du corps dans *Son frère* de Philippe Besson**

par

ÉTIENNE BERGERON

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M<sup>me</sup> Sarah Rocheville, directrice de recherche  
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

M. André Marquis, codirecteur de recherche  
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

M<sup>me</sup> Nathalie Watteyne, examinatrice interne  
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

M<sup>me</sup> Isabelle Boisclair, examinatrice interne  
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise comporte deux parties. La première est constituée d'un travail de création littéraire intitulé *Tu nous as caché les rivières*. J'y explore comment le corps prend sens *dans* et *par* l'écriture en m'inspirant librement des enjeux présents dans le roman *Son frère* de Philippe Besson (la figure du frère, la maladie, le désir homosexuel et le rapport à l'enfance). Plus encore, c'est en me servant de ma propre expérience somatique que j'expérimente l'interaction (inhérente au geste créateur) entre le corps écrivant et les corps écrits.

La seconde partie, essayistique, a pour titre *Rencontres spéculaires et incarnation : l'écriture du corps dans Son frère de Philippe Besson*. Je m'y intéresse à la dimension spéculaire de l'écriture du corps, c'est-à-dire comment l'« apparition » du corps d'un personnage (au sens phénoménologique) peut naître d'une rencontre entre son propre corps et celui d'autrui. En effet, de plusieurs manières, l'œuvre de Philippe Besson est marquée par le corps. Plus qu'un ensemble de représentations, les inscriptions multiples du corps dans ses romans nous invitent à dégager une poétique d'écriture où le corps est signifiant. Partout, l'expérience somatique des personnages est évoquée : celle avec soi-même et celle avec autrui. La rencontre et le face-à-face des corps, chers à l'écrivain, y sont donc éclairants, en ce sens qu'ils sont une occasion pour les personnages de se révéler à eux-mêmes, d'apparaître à la conscience du lecteur et de s'incarner. De cette observation est né mon désir d'entreprendre l'analyse de corps romanesques en tant que surfaces lisibles et modulables, construites selon un système de significations. Dans un premier chapitre, j'explore quatre types de rencontres spéculaires présentes dans le roman à l'étude : deux avec un soi-même différé, et deux avec autrui. Pour ce faire, je convoque la pensée de plusieurs philosophes, psychologues et sociologues, lesquels s'entendent tous quant à la difficulté à se connaître soi-même comme corps, et dont fait état l'expérience du phénomène du miroir, notamment. Dans un second chapitre, je m'éloigne de la fiction pour m'intéresser au contexte de production (poïétique), c'est-à-dire à la façon dont l'expérience somatique de l'écrivain sert de matériau (inconscient) dans l'acte d'écriture. Il y est donc question des incidences du vécu de l'écrivain sur celui de ses personnages, à la façon d'un dédoublement mimétique de soi.

PHILIPPE BESSON – ÉCRITURE DU CORPS – IMAGE SPÉCULAIRE –  
LE SOI ET L'AUTRE – POÏÉTIQUE – POÏÉTIQUE

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice, Sarah Rocheville, pour sa disponibilité exceptionnelle, ses conseils judicieux, ses lectures minutieuses et pour son support à travers les épreuves. Le lien de confiance que nous avons établi m'a permis de développer ma réflexion en toute liberté, et je lui en suis infiniment reconnaissant. La passion pour la création littéraire qu'elle m'a transmise est à l'origine de ce mémoire.

Je remercie également Isabelle Boisclair et Nathalie Watteyne d'avoir accepté d'évaluer ce mémoire. Leurs enseignements, tout au long de mon parcours universitaire, ont certainement contribué au développement de ma pensée critique et permis de cristalliser mon intérêt pour les questions entourant le corps, l'identité et la sexualité.

Un merci particulier à André Marquis, qui a permis le dépôt de ce mémoire.

Je tiens aussi à remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds de recherche québécois en société et culture (FRQSC) pour leur soutien financier.

Enfin, sur une note plus personnelle, merci à Gabrielle et Kiev, amies attentionnées et fines lectrices, qui m'ont accompagné durant ces nombreuses heures de rédaction, de réécriture et de tergiversation. Et merci à Jean-Thomas, bien sûr, pour sa présence et ses encouragements de tous les instants.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iii
REMERCIEMENTS .....	iv
TABLE DES MATIÈRES .....	v
AVANT-PROPOS .....	1
<i>TU NOUS AS CACHÉ LES RIVIÈRES</i> .....	5
I – BRUNO.....	6
Le retour .....	9
Le départ .....	28
II – FRÈRES DE SANG .....	47
RENCONTRES SPÉCULAIRES ET INCARNATION : L'ÉCRITURE DU CORPS DANS <i>SON FRÈRE</i> DE PHILIPPE BESSON.....	68
INTRODUCTION .....	69
<i>Corpus</i> : performativité du corps textuel .....	70
Philippe Besson : écrivain du regard et du non-dit.....	72
Le miroir : poétique et poïétique d'écriture .....	75
CHAPITRE I : L'APPARITION SPÉCULAIRE DU CORPS DES PERSONNAGES. ....	79
La symbolique du miroir : mer, lumière et corps .....	79
Le miroir, auxiliaire du « connais-toi toi-même » .....	84
La peau des hommes lissée par le soleil : sensualité et désir narcissique.....	89
Un roman « palais des glaces » : le corps comme portail temporel.....	96
La distorsion du reflet ou l'exorcisme du double abîmé dans la mer .....	101
CHAPITRE II : LE CORPS CRÉATEUR, MIROIR DU MONDE .....	107
L'écriture : miroir de l'expérience somatique de l'écrivain .....	108
Le dédoublement de soi inhérent au geste créateur .....	112
CONCLUSION .....	119
Retour sur la création .....	120
L'expérience intime de l'écriture du corps .....	121
BIBLIOGRAPHIE .....	124

## AVANT-PROPOS

Le changement de perspective épistémologique survenu au fil du XX<sup>e</sup> siècle – entre autres sous l’influence de la psychanalyse, de la phénoménologie et de l’anthropologie –, a remis en cause la coupure cartésienne et métaphysique entre corps et esprit : entre *psyché* et *soma*, il n’y aurait plus rupture ou frontière étanche, mais plutôt « monade » (Leibniz), c’est-à-dire une unité élémentaire joignant l’un et l’autre. Freud a observé que l’inconscient parle à travers le corps. Cette réflexion a nourri la question de la somatisation, et mené à la prise en compte de l’image du corps dans la formation du sujet (théorisée à partir de 1974 par Didier Anzieu en tant que « moi-peau<sup>1</sup> »). Les phénoménologues, parmi lesquels Husserl et Merleau-Ponty, ont élaboré pour leur part une conception du corps entendue comme incarnation et comme « véhicule de l’être au monde »<sup>2</sup>, en considérant son déploiement dans le temps et dans l’espace. Du côté de l’anthropologie, Marcel Mauss a formulé la notion de « technique du corps », c’est-à-dire « les façons dont les hommes, société par société, d’une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps<sup>3</sup> ». Avec tous ces apports, le corps ne constitue plus aujourd’hui un principe de clôture autour du sujet, mais bien au contraire un principe d’ouverture vers le monde et vers les autres individus, vers le monde social et culturel.

Dans cette perspective, si « [l]e XX<sup>e</sup> siècle a inventé théoriquement le corps<sup>4</sup> » comme le suggèrent les auteurs d’*Histoire du corps*, il a aussi développé un intérêt pour la construction

---

<sup>1</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1995 [1985].

<sup>2</sup> « [...] s’il est vrai que j’ai conscience de mon corps à travers le monde, qu’il est, au centre du monde, [...] il est vrai pour la même raison que mon corps est le pivot du monde : je sais que les objets ont plusieurs faces parce que je pourrais en faire le tour, et en ce sens j’ai conscience du monde par le moyen de mon corps. », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 111.

<sup>3</sup> Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2013 [1950], p. 365.

<sup>4</sup> Jean-Jacques Courtine, *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, coll. « L’Univers historique », 2006, p. 7.

discursive du corps et interrogé les rapports entre corps et texte. Dès le début des années 1970, on a vu naître, en particulier sous l'impulsion des réflexions féministes<sup>5</sup> et des mouvements *queer*, un intérêt croissant pour le « corps textuel ». La revendication d'une écriture expérimentale du corps comme moyen de libération des contraintes et des stéréotypes a alors guidé la création, réactualisant l'idée qu'« il faut que le corps et l'écriture fassent un, qu'ils forment un "corps/texte"<sup>6</sup> ». En outre, le corps, textuel ou social, a de plus en plus été envisagé comme une « construction » :

Façonné par le contexte social et culturel qui baigne l'acteur, le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde : activités perceptives, mais aussi expression des sentiments, étiquettes des rites d'interaction, gestuelles et mimiques, mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la séduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc. L'existence est d'abord corporelle<sup>7</sup>.

Si le corps est la référence première de notre « être-au-monde », c'est-à-dire ce qui nous définit d'emblée comme êtres humains, il ne saurait donc être étranger à toute forme de production intellectuelle. C'est pourquoi la littérature – en particulier le texte narratif, qui est le lieu par excellence de la production de personnages dotés de corps – s'offre comme un matériau propice à dévoiler des savoirs sur le corps. Andrea Oberhuber observait récemment que « dans les romans et récits contemporains écrits souvent à la première personne du singulier, le corps se manifeste textuellement telle une surface lisible<sup>8</sup> ». Porteur de signes, le corps est donc un enjeu majeur qui influence la construction de l'intrigue : « Tel un livre, il [le corps] constitue à lui seul un texte sur

---

<sup>5</sup> On pense notamment à l'association « texte, mon corps » d'Hélène Cixous dans « Le Rire de la Méduse » (1975), à Jane Gallop et à sa volonté de penser le littéraire et le social « à travers le corps » dans *Thinking through the Body* (1988), ou aux réflexions de Judith Butler sur la « matérialité du corps » dans *Bodies that Matter* (1993).

<sup>6</sup> Andrea Oberhuber, « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 8.

<sup>7</sup> David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992, p. 3.

<sup>8</sup> A. Oberhuber, *op. cit.*, p. 12.

lequel se condense un système plus ou moins ouvert de significations, qui fait pendant au système de sens que le texte, comme écriture, déploie<sup>9</sup>. »

Le présent mémoire se donne comme objectif d'interroger les conditions de possibilités de ce corps textuel. Sous quelles formes s'incarne-t-il? Comment apparaît-il à la conscience? Que sent-il? Que ressent-il? Ou encore, que fait-il apparaître chez autrui? Que lui fait-il sentir et ressentir? De quelle façon l'écriture du corps, sous sa forme romanesque, est-elle liée à notre monde contemporain?

Plus qu'un thème, le corps serait ainsi « constitutif d'un langage original<sup>10</sup> » et, par le fait même, requerrait du lecteur de « déchiffre[r] des physionomies, des œillades, des conduites<sup>11</sup>. » En effet, loin d'être un simple élément descriptif, le corps s'offre comme motif apte à défaire des nœuds, à revenir sur le passé des protagonistes et leurs expériences somatiques. Du point de vue de l'acte de création, le geste d'écriture demande aussi un « travail » sur le corps de l'écrivain, une recherche orientée vers sa propre expérience somatique. « L'expression "écriture du corps" postule l'existence d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre<sup>12</sup> », affirme Anne Deneys-Tunney. Si l'écriture est teintée de telles pulsions et des désirs très incarnés de l'écrivain, je chercherai à situer le sens que génère le corps *dans* et *par* l'écriture.

Mon projet de création intitulé *Tu nous as caché les rivières*<sup>13</sup> propose une expérimentation de cette interaction entre le corps de l'écrivain et le texte en train de s'écrire.

---

<sup>9</sup> Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 10.

<sup>10</sup> Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1968, p. 7.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>12</sup> A. Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 5-6.

<sup>13</sup> Le roman, dans son état actuel, comporte deux parties, dont la première aborde le retour du frère dans l'univers familial, et ce, jusqu'à sa mort, et la deuxième, la période de deuil d'Antoine, le narrateur, ainsi que son voyage à Montréal où il est confronté au passé de son frère, jusque-là gardé secret. Une troisième partie viendra compléter mon projet dans le futur – les limites relatives au mémoire étant ce qu'elles sont – où je développerai la relation entre Antoine et sa nouvelle fréquentation, ainsi que le rapport fusionnel entre les deux frères. Cela se fera notamment au



M'inspirant très largement du travail de Philippe Besson et des thématiques abordées dans son roman *Son frère* – lequel sera au centre de mon étude en seconde partie –, mon roman prendra forme autour du corps à la fois comme objet et comme sujet d'écriture. Je convoquerai ma propre expérience somatique comme matériau de base pour l'écriture de cette fiction mettant en scène une relation fraternelle trouble. Plus encore, j'ai choisi de placer le sida au cœur de l'intrigue, sachant que « [l]e sida est d'abord une maladie de la peau<sup>14</sup>. » La corporéité de cette maladie, les traces qu'elle laisse sur la surface du corps, me paraissent un point de départ intéressant pour explorer le « moi-peau », c'est-à-dire la façon dont l'inconscient du sujet et ses tensions intérieures modèlent sa chair et y laissent des empreintes, lisibles et interprétables par le monde extérieur.

Je fais donc appel à l'expérience de mon propre corps vécu et des différents corps que j'ai côtoyés dans ma vie réelle pour écrire cette fiction. À la façon dont on se mire dans un miroir, je me projette dans ces personnages de sorte à rendre compte de leur existence somatique le plus justement possible. Je tente ainsi de traduire le langage des corps dans l'écriture, toujours en ayant comme objectif une recherche de réalisme et de vérité qui permet de rendre ces corps écrits signifiants. En seconde partie, je délaisse mon rôle de créateur afin d'analyser le travail d'un autre créateur, Philippe Besson, et la façon dont il arrive, pour sa part, à incarner les corps dans ses textes. De la même façon que je l'expérimente moi-même dans ma création, je réfléchirai à la façon dont il utilise le face-à-face (entre ses différents personnages) afin de rendre ses corps écrits visibles et crédibles. Ces deux avenues, création et analyse, me permettront au final d'offrir un regard sur la place qu'occupe le corps au sein du geste créateur et de l'écriture romanesque de Philippe Besson.

---

contact du personnage de Thomas, un vieil homme rencontré à Montréal, qui deviendra un auxiliaire important dans la découverte du passé du frère.

<sup>14</sup> Anne Marie Moulin, dans Jean-Jacques Courtine (dir.), *op. cit.*, p. 31.

# **TU NOUS AS CACHÉ LES RIVIÈRES**

ROMAN

## I – BRUNO

*« Un corps, monsieur, si vous avez lu les Évangiles, est un temple. Et spécialement ce corps-là, le corps de mon frère, c'est mon temple à moi. Et c'est là que, depuis l'âge de dix ans, je fais toutes mes prières... »*

– Agustín Gómez-Arcos, *L'agneau carnivore*

*Le 10 août*

Bruno a vingt-quatre ans. Il a une maladie chronique, incurable. Nous avons la certitude qu'il mourra bientôt. Je ne me résous pas à nommer son mal. Je dis : Bruno est malade, mon frère va mourir. Lorsque je m'essaie à prononcer son syndrome, je m'empêtre dans le langage médical. Utiliser son acronyme serait plus simple, mais il m'est trop commun, trop réel. Je lui préfère le langage simple de la vie de tous les jours. J'ai déjà envisagé d'être médecin. On ne m'aura pas laissé le temps d'apprendre à le guérir. Parfois, je songe qu'il aurait été préférable qu'il ne remette jamais les pieds ici.

Bruno est parti de la maison familiale il y a près de six ans, en plein mois de juin, direction Montréal. Il avait tout planifié. Nous n'avions rien soupçonné. Un matin, il est sorti de sa chambre avec trois grands sacs de sport. En traversant le salon, il nous a annoncé qu'il partait pour ne plus revenir. Il avait pris des arrangements, avait loué un appartement. Maman s'est aussitôt insurgée, a manifesté son incompréhension. C'était le genre d'entreprise qui demandait du temps, de la planification. Elle s'est inquiétée de cette précipitation, de l'argent que tout cela nécessiterait. Il a assuré qu'il se trouverait un emploi à Montréal, qu'elle n'avait rien à craindre, qu'elle et Papa n'auraient rien à déboursier pour lui. Il est parti sans grande cérémonie. Il était étrangement calme. Ses salutations ont été brèves. Nous nous étions attendus à ce qu'il revienne la semaine suivante. Nous ne l'avons plus revu.

Dans ses prières, je crois que Maman n'a jamais cessé de le supplier de revenir. Elle lui téléphonait plusieurs fois par semaine, s'évertuant à entretenir la conversation le plus longtemps possible avec des anecdotes banales, uniquement pour entendre sa voix. Après quelques semaines, Bruno a cessé de répondre à ses appels. Maman s'entêtait tout de même à laisser des messages sur sa boîte vocale le samedi matin, des messages où sa voix montait rapidement dans

les aiguës. Elle s'est rendue compte à ce moment-là qu'elle ne comprenait pas son fils, que son aîné lui avait toujours échappé. Bruno ne s'est pas soucié de la rappeler.

Il a ressurgi dans nos vies sans prévenir il y a près de deux semaines. Il est venu se cacher pour mourir. « Comme les oiseaux », a dit Maman. Bruno partage la grâce de ces animaux à plumes, leur légèreté, leur caractère imprévisible. Enfant, il avait la manie de se déplacer sur la pointe des pieds dans la maison, sans raison. Il aurait fait un excellent danseur.

## LE RETOUR

*Le 25 juillet*

Tout était calme dehors. La rosée étincelait encore sur la pelouse. Le tintement de la sonnette m'a surpris ; les parents avaient quitté la maison avant mon réveil, et je n'attendais personne. Je suis passé par le garage. Personne ne se trouvait à la porte. Nous l'avions toujours utilisée comme entrée principale alors que celle qui devrait occuper cette fonction, au salon, était verrouillée en permanence. Seuls les témoins de Jéhovah et les nouveaux visiteurs l'utilisaient. Je me suis dépêché à réintégrer la maison en traversant la salle à manger puis le salon. Une silhouette se dessinait à travers le fini givré de la vitre. J'ai tourné le loquet, puis ouvert la porte.

Je ne l'ai pas reconnu tout de suite. Peut-être était-ce la pâleur de sa peau, la maigreur de ses cuisses et de ses bras découverts, la longueur de ses cheveux, la fatigue qui creusait ses traits et rougissait ses paupières. J'ai honte de l'avouer aujourd'hui, mais j'ai ressenti une crainte réelle, de celle qui comprime les poumons et monte à la gorge. Si je l'avais croisé dans la rue plutôt que sur le pas de la porte, j'aurais délibérément cherché à l'éviter en changeant de trottoir. C'est l'éclat de son regard qui m'a révélé son identité. À ce moment-là, je crois que ma mâchoire s'est détendue. Mais je suis sûr de n'avoir rien dit. Je n'aurais pas pu, pas à ce moment-là.

Il s'est approché, hésitant. Il a tendu une main calleuse. Je ne pouvais détacher mon regard du sien, luttant contre les tremblements de mon corps. L'angle de son nez n'était plus aussi droit que dans mon souvenir. Il manquait quelques poils à son sourcil gauche, où il y avait plutôt une petite balafre. En quelques secondes, j'ai pu lire les marques laissées par six ans de vie et d'épreuves dont j'ignorais tout. Sa main est retournée dans la poche de son short. Il a compris que je n'avais pas l'intention de la saisir ; on n'accueille pas son frère d'une poignée de main. La raideur de ses épaules et l'inclinaison de sa tête trahissaient son inconfort. Peut-être aurait-il

espéré meilleur accueil. Pour cela, il aurait fallu que je le déteste ou que je sois hypocrite, je ne sais pas.

J'ai redressé la tête. Pas en signe de défi. Plutôt pour me redonner une contenance, de l'assurance. Je me suis retourné sans fermer la porte.

– Les parents sont pas là ?

Son débit était précipité, presque paniqué. Il n'avait pas encore franchi le seuil, comme si le choix de me suivre ou non dépendait de ma réponse. Je me suis immobilisé au milieu de la cuisine. J'ai enserré mon torse. J'avais du mal à rassembler mes pensées éparées. Je me suis retourné sans le regarder, en évitant surtout de le regarder.

– Ils doivent être en ville.

Ma voix n'était qu'un murmure. Je suis allé me servir un verre d'eau ; je n'avais pas soif.

– Tu m'en sers un aussi ?

Il refermait déjà la porte derrière lui.

L'eau a débordé. Le verre a cogné contre le comptoir de granit quand je l'ai déposé. Bruno a avalé le liquide d'un trait. Je suis retourné au salon pour remettre le loquet de la porte. Non par prudence, mais par habitude. Je suis resté immobile quelques secondes, les doigts posés sur le métal frais. J'ai remarqué par la fenêtre en baie qu'il n'y avait aucune voiture dans l'entrée.

– Comment t'es venu jusqu'ici ?

Mon ton était plus accusateur que je ne l'avais voulu. Bruno n'avait pas de voiture ; les bus ne se rendaient pas dans les profondeurs de notre campagne centricoise ; je n'étais même pas certain qu'il y ait des taxis. Ne recevant pas de réponse, je me suis obligé à l'interroger du regard. Il s'est raclé la gorge.

– J'ai fait du pouce et j'ai marché.

Son ton soulignait l'évidence. Ses lèvres se sont pincées. Il a regardé ses pieds ; ses mollets étaient assombris par la saleté. La semelle de sa botte gauche était à moitié décollée.

Je ne trouvais rien à dire. Quel intérêt y a-t-il à parler de soi à quelqu'un qui ne s'est soulié que de lui-même depuis six ans? J'aurais préféré que Papa et Maman soient là. Je suis plus habile à entretenir les silences qu'à les combler.

– Tu veux prendre une douche ?

Il a opiné. Pour je ne sais quelle raison, je lui ai indiqué l'emplacement de la salle de bain. J'ai sorti une serviette de l'armoire, ma préférée, la plus moelleuse. Il a commencé à se dévêtir devant moi, à retirer son t-shirt puis son short. En glissant les pouces sous l'élastique de son sous-vêtement, il a eu une hésitation. J'ai quitté la pièce en fermant la porte.

Installé sur le sofa, j'ai écouté le bruit de ses pas contre le linoléum, le rideau de douche qu'on tire, le son creux des coups contre les parois du bain-douche, l'eau qui ruisselle sur la peau. Le corps que j'imaginai était celui d'avant et n'avait rien à voir avec le corps émacié qui était sous la douche. C'était celui de la photographie qui reposait sur le piano du salon. Un corps plus massif, plus ferme. Celui qui basanait chaque été à force de travailler dans les champs. Celui qu'il entraînait religieusement et qui se recouvrait de sueur au moindre effort. Celui qui n'était jamais affecté par le froid, même en hiver.

La porte de la salle de bain s'est ouverte en laissant s'échapper un nuage de vapeur. Bruno se tenait devant moi au milieu du couloir, ses longs cheveux blonds collés à son torse, une serviette nouée aux hanches.

Nous nous sommes fixés quelques secondes, figés entre surprise et fascination. J'ai remarqué le tatouage qui lui couvrait tout le bras gauche, un énorme serpent qui se tortillait à travers des flots agités, ponctué ici et là de fleurs rouges ou bleues, puis celui sur son épaule droite, un



mélange de fines lignes noires et de formes graphiques dont j'ignorais si elles avaient une signification précise ou non. Je découvrais tant de modifications à son corps que je ne savais où poser les yeux. Pendant un instant, j'ai eu envie de me lever et de toucher ce corps rachitique et pileux. Puis il a reniflé bruyamment.

– Tu me donnes mon sac ?

J'ai suivi sa main qui me pointait la porte d'entrée alors qu'il maintenait sa serviette de l'autre. Je le lui ai apporté ; il était plus léger qu'il n'y paraissait.

Lorsqu'il est ressorti, j'ai été déçu de ne pas mieux le reconnaître. Ses vêtements, comme ceux qu'il portait en arrivant, lui donnaient un air quelconque ; ils étaient usés et bavaient de tous les côtés. Seuls ses cheveux, tirés et noués sur le dessus de sa tête, étaient ordonnés.

Il est allé reposer son sac à dos près de la porte. Accroupi au sol, il en a sorti des masses de vêtements. Il s'est tourné vers moi en se relevant, un livre entre les mains.

– Tiens, c'est pour toi.

J'ai saisi le roman qu'il me tendait : *L'agneau carnivore*. Je n'avais jamais entendu parler d'Agustín Gómez-Arcos, son auteur. La couverture blanche et défraîchie n'aidait en rien mon ignorance. Un sourire incertain étirait les lèvres de Bruno. Je l'ai remercié dans un murmure en déposant le livre sur une tablette de l'étagère derrière moi.

Au même moment, j'ai entendu la porte de garage s'ouvrir et la voiture des parents y pénétrer. Je me suis détendu. J'ai fixé Bruno d'un regard entendu. Encore aujourd'hui, je ne saurais dire avec certitude si c'était bien de la peur ou de la fébrilité qui dessinait ses traits. J'ai eu l'impression que son corps se contractait. Son regard s'est agrandi lorsqu'il a compris. Il s'est éloigné de la porte et a pris place sur l'un des accoudoirs du sofa.

En m'apercevant debout dans la cuisine, immobile, Maman a tout de suite su que quelque chose ne tournait pas rond ; ses sourcils se sont froncés, son sourire s'est effacé. Elle s'est arrêtée sur le seuil, la main sur la poignée.

– Qu'est-ce qu'il y a ?

Je n'ai rien dit ; j'ai regardé Bruno. Maman a hésité, s'est avancée, puis elle l'a vu. Elle n'a rien dit. Elle aurait dû crier.

Bruno s'est levé, chancelant. Maman a déposé son sac au sol et s'est enfoncée dans le couloir. La porte de sa chambre s'est fermée avec fracas. Lorsque Papa est apparu, toute notre attention s'est déplacée vers lui, ahuri.. Il a pris appui sur le dossier d'une des chaises. Il a souri. Bruno et lui se sont fixés ainsi quelques secondes dans un silence complet, puis Papa est allé lui serrer la main, le visage contracté par l'émotion.

Je suis disparu au sous-sol. À travers le plafond suspendu de ma chambre, je percevais leurs voix étouffées et, au loin, les sanglots de Maman. J'ai pris mon iPod sur la commode et me suis laissé envelopper par la musique de Tesla Boy.

Bruno a repris sa place dans sa chambre le soir même, celle qui partage un mur avec la mienne. Maman y avait apporté peu de modifications, s'appliquant à la dépoussiérer depuis six ans, comme une prière à la faveur de son retour.

### *Le 26 juillet*

La première nuit, il a dormi près de quinze heures. Nous avons pris soin de ne pas faire de bruits inutiles en déjeunant. Tout l'avant-midi, j'ai senti que mes parents cherchaient des prétextes pour aller au sous-sol et tendre l'oreille devant sa porte close. Nous faisons tous semblant de nous occuper pour ne pas succomber à l'envie de précipiter son réveil. Maman a

préparé une grande assiette de fruits, des crêpes et cuisiné une tarte au citron, la préférée de Bruno. Elle a mis le souper à mijoter, puis frotté le comptoir et les planchers deux fois. Papa a trié des factures, des dossiers, de vieux journaux, des enveloppes, des relevés de compte et tous les autres papiers sur lesquels il réussissait à mettre la main. Ce classement, qu'il remettait sans cesse depuis des mois, n'avait jamais semblé aussi pressant qu'à ce moment-là. J'ai assisté à cela en poursuivant ma lecture de *La vie tranquille* au salon. Je devais relire certains passages deux ou trois fois à cause de la distraction que représentait Bruno sous mes pieds. Suivait-il notre cirque à travers les lattes du plancher ?

Vers deux heures, son poids a fait craquer les dernières marches de l'escalier. Nous nous sommes figés. Il s'est dirigé vers la salle de bain sans rien dire. Nous sommes restés silencieux à observer la porte qu'il venait de fermer avec, en fond, le bruit de l'urine de Bruno qui coulait dans la cuvette. Nous l'avons entendu tirer la chasse d'eau, puis nous avons repris nos airs bonasses lorsqu'il a remis les pieds dans la cuisine.

– Qu'est-ce que tu veux pour déjeuner ?

Bruno s'est laissé tomber sur l'un des tabourets du comptoir-lunch, indifférent au festin que lui présentait Maman. Elle est restée interdite, a lancé un regard entendu à Papa, assis à la table de la salle à manger.

– Ça te ferait plaisir du lait de la traite d'à matin ?

Bruno a acquiescé d'un haussement d'épaules désintéressé. Maman s'est exécutée.

J'ai poursuivi ma lecture en suivant le numéro de Maman du coin de l'œil, ce trop-plein d'énergie et de bons sentiments qu'elle ne réservait d'usage qu'aux invités. Bruno n'en était-il pas un ?

En après-midi, je me suis installé sur l'un des gros rochers près de la rivière qui coulait au fond de la cour. Bruno est venu me faire de l'ombre alors que j'entamais la lecture des dernières pages du roman de Duras. Il avait dû échapper à la surveillance de Maman. J'ai déposé le livre ouvert sur mon ventre en l'interrogeant du regard. Il avait détaché ses cheveux et portait des lunettes à large monture que je n'avais jamais vues. Il n'était vêtu que d'un court short de jean aux rebords effilochés. Je voyais ses côtes à travers sa peau mince, presque transparente. Il est demeuré à côté de moi en scrutant l'horizon. Sa respiration était courte et sifflante.

Il s'est avancé dans les hautes herbes qui nous séparaient du cours d'eau, me présentant son dos glabre. Puis il a sauté dans l'eau qui coulait en contrebas, disparaissant momentanément de ma vue. J'ai déposé mon livre et me suis redressé sur mon rocher. Seul le bruissement de l'herbe me renseignait sur sa position. Après quelques minutes, Bruno est réapparu, le bas de son short humide, quelque chose au creux de ses mains. Il s'est laissé choir sur le rocher. Il a agrippé mon épaule d'une main en se penchant vers moi ; au creux de l'autre reposait un têtard gigotant. Je voyais son visage s'illuminer pour la première fois depuis la veille d'un plaisir enfantin qui me le rendait un peu plus familier. Ses lèvres charnues s'étiraient en un sourire qui laissait voir sa dentition imparfaite. Ses yeux étaient encore plus bleus sous l'éclat du soleil. En le détaillant à cette distance, j'ai remarqué une tache violacée dans son cou près de l'oreille, à peine plus grosse que le pouce.

Il a retourné sa trouvaille dans la rivière d'un moulinet, puis il s'est étendu sur le rocher, les bras en appui derrière la tête.

– Je prendrais vraiment une cigarette.

Le détachement qu'il affichait, autant dans ses gestes que ses paroles, m'a irrité. Je n'arrivais pas à déterminer si son aise était une façade ou si mon frère était devenu ingrat. Il agissait, depuis la

veille, comme s'il n'était jamais parti, comme si son absence n'avait rien changé. N'était-il pas revenu parce qu'il se souciait encore un peu de nous ? De moi ?

– Bruno ?

Il a tourné la tête vers moi en mettant sa main en visière, aveuglé par le soleil. J'avais du mal à formuler les questions qui m'obsédaient depuis son retour.

– Qu'est-ce que tu fais ici ?

Je n'arrivais pas à soutenir son regard. J'ai préféré gratter le rocher avec une brindille. Il a continué à me fixer pendant un moment, puis a contemplé le ciel, songeur. Il a soupiré en fermant les yeux.

– C'est compliqué.

Une pression s'est formée au niveau de ma poitrine. Je me suis retenu pour ne pas prendre mon roman et le lui balancer par la tête.

– *Fuck you.*

J'aurais dû partir, le laisser en plan. Mais je suis resté. Encore.

Je l'ai vu s'approcher de moi du coin de l'œil. J'ai senti sa présence dans mon dos, puis son corps contre le mien, ses bras qui se refermaient autour de moi, son menton qui se posait sur mon épaule, son odeur épicée qui m'enveloppait. La monture de ses lunettes me rentrait dans la peau du cou. Je me suis dégagé en trébuchant sur le sol meuble.

Le temps que je me retourne, il était déjà reparti vers la maison sans rien dire. J'ai crié « Qu'est-ce que tu fous ? » en faisant un pas dans sa direction ; il ne s'est pas retourné. Je suis resté là, au pied de mon rocher, jusqu'à ce qu'il entre dans la maison. Une mouche s'était posée sur la couverture de mon roman. Je l'ai chassée du revers de la main en me saisissant du livre. Je me suis retourné pour le balancer dans la rivière.

*Le 27 juillet*

Bruno a insisté pour accompagner Papa à la coopérative agricole. Nous ne l'avons pas laissé paraître, mais nous avons tous été surpris ; nous pensions qu'en déménageant à Montréal, Bruno avait abandonné tout intérêt pour le métier de Papa ou quelque autre travail manuel que ce soit. Le ton de Papa était rieur et son pas assuré ; il était fier de l'attention renouvelée que lui portait son aîné.

Lorsque le ronronnement du 4x4 s'est éloigné sur la route, j'ai rejoint Maman à la salle de bain. Elle terminait de se sécher les cheveux et sortait sa trousse de maquillage. Elle m'a jeté un regard de reproche alors que je m'asseyais encore une fois à côté d'elle sur le meuble-lavabo. Puisque je ne disais rien, après un moment, elle a dit :

- Est-ce que je t'ai dit que Grand-maman vient demain?

J'ai acquiescé d'un grognement en me rongant l'ongle du pouce. Je ne me décidais pas à évoquer ce qui me tracassait, moins par souci personnel que par crainte de la façon dont elle réagirait. J'ai attendu qu'elle redépose son mascara.

- Bruno t'a dit jusqu'à quand il restait ?

Maman est restée concentrée sur sa tâche, mais je l'ai vue froncer les sourcils dans le miroir.

- C'est quand même étrange qu'il débarque ici sans raison.

Elle est soudain devenue plus agitée. Ses gestes étaient moins précis. J'ai remarqué que la ligne tracée au crayon autour de ses lèvres était moins bien définie qu'à l'habitude.

- Je crois pas qu'il va rester. Il agit pas comme quelqu'un qui va rester.

Cette fois, ses bras sont retombés sur le comptoir. Son crayon a glissé au fond du lavabo. Ses mains tremblaient, son jonc cognait frénétiquement contre la porcelaine blanche.

- C'est pas important ce qui a ramené ton frère, Antoine. Compte toi chanceux qu'il soit là.

Elle a rapidement appliqué son rouge à lèvres, a fermé la lumière et a quitté la pièce. J'ai rangé sa trousse dans le tiroir.

Bruno et Papa sont revenus. Le camion était chargé de sacs de grains et d'engrais. À la demande de Maman, je suis sorti leur donner un coup de main pour le décharger dans le grand hangar en face, près de l'étable. Je ne sais pas si c'était par manque d'habitude ou par faiblesse physique, mais Bruno s'est vite épuisé. Le temps que Papa et moi ayons déchargé trois poches chacun, lui en avait transporté une seule. Papa avait eu beau lui répéter que nous pouvions nous en charger seuls et qu'il pouvait nous attendre à la maison, Bruno s'acharnait. Il était à bout de souffle. Il grognait d'épuisement chaque fois qu'il soulevait une poche sur son épaule et pestait quand l'une d'elle lui glissait des mains.

Lorsque nous en avons eu terminé, son visage ruisselait de sueur et sa camisole était toute imbibée. Une fois à la maison, il est allé directement dans la cour arrière, a tout retiré sauf son sous-vêtement, et il s'est calé dans la rivière, là où le courant était le moins fort. Je l'ai suivi du regard depuis la véranda. En entrant, j'ai remarqué que Maman observait Bruno à travers la fenêtre de la cuisine.

### *Le 30 juillet*

Les jours qui ont suivi, j'ai essayé de passer le plus de temps possible avec Bruno. La principale difficulté était qu'il se montrait peu actif. Il dormait tout l'avant-midi et passait ses après-midis à griffonner dans son carnet noir, à pianoter au salon ou à profiter du soleil, étendu sur la grosse roche.

Je lui ai tout de même proposé d'aller marcher sur le bord de la rivière. Nous ne nous sommes pas adressés la parole de tout le trajet. Nous avons marché côte à côte dans les herbes ou

pieds nus dans la vase. Nous nous sommes attardés sous le grand chêne qui marque la fin de nos terres quelques kilomètres à l'ouest. Bruno a grimpé dans ses plus hautes branches pour observer l'horizon et dessiner dans son carnet. Je me suis adossé au tronc. J'ai arraché des brins d'herbe et déchiqueté des feuilles entre mes doigts jusqu'à ce qu'il soit prêt à repartir. En revenant à la maison, il m'a simplement dit « Merci », puis il s'est enfermé dans sa chambre jusqu'au souper.

Il a vite pris goût à notre randonnée quotidienne. La journée où Maman est allée faire l'épicerie, le ciel était couvert de nuages. J'ai préféré rester à la maison. Bruno est parti seul. Je l'ai regardé s'éloigner par la fenêtre de la cuisine. Il n'a apporté ni parapluie ni imperméable.

J'ai attendu son retour. J'ai eu le temps de passer de la position assise à une position semi-couchée sur le sofa à de multiples reprises. Même si je me redressais, la paresse venait l'emporter et je retrouvais cette même position qui aggrave ma lordose. Par la fenêtre, à travers le plein-jour, je regardais les branches et les feuilles du gros érable qui ballotaient au vent sous la pluie. Les fils électriques au loin donnaient une impression de partition musicale. Une vigne s'était agrippée au poteau le plus près jusqu'à envahir les fils en hauteur.

J'ai remarqué une fissure qui traversait le plafond, bien droite avant de se perdre en rhizomes inquiétants. Elle était traversée d'un reste de toile d'araignée ballottant au rythme d'un souffle léger. J'étais surpris que Maman ne l'ait pas remarqué. Une deuxième fissure prenait naissance plus loin. J'imaginai le plâtre s'effriter puis se détacher en morceaux à mes pieds, sur mon visage. Des sections qui tombaient, puis un plafond qui s'effondrait sur ma tête. Qu'est-ce qui soutenait la structure ? Une poutre de bois ? C'était une vieille maison. Peut-être était-ce ce bois qui craquait lorsque le vent soufflait à l'extérieur. Un craquement comme un effort de résistance. La même expiration retenue qui traversait la gorge de Bruno lorsqu'il soulevait un poids lourd. Le bruit de l'effort. Jusqu'à ce que le monde me tombe sur la tête.



Bruno est entré au salon en lâchant un cri victorieux. Il était trempé jusqu'aux os, le sourire aux lèvres, le souffle saccadé. Il a tordu ses cheveux et les a plaqués sur son crâne. Il a retiré sa camisole et son short alourdis par l'eau. Il s'est dirigé vers la salle de bain en sautillant sur la pointe des pieds. J'espérais qu'il ne laisse pas trop de traces sur le plancher pour ne pas indisposer Maman. Il s'est emmitouflé dans une grande couverture pendant que je lui mettais de l'eau à chauffer pour un thé. Il s'est recroquevillé sur le sofa, et je lui ai apporté sa boisson infusée. Il m'a remercié d'un sourire. Sa main, en frôlant la mienne, m'a paru étonnamment chaude. Il a délicatement trempé les lèvres dans le liquide fumant. Je me suis étendu sur la moquette à ses pieds. Nous sommes demeurés ainsi une partie de l'après-midi, partageant à l'occasion nos réflexions sur les sujets les plus anodins.

### *Le 1<sup>er</sup> août*

Nous avons lentement repris contact. Rien de comparable à la complicité que nous avons pu avoir avant son départ. Mais j'ai eu le sentiment, cet après-midi là, que tous les reproches que nous avions un jour nourris l'un pour l'autre seraient bientôt oubliés.

Après une seule semaine, une nouvelle routine s'était installée. Bruno n'agissait plus comme un visiteur de passage qui risquait de repartir à la moindre occasion. Il s'était installé parmi nous, et je pensais finalement qu'il serait là pour rester.

Un soir, en revenant de sa promenade, Bruno est demeuré à l'extérieur plus longtemps qu'à son habitude. Lorsque je l'ai rejoint, il était assis à cheval sur la rampe de la galerie, une cigarette rougeoyante entre les lèvres. Je me suis accoudé à son côté en regardant la pluie marteler l'asphalte de la route. Une vapeur diffuse s'en échappait. L'air était frais.

Il tenait sa cigarette avec grâce entre l'index et le majeur. À intervalles irréguliers, il la portait à ses lèvres. Après un temps, il soufflait un nouveau filet vapoureux au-dessus de sa tête. L'odeur du tabac me piquait les narines.

– Où l'as-tu trouvée ?

Il a pris une nouvelle bouffée puis, en rejetant les cendres molles de sa cigarette, a répondu qu'il en avait achetées au dépanneur. Il était allé pendant que Papa réglait des trucs avec le gars de la coopérative, la semaine précédente. Il m'a tendu sa cigarette à moitié consommée du bout des doigts.

– Tu en veux ?

J'ai hoché la tête en signe de refus. Il l'a replacée entre ses lèvres et a regardé à l'horizon en glissant sa main sous son aisselle. Il a expiré longuement. Son pied droit a commencé à cogner distraitemment contre les barreaux de la rampe. Il a tiré un dernier coup sur sa cigarette, puis il l'a laissé tombé dans l'espace entre la haie de cèdres et le bord de la galerie. Il s'est tourné vers moi, m'a souri, quelque chose de sincère.

– T'as jamais eu envie de partir ?

Sa question m'a surpris. Sans savoir pourquoi, j'ai tout de suite songé à la mort. Puis au fait qu'il m'était arrivé de penser au suicide à une certaine époque. En un sens, c'était une sorte de départ. Était-ce ce que suggérait Bruno ou évoquait-il simplement son départ pour Montréal?

Il n'a pas développé sa pensée ni insisté pour que je lui fournisse une réponse. Avait-il capté mon regard affligé? Il m'a souri avec toute la tendresse que je lui connaissais dans les yeux. Je lui ai retourné un sourire timide.

– Tu me passes la couverture ?

J'ai regardé à côté de moi ; un jeté traînait en un tas informe sur la balançoire. Je l'ai agrippé.

Il en a recouvert ses épaules en frissonnant.

– J'avais oublié à quel point le silence de la campagne est inconfortable.

Une voiture pétaradante est passée sur la route au même moment. Nous avons ri en chœur. Je me suis assis sur la balançoire, et il est venu me rejoindre. Il a déposé sa tête contre mon épaule. Je n'ai pas bronché.

– Je suis content que tu sois là, Antoine.

### *Le 3 août*

La nuit où j'ai été réveillé par ses vomissements, j'ai été confronté à ce que je soupçonnais depuis son retour sans me l'avouer. C'est une réelle inquiétude que j'ai ressentie. En ouvrant la porte de ma chambre, j'ai vu que la lumière de la salle de bain éclairait tout le couloir. Bruno était en sueur, accroupi devant le bol de toilette, tout tremblant, ses longs cheveux collés sur sa nuque et sur ses tempes. Il m'a semblé encore plus maigre et faible, ainsi recroquevillé sur lui-même, les muscles tendus par l'effort. Puis j'ai réalisé qu'il était vraiment souffrant ; le côtoyer tous les jours m'avait empêché de remarquer l'ampleur de sa dégradation. Je lui ai demandé s'il souhaitait que je réveille les parents. Il a seulement gémi un faible « Non ». Puis, affichant un contrôle plus grand encore où je sentais poindre des sanglots :

– Leur dit rien, s'il-te-plaît.

J'ai respecté sa décision, protégé son intimité. J'ai su à ce moment-là que je partagerais son mal jusqu'à la fin. Je voyais pour la première fois la manifestation concrète de la maladie ; il m'apparaissait évident maintenant que tout son corps ne disait que cela depuis son retour. Est-ce

à ce moment-là que j'ai pris toute la mesure de ce qui nous attendait, des souffrances que nous aurions à traverser ?

Lorsque les vomissements ont enfin cessé, je l'ai raccompagné à sa chambre. Il s'est assis sur son lit défait en se couvrant de son édredon encore humide de sueur, le dos appuyé contre le mur, les jambes repliées entre ses bras. Je me suis assis à mon tour au bout du lit. La fièvre faisait greloter son corps. Je n'osais le fixer trop longtemps. J'avais du mal à côtoyer ainsi sa faiblesse. Je me concentrais plutôt sur la bordure de satin du drap que je caressais entre mes doigts. Puis il l'a dite, cette phrase que j'attendais. Cette phrase qui colorait toute sa peau. Cette condamnation que je souhaitais déjà qu'il n'ait jamais prononcée : « Je vais mourir. »

Je n'ai rien répondu. Je savais qu'il ne s'agissait ni d'une plaisanterie ni d'une figure de style. Il n'y avait rien à répondre. Il n'a pas pleuré comme je l'aurais fait. Bruno est plus fort que moi. Il avait cet air résigné des gens habitués à la souffrance et à l'échec. En réponse à mes interrogations silencieuses des dernières semaines, il a ajouté :

– Je suis désolé. Je voulais pas mourir seul.

Je me suis approché de lui, et je l'ai serré dans mes bras. Sa peau humide ne m'a pas dégoûté. La tache sur son cou avait grossi. J'en ai distingué une autre sur son épaule au milieu des encres colorées de son tatouage. Je ne l'ai pas souligné ; il le savait sûrement déjà.

Je me suis réveillé le matin en serrant toujours le corps de Bruno contre le mien. Je me suis dégagé lentement, calculant chacun de mes mouvements afin de ne pas réveiller mon frère qui dormait enfin paisiblement. J'ai laissé la porte entrouverte derrière moi, assez pour aérer la pièce sans pour autant baigner celle-ci dans la lumière du matin. Au rez-de-chaussée, Maman lisait son journal à la table. Je me suis servi un bol de céréales.

J'ai commencé à remarquer ce jour-là combien ses veines étaient apparentes sous la peau, ses pectoraux moins bien définis, ses bras et ses jambes plus frêles, ses joues plus creuses. Même ses lèvres semblaient avoir perdu de leur teinte rosée. Il n'en ressentait apparemment aucune gêne. Il continuait de dénuder son corps rongé par la maladie sans se soucier des regards affectés que nous lui lancions malgré nous. Je savais que Papa et Maman observaient la même chose que moi, même s'ils n'en parlaient jamais.

Bruno ressemblait de plus en plus à ces portraits réalisés par Egon Schiele. Je voyais dans ces dessins la même difformité, la même faiblesse. Le creux des joues, le vide du regard, le marquage de la peau, la maigreur. La nudité convenue qui dépasse la surprise.

L'ironie, c'est que j'avais découvert cet artiste par l'entremise de Bruno il y a quelques années. La reproduction de l'une de ses œuvres orne encore le mur de sa chambre au sous-sol. J'aimais déjà l'œuvre de Schiele avant que Bruno ne tombe malade. Elle me fascinait, m'obsédait même. Maintenant, je ne sais plus si elle me répugne ou me fascine encore plus. J'y vois mon frère. J'y vois la maladie autrement, de façon positive presque, et j'en ressens de la culpabilité. Aimerais-je un jour la fragilité du corps de Bruno comme j'aime les dessins de Schiele ? Me satisferai-je des étreintes retenues comme je me plaisais avant entre ses bras robustes ?

Je me rappelle un dessin de l'artiste représentant deux jeunes enfants, *Two seated nude boys*. Ils sont assis l'un à côté de l'autre. Le plus grand, distrait, a les pieds qui touchent le sol, alors que l'autre a les jambes qui pendent dans le vide ; il prend la pose, face à l'artiste. Il affiche un air sûr. L'autre semble craintif, son torse enserré dans ses longs bras décharnés. Je nous reconnais, Bruno et moi. J'ai le souvenir d'une photographie de l'enfance où nous sommes dans la même position, l'un à côté de l'autre. Tout est identique, à la différence que nous ne sommes pas nus, et que c'est mon frère qui affiche un air assuré, alors que c'est moi qui suis terrorisé.

J'ai tenté en vain de me mettre dans sa peau, ces derniers jours. On ne peut s'imaginer la faiblesse d'un corps sans l'avoir soi-même ressentie. Je ne pouvais que supposer le poids des membres, l'encombrement, ce sentiment de ne plus s'appartenir. Ce moment où le corps n'est plus accessible que par la douleur, où la souffrance devient un baume parce qu'à tout le moins, elle nous rappelle que nous sommes encore en vie.

J'ai pensé à cela en apercevant Bruno étendu sur la balançoire de la galerie en après-midi. Il somnolait, un bras pendant dans le vide, le jeté le recouvrant à moitié. Je me suis approché et me suis agenouillé. Mon regard s'est rivé sur son bras découvert, marqué par trois taches d'un rouge qui tirait sur le mauve. La plus grosse était juste sous le pli du coude. Une petite marquait son avant-bras juste sous la première. La dernière était en partie dissimulée par la manche de son t-shirt. Du bout des doigts, j'ai délicatement touché la plus grosse. Je n'ai rien senti, aucune chaleur, aucune texture particulière. Du bout de l'index, sans toucher la peau pour ne pas risquer de le réveiller, j'ai tracé un chemin imaginaire qui liait les points entre eux. Je suis allé d'un point à l'autre, puis j'ai modifié mon trajet, contournant les taches comme un patineur avec des obstacles. Bruno a remué dans son sommeil; je me suis arrêté, la main immobile dans l'air. J'ai observé son visage paisible. Le relâchement des lèvres, de la mâchoire. Les paupières qui palpaient parfois discrètement. J'ai déplacé une mèche sur son front, détaillé son visage pour une énième fois. Noté mentalement les changements. Le sommeil semblait atténuer les ravages de la maladie.

Il avait laissé son carnet noir au sol, celui dans lequel il lui arrivait d'écrire ou de griffonner dans les hauteurs du grand chêne. Je l'ai pris dans mes mains ; il était tout écorné. Les premières pages étaient couvertes de mots que je n'ai pas pris le temps de lire. Apparaissaient ensuite des croquis variés, achevés ou non. Des objets, mais surtout des portraits d'hommes et de femmes. Ils

étaient figés dans toutes sortes de position. Certains n'avaient pas de jambes ou pas de bras. Des corps morcelés; on y étudiait la main de l'un, le pied de l'autre, un regard, une moue, un profil. Il s'agissait de corps anonymes, immortalisés sous les coups de crayon de mon frère. Tous différents mais étrangement semblables.

J'ai redéposé le cahier au sol. En me levant, j'ai remonté la couverture sur les épaules de Bruno. Je suis allé rejoindre Papa à l'étable pour la traite des vaches.

### *Le 7 août*

Il est entré à l'hôpital une journée de plein soleil.

Il était parti pour sa promenade habituelle au bord de la rivière en début d'après-midi. J'avais décidé de rester à la maison. Vers trois heures, lorsque j'ai constaté qu'il n'était toujours pas de retour, je suis parti sur ses traces. Mon pas d'abord rapide s'est ralenti lorsque j'ai eu la réflexion qu'il s'était peut-être simplement assoupi sous le grand chêne et que je n'avais pas raison de m'énerver.

Je l'ai trouvé étendu au pied de l'arbre. Il était dans une position qui m'a vite fait comprendre qu'il ne s'était pas simplement endormi. Je n'arrivais pas à savoir s'il était tombé d'une des hautes branches ou s'il s'était simplement effondré en marchant. Je n'ai plus rien vu d'autre que cette masse de chair informe dans l'herbe. J'ai accéléré le pas, oubliant la rivière qui coulait à côté, faisant fi des irrégularités du sol qui me faisaient trébucher et transperçaient mes pieds nus. Je me suis agenouillé, j'ai agrippé sa mâchoire d'une main pour la tourner vers moi. Elle était molle, mouillée. Je l'ai secoué dans tous les sens en empoignant ses épaules. Sa respiration n'était plus qu'un souffle. Dans la panique, j'ai saisi son corps. J'ai glissé un bras dans son dos, et l'autre dans le creux de ses genoux repliés. Je l'ai soulevé de terre en grognant. J'ai

repris le chemin de la maison en lui parlant, en lui disant n'importe quoi pour le garder près de moi, éveillé. Ses bras, ses jambes et sa tête ballotaient dans le vide au rythme de mes pas.

En approchant de la maison, j'ai crié. Personne n'est venu. Ce n'est qu'une fois à l'intérieur que Maman a accouru. Elle a tout de suite compris. Elle s'était préparée à ce que ce moment survienne. Elle a saisi le combiné du téléphone sans hésiter. Entre temps, Bruno a repris conscience, ce qui n'a fait que m'inquiéter davantage. Je n'avais jamais senti mon frère aussi faible, et j'ai eu peur qu'il meure là, dans mes bras. Une fois de plus, j'ai craint qu'il s'échappe, qu'il disparaisse.

Maman est montée dans l'ambulance avec Bruno. Je me souviens des cris, de la précipitation des ambulanciers. Je suis demeuré seul à la maison, effondré. J'écris, depuis, pour ne rien oublier. Pour ne pas oublier Bruno. Pour que mon frère reste vivant sur le papier.



## LE DÉPART

*Le 11 août*

Maman et Papa sont avec lui en permanence. Bruno n'est jamais seul. Je ne trouve pas la force de lui rendre visite.

Me rendre à l'hôpital représenterait une forme d'acceptation à laquelle je ne peux me résoudre. C'est dans l'écriture de ces textes que je me sens près de lui. C'est une tentative de rapprochement vouée à l'échec si l'on considère que des mots n'ont jamais aboli une distance physique. Dans le spectacle de son absence, c'est sa présence que je reconnais. Ses poils de barbe oubliés autour du lavabo de la salle de bain, son lit défait, ses vêtements qui traînent au sol. Je songe qu'il n'aura peut-être plus l'occasion de les porter. Puis le souvenir de la sensation de sa peau sur mes avant-bras me rappelle la mort qui s'y est installée. Je frictionne ma peau pour en chasser la chair de poule naissante. Je ne pense plus qu'à cela, à la mort de Bruno.

Pendant que Papa et Maman sont à l'hôpital, je sors tous les albums-photos qui se trouvent dans la grande armoire au salon. J'ai de la difficulté à me reconnaître sur les photos d'enfance où j'apparais seul. À force de voir des photos où je figure en compagnie de Bruno, je finis par comprendre et accepter que je suis bien cet enfant blond et potelé aux côtés de mon frère. Je n'ai aucun mal à me souvenir de Bruno pourtant : la rosette dans ses cheveux, le trou que formait la perte de ses incisives, le plâtre qui recouvrait son avant-bras, les costumes de citrouille, d'abeille, de Super Héro qu'il a portés pour Halloween. Je n'ai pas de difficulté à revoir le corps de Bruno, celui d'avant l'apparition des muscles sous la peau encore épaisse, celui d'avant la pilosité.

À cet âge, la différence entre Bruno et moi était presque imperceptible, je m'en rends maintenant compte. La neutralité de l'enfance. Quelques centimètres seulement marquaient les années qui nous séparaient lorsque nous étions debout. Autrement, je retrouvais sur son corps ce

que me présentait mon reflet dans le miroir de notre chambre – celui de la salle de bain était encore trop haut pour que je puisse m’y voir. Même la cicatrice sur sa cuisse droite était identique à la mienne. J’avais pris soin qu’elle soit au même endroit et de la même longueur lorsque je me l’étais faite, quelques jours après qu’il se soit lui-même blessé sur les barbelés qui entouraient le champ où paissaient les vaches, à côté de la maison. Pour ma part, j’avais trouvé trop hasardeux de me blesser de la sorte. J’avais privilégié le couteau à légume de Maman lorsqu’elle était dans le potager, et je m’étais fait cette estafilade.

Je ne me rappelle plus quelle excuse j’avais inventée pour rassurer Maman. Tout ce qui m’importait, c’était de rejoindre mon frère dans l’évolution de son corps. Comme les niveaux que nous devions franchir en jouant aux jeux-vidéos. La douleur, je l’ai oubliée.

Je revois Bruno entrer dans notre chambre un soir, après les devoirs. Je lisais étendu au sol en attendant mon tour dans le bain. Il était revenu, une serviette nouée aux hanches. Je l’observais en contreplongée derrière les pages d’un *Tintin*. Il s’est arrêté devant le miroir, s’est observé quelques secondes. Il a touché un sein, a approché son visage en étirant la peau, a gratté une rougeur au menton ; il cherchait une anomalie que je ne percevais pas. Des gouttes perlaient encore sur son dos. La rondeur de ses fesses s’est moulée contre le tissu lorsqu’il s’est incliné pour ramasser une chaussette qui traînait. J’étudiais son corps comme la promesse de ce que pourrait être le mien dans quelques années. Il m’a enjambé sans me regarder. Je me suis tourné sur le ventre alors qu’il retirait sa serviette d’une main, puis il a fouillé parmi les sous-vêtements du plus haut tiroir de la commode. J’ai entrevu l’ombre de son sexe entre ses cuisses. Je remarquais pour la première fois que Bruno avait un corps d’homme, un sexe d’homme. J’ai eu honte de mon torse rachitique, de mes joues imberbes, de mes jambes et de mon pubis sans le moindre poil. Il a grimpé sur son lit, au-dessus du mien, là où j’allais parfois me blottir la nuit

pour chasser mes cauchemars. Je suis parti prendre ma douche en m'assurant de bien verrouiller la porte derrière moi avant de me dévêtir.

J'ai vu le corps de Bruno se métamorphoser avec les années, comme un idéal à atteindre. Les jambes qui allongent, le ventre qui se raffermi, le torse qui se bombe, les épaules qui élargissent, les poils toujours plus apparents, comme l'ombre du temps qui passe. La voix profonde, celle qui me berçait dès que j'avais la tête posée sur l'oreiller.

Savait-il que je tenais un examen mental de ses modifications corporelles ? Je n'en ai jamais eu l'impression. Je n'ai jamais interprété ces moments comme du voyeurisme de ma part, ni comme de l'exhibitionnisme de la sienne. C'était un de ces moments innocents de l'enfance qui ne semble trouver un sens que des années plus tard, dans l'enlacement des corps étrangers.

### *Le 12 août*

Quand je songe à Bruno, allongé dans son lit d'hôpital, je l'imagine en santé, tel qu'il apparaît dans mes souvenirs. Je n'arrive pas à voir autre chose. Et je préfère cela au cadavre que me décrit Maman chaque soir en revenant de l'hôpital. Lorsque je m'oblige à visualiser mentalement son corps décharné, son visage se brouille; il n'est plus tout à fait Bruno.

Papa est revenu à la maison vers cinq heures pour la traite des vaches. Lui qui est habituellement si bavard n'a pas dit un mot. Il était absent, comme dans un rêve. Je l'ai accompagné à l'étable et lui ai donné un coup de main. Nous travaillions chacun de notre côté sans nous adresser la parole. Il s'occupait de la traite pendant que j'accomplissais les tâches connexes : nourrir les animaux, nettoyer les dalots et l'équipement. Je l'observais de loin. Il était distrait et mettait plus de temps qu'à l'habitude pour accomplir son travail, lui qui était pourtant d'une rigueur exemplaire en temps normal.

Par habitude, lorsque nous sommes revenus à la maison, je lui ai demandé des nouvelles de Bruno. Il n'a rien répondu ; je n'ai pas insisté. Il répétait chaque jour les mêmes phrases de toute façon. Une fois à la maison, j'ai osé une nouvelle question. Je lui ai demandé combien de temps les médecins donnaient encore à Bruno. Papa s'est assombri à l'évocation de la mort prochaine de son fils. Il m'a reproché mon fatalisme, moi qui n'avais pas encore eu le courage de mettre les pieds à l'hôpital. Après un tombereau de reproches, il s'est renfrogné et est disparu au sous-sol.

J'ignore combien de temps je peux encore attendre.

### *Le 15 août*

Je trouve Maman à la table de la salle à manger en me levant. Elle feuillette les albums-photos que j'avais laissé traîner sur le plancher du salon l'autre jour. Elle ne m'entend pas approcher, sursaute au moment où je tire une chaise pour m'asseoir auprès elle. Elle tient une photo entre ses doigts, un sourire aux lèvres. Elle la dépose devant moi.

– Regarde comme votre père est fier, là-dessus!

Son ton est détaché et moqueur. Je suis surpris qu'elle arrive encore à retrouver cet état d'esprit. Au centre de la photo, il y a Papa devant l'immense roue d'un tracteur. Bruno et moi sommes à ses côtés. Il nous tient par les épaules. Je crois me souvenir de ce moment, qui s'est répété un nombre incalculable de fois à travers les années. Je revois ce qui a suivi la prise de photo.

Papa nous prenait dans ses bras l'un après l'autre pour nous hisser dans l'habitacle du tracteur; la taille de nos jambes ne nous permettait pas encore d'atteindre le marchepied. L'air était sec. Les petites fenêtres à l'arrière étaient entrouvertes. Le vent fouettait ma peau dès que nous nous mettions en route, tourbillonnait dans la cabine, soulevait la poussière accumulée. Papa était assis au centre sur son immense siège à ressorts qui sautillait à la moindre irrégularité du sol.

Il occupait presque tout l'espace avec le gros volant devant lui. Mon frère et moi étions installés sur les côtés, un peu en retrait, sur une bordure de plastique juste assez grande pour y poser les fesses. Nous maintenions notre équilibre en posant une jambe contre la fenêtre du fond, et l'autre contre le banc de Papa. L'inconfort que nous procuraient nos sièges précaires était difficilement supportable. À l'occasion, je me soulevais à l'aide de mes deux bras pour m'offrir un répit. Le paysage était hypnotique : les champs défilaient autour de nous, toujours identiques. Quand je regardais Bruno, je voyais la fascination dans son regard. Je n'arrivais pas à voir ce que lui et Papa voyaient. Le simple fait de l'observer ainsi suffisait à me contenter. Papa donnait des directives, expliquait des manœuvres, pointait des endroits à l'horizon. Il discutait avec Bruno ; j'étais témoin de leur complicité. Je pensais plutôt au repas que Maman aurait préparé pour nous. Je fixais la saleté sur la joue de Bruno. Papa ne remarquait pas qu'il était toujours plus sale que moi.

Je demande à Maman ce qu'elle cherche dans ces albums-photos. Elle dit qu'elle souhaite trouver une bonne photo de Bruno pour les funérailles. La plus récente remonte à plus de six ans, avant son départ. Et il est hors de question d'en prendre une aujourd'hui, alors que Bruno est si rachitique; personne ne le reconnaîtrait. Je m'inquiète, demande si sa mort est à ce point imminente.

– Vaut mieux être prêt pour quand ça arrivera.

Elle me montre une autre photo de Bruno et moi, dit qu'elle pense prendre celle-là, que c'est celle qu'elle préfère. Qu'elle n'aura qu'à couper la photo en deux pour que je n'y apparaisse pas. Elle dit que Bruno y est à son meilleur.

En fin d'avant-midi, elle part prendre le relais de Papa à l'hôpital. Je lui demande de saluer Bruno de ma part, de lui annoncer que je passerai le voir demain.

Avant de commencer l'école, mon frère était mon seul ami. Lorsqu'on vit à la campagne et que chaque maison ou presque est séparée par un kilomètre de champs de maïs ou de blé, les occasions de tisser des amitiés se font rares. Me reviennent en tête les tunnels sous les coussins du divan où nous finissions par nous écraser l'un l'autre. Les escapades entre les rangs de maïs suite auxquelles nous comparions les coupures sur nos bras.

Lorsque Bruno a eu l'âge d'aller à l'école, je suis resté seul à la maison. Je saluais Bruno à travers la fenêtre en baie quand il montait dans l'autobus jaune. Quand Maman partait quelques minutes plus tard pour aller enseigner, j'étais encore agenouillé au bord de la fenêtre, espérant le retour de Bruno. Quand Papa devait aller aux champs, c'est Doris, la gardienne, qui s'occupait de moi. J'en garde peu de souvenirs. Je préférais l'hiver ; Papa restait à la maison avec moi. Je jouais seul dans la cour, prisonnier de mon habit de neige. Je me couchais au sol et regardais les flocons tomber dans mes yeux, puis fondre sur mes joues. Parfois, je creusais des tunnels ou construisais un fort. Je créais des univers où je pourrais accueillir Bruno à son retour.

Une fois, j'ai sucé un glaçon qui pendait de la branche d'un arbre. Mes lèvres se sont soudées ; ça brûlait. Bruno est descendu de l'autobus au même moment. J'ai crié aussi fort que je pouvais sans pouvoir ouvrir la bouche, un son guttural. Le goût du sang a envahi ma bouche. Il est accouru, a penché sa tête vers la mienne, a soufflé son haleine chaude contre ma bouche pour faire fondre le glaçon et que mes lèvres soient libérées. Je me rappelle l'odeur âcre, la chaleur sur la peau, le soulagement de la délivrance. J'ai eu peur qu'il me réprimande. Avant d'entrer dans la maison, il m'a dit :

– Tu aurais pu m'attendre avant de commencer à jouer !

C'était la première fois que je goûtais aux lèvres d'un homme.

*Le 16 août*

Je ne suis pas arrivé à me rendre directement à sa chambre. J'ai flanché devant l'ascenseur. J'ai erré dans les couloirs. Je suis venu m'asseoir dans un coin de la salle d'attente des urgences.

Un étrange calme y règne, perturbé par des plaintes d'enfants. Callé dans mon siège, j'observe tous ces gens souffrants, sans parvenir à deviner leur mal. Un homme dans la cinquantaine serre une main enveloppée d'une compresse contre son torse, un air renfrogné sur le visage. Une jeune fille est assise à côté de sa mère dans une chaise roulante, le pied rougi par l'enflure. Je remarque quelques plaies.

Deux sièges à ma gauche, un garçon de mon âge jette comme moi un regard circulaire sur la salle. Il s'accroche au soluté à son côté. Nos regards se croisent. Je lui souris, et il me sourit en retour. Je suis tout de suite frappé par sa beauté. Ses traits sont fins, et pas seulement à cause de sa maigreur. Il émane de lui une grande délicatesse. Ses gestes sont précis, calculés. Il y a, dans ses mouvements, une grande assurance.

Même si je regarde ailleurs, j'ai cette impression, du coin de l'œil, qu'il continue de me détailler. Après un temps à jouer le jeu, je lui souris de nouveau. Il se rapproche sur le siège à côté de moi et me demande pour quelle raison je viens consulter un médecin. Je suis surpris par son aplomb. Pendant un instant, je songe à mentir, puis je me ravise.

– C'est pas moi, c'est pour mon frère.

Il rit, mi-compréhensif, mi-moqueur. Plusieurs personnes lèvent la tête dans notre direction.

– On dirait une mauvaise excuse. T'as pas à avoir honte, tu sais.

– Je sais.

Je ne me laisse pas toucher par ce qui semble de la condescendance de sa part. Le vert de son regard me fascine, et je lui pardonne sa maladresse.

– Bruno est malade. Mon frère va mourir.

Il me fixe, fronce les sourcils, puis comprend que je suis sérieux. Il s'excuse avec emphase. Il regarde autour, puis revient vers moi, la voix plus basse. Il m'explique qu'il a lui-même un trouble aux intestins depuis des années. On l'a ouvert comme un poisson il y a quelques semaines. Il attend de savoir si les abcès sont revenus. Il soulève le bas de son chandail, me montre la cicatrice près de son nombril, une ligne bien droite, rouge et un peu bombée. Je remarque son ventre plat.

– Il a quoi ton frère ?

Je le dévisage, surpris. J'ai l'impression que les gens autour nous écoutent. Ils sont plus immobiles, plus silencieux, attentifs.

– Tu m'accompagnes?

Il me regarde d'un air suspicieux. Il semble chercher un sens caché à mes paroles. Il acquiesce sans poser de questions.

En marchant, je lui explique de quoi souffre Bruno. À lui, inexplicablement, je parviens à prononcer les trois lettres fatales : VIH. Il se fait alors moins bavard. Je décris avec détails le corps décharné, les taches, la faiblesse. Il m'écoute sans chercher à en savoir plus. Il comprend tout de suite ce que cela implique. Il partage mon inconfort.

En sortant de l'ascenseur, je dis tout haut le numéro de la chambre de Bruno. Il me pointe aussitôt la deuxième porte à gauche. Mon visage doit marquer l'étonnement, car il ajoute :

– En temps normal, je travaille ici. Je suis infirmier.

Je n'avais jamais envisagé que les gens appartenant au corps médical pouvaient aussi tomber malade; constater cette absurdité m'amuse.

Il me tend une main ferme que je serre. Il repart à reculons en souriant.



– Au fait, moi c’est Charles.

– Antoine.

J’attends qu’il disparaisse dans l’ascenseur, puis je me décide à entrer dans la chambre de Bruno. Maman lit dans le fauteuil à côté du lit. Elle lève la tête et me sourit. Elle fait un signe de tête vers Bruno. Je comprends qu’il dort. Je m’approche d’elle en silence.

– Son état est stable.

Je vois tout de suite qu’il est beaucoup plus maigre. J’ai du mal à reconnaître son visage sous cet angle. Je n’ose soulever le drap pour voir ce qui m’est dissimulé.

– Je vais aller me chercher à manger, maintenant que tu es là.

J’acquiesce distraitement. Maman se lève, agrippe son sac à main et disparaît dans le couloir. Je prends sa place dans le fauteuil.

La mémoire est décidément une chose bien curieuse. Elle fait se mêler les images de l’enfance et l’agonie de mon frère. À force de l’observer et d’essayer d’imaginer la silhouette émaciée et inerte sous le drap, je revois les charognes abandonnées derrière l’étable; je ne m’attendais pas à cela.

Un soir, nous avons distingué une masse blanche, informe au sol. Une substance inconnue qui avait été déversée là, dans la vase, derrière l’étable. À ce même endroit où nous nous amusions à lancer des œufs que nous avions subtilisés dans le poulailler à l’heure de la traite. Nous les balancions aussi loin que nos bras frêles nous le permettaient. Nous nous amusions à les voir éclater sur le ciment du silo. J’étais hypnotisé de les voir s’enfoncer dans ce que je m’imaginai être d’inquiétants marécages de vase et d’excréments.

En m’approchant, j’ai reconnu la forme d’une bête, d’un veau. Il était étendu, inerte. De sa gueule entrouverte pendait une énorme langue rose, comme s’il tentait de s’abreuver à même la

source recouverte d'une couche de mousse verdâtre. J'ai avancé de quelques pas encore en jetant un œil derrière moi pour m'assurer que Bruno n'était pas loin. Je lisais l'incertitude dans son regard. J'ai risqué un pas dans la vase sans trop m'enfoncer. J'ai tenté un pas de plus, puis un autre, jusqu'à toucher un de ses sabots du bout de ma botte. J'ai remarqué ses yeux globuleux encore grands ouverts. J'y ai posé mon regard un moment. Je me suis accroupi et j'ai touché une jambe ; le poil était rêche sous mes doigts. Bruno demeurait à l'écart.

J'ai essuyé mes mains contre mes cuisses sans quitter la bête des yeux. J'ai saisi celle de ses pattes qui était la moins vaseuse, et j'ai tiré de toutes mes forces. J'ai traîné la bête à reculons. Je suis repassé devant Bruno qui me jaugeait en silence, les sourcils froncés. Je me suis effondré au sol, dans les hautes herbes derrière l'étable, le veau à mes pieds. Bruno m'a rejoint. J'ai pris une branche au sol, l'ai glissé dans la gueule. Une mouche s'en est échappée et m'a fait reculer de quelques pas. Un œuf s'est écrasé sur le ventre de la bête, a éclaté et a déversé son contenu visqueux et jaunâtre. Une goutte s'est posée sur mon bras. Je me suis tourné vers Bruno.

– Tu l'as tout sali !

Sourcils froncés, bouche pincée, mains dans les poches : Bruno était déçu de ma réaction. Je me suis approché de lui, j'ai fouillé dans la poche de son short et j'en ai sorti un œuf, le dernier. Je me suis retourné, j'ai hésité une seconde, puis je l'ai balancé contre le visage du veau. Je me suis retourné vers Bruno. Un début de sourire étirait le coin de ses lèvres. Il s'est retourné, et s'est éloigné vers la maison. Je l'ai suivi.

Nous n'en avons jamais parlé ni à Maman ni à Papa. Nous aimions garder certains aspects de nos jeux secrets.

Quand Bruno se réveille, une vingtaine de minutes plus tard, il m'aperçoit aussitôt et affiche ce sourire que je n'ai jamais su déchiffrer, un mélange de sévérité et de tendresse. Il est beau. Il semble serein. Je devine qu'on s'occupe bien de lui ici.

– J'ai pas pu venir avant.

Il rit faiblement en détournant la tête pour tousser deux coups. Il constate mon malaise, sait reconnaître mes mensonges.

– Ils m'ont passé plein de tests.

Je revois Bruno étendu au pied du chêne. J'ai eu si peur qu'il meure à ce moment-là que j'ai presque l'impression que sa situation s'est améliorée. Sa voix est solide et il a un bon teint, non ?

Il dit qu'ils n'ont rien découvert de nouveau. Ce qu'ils lui répètent, il le sait déjà. Leur fatalisme déguisé sous de faux espoirs lui pèse de plus en plus. Il dit que la mort sera un soulagement, qu'il est prêt à partir. J'ai du mal à comprendre qu'il soit si serein. Est-ce le résultat d'une grande confiance ou seulement d'un abandon ? Si Bruno a peur de l'avenir, il n'en laisse rien paraître. Puis je songe à cette expression, si familière dans sa bouche : partir.

– C'est tout ce que tu sais faire, partir.

Son visage est soudain sévère. Je regrette aussitôt mon intervention. Il me regarde fixement, et son regard se remplit de larmes.

– T'as pas le droit de me dire ça.

Je m'assieds au bord du lit pour essuyer les larmes sur ses joues. Il interrompt mon geste en agrippant ma main. Sa poigne est ridiculement faible.

– J'ai peur, Antoine.

Il ferme les yeux et déglutit bruyamment. Je caresse le duvet qui lui recouvre maintenant la tête. Je me penche et l'embrasse sur le front. Lentement, le coin de sa bouche se soulève. Il fait cela : sourire. Et dans ce sourire, c'est une douceur infinie qui s'exprime, presque comme une fatigue.

### *Le 18 août*

Puisque nous passions le plus clair de notre temps ensemble, quand Bruno a eu la varicelle, il n'a pas fallu grand temps pour qu'il me contamine. Après quelques jours, nous étions tous les deux recouverts de points rouges. Maman nous couvrait de calamine en répétant de ne pas nous gratter. Des croûtes roses parsemaient tout notre corps.

Nous comptions mutuellement nos vésicules chaque matin pour savoir qui en avait le plus. Parfois, c'était Bruno, parfois c'était moi. Souvent, j'insistais pour donner mon résultat le dernier dans le but de le modifier et de lui laisser la victoire.

Surveiller le moindre relâchement chez l'autre était un vrai devoir. Si l'un de nous se grattait et que l'autre en était témoin, il se méritait une conséquence. Je n'aimais pas les épreuves qui m'isolaient, comme ranger notre chambre, courir dix fois autour de la maison ou rester en punition vingt minutes juché sur la branche d'un arbre. Par contre, j'aimais quand Bruno me chatouillait ou lorsqu'il me balançait dans la rivière froide du matin. J'aimais qu'il dessine sur mon visage ou sur mes bras avec des marqueurs. J'aimais qu'il me fasse avaler des cuillères pleines de mélasse et qu'il en étale partout sur ma joue et mon menton.

J'étais heureux de partager cette maladie avec Bruno. Je me sentais privilégié. J'aimais appliquer moi-même le liquide rose sur ses plaies avec un cure-oreille. Il se laissait faire. Nous restions étendus l'un à côté de l'autre sans bouger le temps que ça sèche. Puis, nous nous lancions dans des jeux calmes, qui n'impliquaient aucun contact. Des devinettes, des jeux-vidéos.

Bruno a guéri plus vite que moi. J'étais convaincu que mes soins appliqués y étaient pour quelque chose. Sa peau avait retrouvé son apparence normale. Nos séances matinales ont aussitôt cessé. Quand j'arrivais avec la bouteille de calamine, Bruno s'esquivait. C'est finalement Maman qui se chargeait de me badigeonner. Bruno partait avec Papa toute la journée, me laissant seul et contraint.

À seize ans, Bruno a eu une mononucléose. Maman était inquiète. Papa était excité. « La maladie du baiser », avait-il dit à Bruno pour le taquiner. Papa s'imaginait sûrement qu'il avait une première copine. Je n'y ai jamais cru. Et si c'était le cas, j'étais bien content que cette fille l'ait rendu malade. Il n'était pas question que je l'aide à guérir. Cette fois, j'avais pris toutes les précautions pour ne pas être contaminé.

Aujourd'hui, je ferais tout pour guérir Bruno. J'étendrais toutes les crèmes sur son torse, sur son ventre, dans son cou. Quand j'observe les infirmières et les médecins tâter le corps de mon frère, je songe que je le manipulerais avec plus de soin et de délicatesse. Ce corps, je le connais mieux qu'eux. Dès qu'ils quittent la chambre, je m'approche pour replacer une mèche, pour essuyer le liquide au bord des lèvres. Je replace l'oreiller, lisse le drap. Bruno se laisse faire. Je lui dois bien cela.

### *Le 20 août*

L'été qui a précédé le départ de Bruno, mes avant-bras étaient constamment couverts de rougeurs. Les balles de foin que je déplaçais à longueur de semaines me lacéraient et me causaient des démangeaisons. Je les agrippais par les cordes qui les maintenaient en une masse compacte et les passais à Bruno. Il les déposait à son tour sur le monte-charge, jusqu'au grenier de l'étable où attendait Papa.

Le soleil plombait ce jour-là. Mon t-shirt était trempé, collait à ma peau. Je ne l'avais pas retiré comme Bruno. Je préférais supporter la chaleur plutôt qu'étendre l'inconfort des démangeaisons à mon torse. Bruno, lui, ne semblait pas indisposé outre mesure. Des brindilles collaient à sa peau humide sans que cela ne l'incommode. Son travail était précis, régulier. Il s'arrêtait parfois pour boire et s'asperger avec sa bouteille d'eau, puis reprenait aussitôt le travail.

Lorsque nous avons eu terminé de décharger tout le contenu de la charrette, Papa est reparti au champ, nous laissant la tâche de terminer le travail au grenier. Coupés du vent, la chaleur nous était encore plus insupportable. De plus en plus de plaintes et de gémissements se faisaient entendre lorsque nous agrippions les balles sur le monte-charge pour les balancer sur le sol de l'immense grenier.

À un moment, j'ai perdu pied. Je suis tombé plusieurs mètres plus bas en déboulant parmi les balles de foin. Lorsque j'ai rouvert les yeux, j'étais étendu dans un lit de brindilles, et tout mon corps me démangeait. Bruno s'est rué sur moi, sautant d'un niveau à l'autre des balles de foin. Il s'est agenouillé au-dessus de moi en s'enquérant de mon état. Je lui ai assuré que je n'avais que des égratignures, que ma chute avait été amortie. Il a soupiré de soulagement.

Il est demeuré là, au-dessus de moi, son regard plongé dans le mien. J'ai fouillé le sien sans trouver ce qu'il cherchait, sans savoir ce qu'il attendait pour se dégager. Je sentais son souffle contre mon cou humide, ses bras qui m'encadraient, ses cheveux qui caressaient mon front. Je me suis soulevé, et je l'ai embrassé.

Notre contact n'a duré qu'une seconde. Il s'est aussitôt relevé, trébuchant dans le foin et tombant un peu plus loin. Nous nous sommes regardés sans bouger, lui effaré, moi terriblement gêné. Je sentais qu'il attendait de moi une explication, mais je n'ai rien dit. Il s'est remis sur ses pieds, puis il est retourné sur le monte-charge où il a repris le travail. Je suis resté étendu au sol le

temps de reprendre mes esprits. Je suis allé le rejoindre quelques minutes plus tard. Il avait remis son t-shirt.

Ce soir, deux préposées sont entrées dans la chambre, deux femmes replètes vêtues de blanc. Je lisais dans un fauteuil à côté de Bruno. Papa venait de quitter pour la nuit.

– On vient vous embêter un petit peu.

Je commençais à me lever. L'une d'elles m'a fait signe de rester assis, que ça ne durerait que quelques minutes. Elles venaient le préparer pour le bloc opératoire du lendemain. Bruno n'a eu aucune réaction. Je ne crois pas qu'il dormait. Elles ont retiré sa jaquette en prenant soin de bien passer les tubes reliés au bras de Bruno par la manche et de les reposer sur leur crochet. Elles ont installé de grands papiers entre son corps et le matelas en le soulevant d'un côté puis de l'autre. Elles ont rabattu le drap à ses pieds en posant une serviette toute blanche sur son sexe. Leurs gestes étaient machinaux, rapides. Je n'ai eu le temps de rien voir.

Elles ont enfilé des gants de latex. Bruno a remué la tête.

– Levez le bras, s'il-vous-plaît.

Du coin de la chambre où je m'étais adossé, je l'ai observée raser l'aisselle droite de Bruno, puis tendre le rasoir-électrique à la seconde préposée qui a fait de même de son côté. Puis il y a eu les poils du torse. Des masses de poils s'amassaient contre les flancs de Bruno. Il me semblait encore plus malade ainsi découvert. Elles ont échangé le rasoir-électrique pour des lames, « pour la finition » qu'elles ont dit. Elles ont mis de la crème à raser dans le creux de leur main, l'ont étendu sur son torse. Bruno s'est plaint du froid. Elles ont poursuivi leur tâche sans s'en soucier. Pendant que l'une achevait le torse et le ventre, l'autre passait la lame autour du sexe de Bruno. Les rasoirs étaient agités dans le bac d'eau à leur côté. Bruno fixait le plafond.

– Détendez-vous, c'est presque fini.

Avec des linges humides, elles ont retiré l'excédent de mousse sur le corps de Bruno. Seuls ses jambes et ses bras avaient encore du poil. Ils ne semblaient plus appartenir au même corps. On aurait pu imaginer les coutures d'une poupée. Bruno avait la même mollesse.

Les préposées l'ont fait rouler d'un côté puis de l'autre pour retirer les grands papiers et les poils, en ont fait des boules qu'elles ont jetées à la poubelle. Lorsqu'elles ont quitté la chambre, je me suis penché au-dessus de la poubelle. J'en ai sorti une touffe de poils blonds que j'ai glissé dans ma poche. J'ai entendu Bruno soupirer. Je me suis approché ; ses yeux étaient clos. Sur son sein, j'ai remarqué une goutte de sang. J'ai agrippé un mouchoir et l'ai époncée. J'ai dit à Bruno qu'il était beau. Il s'est mis à pleurer.

#### *Le 24 août*

Grand-papa est mort il y a sept ans. Je refusais de le visiter à l'hôpital les dernières semaines avant sa mort. Il était placé à l'hôpital depuis plusieurs mois à cause de l'Alzheimer. Un jour, il est tombé, s'est cogné la tête, ce qui a causé une hémorragie. À partir de ce moment, sa santé s'est dégradée, son corps l'a abandonné.

Je n'acceptais pas de le voir dans cet état, de le voir ainsi vulnérable et faible. Je préférais me rattacher aux souvenirs que je gardais de lui, encore en santé, capable de se mouvoir seul et de parler. Je ne voulais pas voir ce corps qui l'abandonnait, qui le menait vers la mort.

Le dernier soir, Maman a téléphoné à la maison, m'a annoncé l'imminence de sa mort avec calme. Malgré mes résolutions, je me suis rendu sur place. Est-ce qu'au fond, il demeurait en moi un désir inavoué de le voir une dernière fois ? Était-ce la crainte du regret ?

Je suis allé à l'hôpital, remettant en doute ma décision à chaque instant qu'il m'a fallu pour me rendre à destination. J'ai eu peine à le reconnaître. Ce corps qui n'avait plus que la peau sur



les os n'était pas celui de mon grand-père. Ces yeux globuleux et vides qui sortaient d'un visage décharné, cette respiration sifflante et irrégulière. Maman qui s'occupait d'humecter ses lèvres du bout d'une petite éponge pour éviter qu'elles ne s'assèchent.

Bruno était debout face à la fenêtre. Papa était assis dans le fauteuil dans le coin de la pièce. La fatigue autant que la souffrance de voir son propre père dans cet état creusait ses traits. Je ne pouvais regarder mon père plus que quelques secondes. Un malaise m'envahissait, un sentiment de voyeurisme. Je détestais me sentir ainsi vulnérable. Je ne pouvais observer ce corps inerte, cette masse de chair qui n'obéissait plus à la volonté de mon grand-père, qui le quittait lentement.

Je suis resté debout toute la nuit. Je suis allé chercher du café pour tout le monde. Peu de paroles se sont échangées. Seule Maman se sentait parfois la responsabilité de combler le silence.

Cette nuit, quand Bruno est mort, j'étais là au côté de mon frère, le regard rivé sur son visage immobile, impassible. Je n'ai pas quitté la chambre. Je n'ai rien manqué de ses dernières minutes. La mort s'est installée dans le calme. Lorsqu'il a expiré pour la dernière fois, j'ai raffermi ma poigne sur son bras. Ma respiration s'est ralentie. J'ai dégluti de travers. C'était tout. Mon frère n'était plus là. Seul demeurait son corps inerte entre mes doigts.

### *Le 27 août*

Les derniers jours ont été épuisants. Nous attendions tous l'enterrement qui permettrait enfin de clore ce chapitre. Maman s'est occupée de tous les préparatifs. Elle est restée active tous les jours pour ne pas craquer. Le soir, à travers le plafond de ma chambre, je l'entendais sangloter.

Je suis passé à l'hôpital hier. J'ai demandé à parler à Charles. Il a paru surpris en m'apercevant au bout du couloir. Je lui ai expliqué que c'était fini, que mon frère était finalement mort. Ses traits se sont affaissés. Il m'a serré dans ses bras. J'avais espéré qu'il le fasse.

Il m'a demandé à quel moment étaient prévues les funérailles, m'a dit qu'il ferait son possible pour être présent. Je n'ai pas cherché à ce qu'il y renonce. J'en éprouvais même un certain soulagement, un plaisir coupable. Bruno m'en voudrait-il d'avoir invité un inconnu à ses obsèques?

Maman a insisté pour que je sois en charge de la musique lors de la cérémonie. J'ai passé toute la journée à fouiller dans les vieilles partitions de Bruno pour me remémorer les pièces qu'il aimait le plus jouer, au temps où il se prêtait encore à cet exercice.

Je l'entendais à travers le plafond de ma chambre, au sous-sol. *Impromptu*, de Schubert. Il connaissait cette pièce par cœur depuis que son professeur la lui avait fait découvrir. Il la jouait distraitement, parfois en discutant avec moi qui étais affalé sur le sofa dans l'autre coin du salon. Pour moi, cela représentait une véritable fascination, cette façon qu'il avait de mouvoir ses doigts sur le clavier, d'apporter de la joie à cette mélodie qui me semblait autrement triste.

J'en ai longtemps voulu à Maman de ne pas m'avoir inscrit aux mêmes cours de piano que Bruno. Dans ma tête d'enfant, je m'imaginai tous les étudiants pratiquer au même moment, dans la même salle, jouant tous dans une cacophonie harmonieuse. Lorsque j'ai assisté à mon premier cours, j'ai compris que je serais seul avec le professeur. J'ai tout de suite détesté mes cours de piano. Je voulais être avec Bruno. Au bout de deux ans à supplier Maman, j'ai abandonné les cours. J'ai poursuivi mon apprentissage à la maison, lorsque j'arrivais à convaincre Bruno de m'enseigner quelques gammes. Lorsque je réussissais à jouer adéquatement un morceau, il ne mettait pas d'autocollant sur la partition comme le faisait le professeur. Une main sur l'épaule, un sourire en coin. J'ai vite fait le deuil des autocollants.

Au début, nous étions plus assidus. Il s'asseyait à mes côtés sur le banc du piano. Il me montrait les enchaînements, quelques octaves plus bas. Je copiais le mouvement de ses mains

avec attention. Parfois, il prenait mes mains entre les siennes et rectifiait la position de mes doigts sur les touches.

Nos leçons hebdomadaires se sont lentement espacées pour finalement relever du hasard. Lorsqu'il me voyait au piano, il venait parfois s'assurer de la rectitude de mon travail. Il surgissait d'une pièce d'où je savais qu'il m'écoutait jouer pour m'indiquer une erreur, me conseiller. Il m'arrivait même de forcer quelques fausses notes dans l'espoir qu'il vienne me montrer la bonne façon de faire.

J'ai insisté pour jouer Schubert aux funérailles. J'ai retrouvé la vieille partition toute froissée à l'intérieur du banc de piano. Celle avec les annotations imprécises de Bruno. J'ai répété tous les jours. Elle m'est rapidement revenue en tête. Mes doigts ont vite retrouvé leur place sur les touches, comme me l'avait appris Bruno. Ses conseils me sont revenus à l'esprit, ses mises en garde. Demain, lorsque je serai au piano, je m'imaginerai Bruno à mes côtés. Je prendrai soin de faire une fausse note à la fin.

## II – FRÈRES DE SANG

*« Voilà, c'était l'amour, comme un filet de salive, de sang, de sperme collant entre les doigts. Quoi d'autre ? »*

– Mathieu Riboulet, *L'Amant des morts*

*Le 29 août*

C'était mon deuxième cadavre. Bruno Fortin, vingt-quatre ans, mon frère.

Je suis entré dans un grand mutisme. Son image ne quitte plus mon esprit. Elle renouvelle sans cesse le spectacle de son absence. Dès que je ferme les yeux, je vois mon frère, sa peau mate, son crâne chauve. Ma chemise turquoise qu'il portait dans le cercueil. Ses longs doigts de pianiste entrecroisés sur son ventre.

Je me suis installé dans sa chambre. Ça ne devait être, au départ, que temporaire, une simple recherche de réconfort. Puis j'ai retrouvé son odeur imprégnée dans les draps. J'y plonge le visage tous les soirs, craignant chaque fois qu'elle ne se soit dissipée durant la journée. Lorsque l'émotion devient trop vive, que je sens monter les larmes, je comprime les paupières bien fort pour tout contenir, pour me retenir de hurler. Je vois alors des lueurs difformes et changeantes. Je supporte la douleur jusqu'à ce que le sommeil m'emporte.

Je ne sors de ma tanière que pour me nourrir. J'en profite pour uriner. J'évite la salle de bain du sous-sol qui réveille trop de souvenirs. Je monte l'escalier tard le soir, à l'heure où toutes les lumières sont éteintes. Papa ne ronfle plus. La flamme du lampion que Maman a installé sur le piano vacille encore, découpe des formes dans le salon. Je remplis un bol de ce que Maman a laissé à mon attention dans le réfrigérateur. Je ne prends pas la peine de le réchauffer. Je sors dans la cour et avance dans l'herbe fraîche. Je m'assois sur l'un des gros rochers. Je mange en contemplant les lucioles qui virevoltent à travers les hautes herbes. Au loin, un quartier de lune éclaire une plaine bercée par le grésillement des grillons.

Je me souviens des années où nous allions à la pêche, Papa, Bruno et moi. Nous avançons avec peine contre le courant de la rivière qui nous happait à la taille. Nous nous hissions sur les rochers qui parsemaient le fond du cours d'eau pour nous reposer et lancer notre ligne. Je prenais

plus de plaisir à observer la vie sous-marine qu'à attraper des poissons. La plupart du temps, Bruno ramenait la plus grosse prise sur la berge. Il acceptait toujours que je figure avec lui sur les photos-souvenirs que prenait Maman. Nous adoptions chaque fois la même position : Bruno au centre, sa prise dans la main gauche, et moi à sa droite.

Lorsque mon repas est terminé, je retire mes vêtements et je me glisse nu dans la rivière pour faire une toilette sommaire. Je me cale jusqu'au cou et me frictionne pour déloger la crasse et rafraîchir ma peau. Je plonge ensuite la tête sous l'eau et me frotte le visage avec vigueur. Je passe la main dans mes cheveux et remonte à la surface. Je prends une grande inspiration et replonge. J'y reste aussi longtemps que mes poumons me le permettent. Le sentiment de danger que me procure le brûlement des dernières secondes me grise et m'apaise. Je me propulse à la surface et inspire longuement. Je me laisse flotter, tous membres écartés. Me vois-tu, Bruno ?

Ni Papa ni Maman ne me reprochent mon inertie des derniers jours. Ils feraient la même chose s'ils en avaient la force, mais la raison les rattrape aussitôt. Depuis la chambre de Bruno, j'entends Papa partir pour l'étable à cinq heures chaque jour. La mort de Bruno n'y a rien changé. La routine est un sédatif.

*Le 31 août*

Il y a une semaine aujourd'hui que Bruno est mort.

Je monte à la cuisine en plein après-midi et y trouve Maman. Je n'ai pas le goût de discuter, seulement qu'elle constate que je ne m'en sors pas trop mal. Je veux aussi commencer à lire *L'agneau carnivore*, le roman que m'a offert Bruno et que j'avais oublié dans l'étagère du salon. Le son du couteau contre la planche à découper m'apaise aussitôt que j'ai mis les pieds sur le

palier. Nous nous dévisageons par-dessus le comptoir. Je retrouve la tendresse d'avant dans son regard. J'esquisse un sourire incertain, puis bifurque vers le salon.

Après avoir mis son repas au four, elle vient s'asseoir à côté de moi. Je replie mes jambes pour lui faire un peu de place sur le sofa. Elle me demande prudemment ce que je lis. Sa voix est douce et étudiée. Je lui présente la couverture sans arrêter de lire. Elle n'ajoute rien. Elle se lève et prend un encadrement sur le piano.

– Vous aviez fière allure tous les deux.

Elle me tend la photo. Mon frère et moi sommes assis sur le dessus d'une clôture de bois, à côté de l'étable. La photo date de quelques semaines seulement. Le sourire de Bruno est figé dans un éclat de rire alors que je demeure impassible, les deux mains soudées à la planche sous mes fesses.

– Bruno était déjà malade à ce moment-là.

Je redonne la photographie à Maman, qui s'empresse de la détailler de nouveau. Elle fronce les sourcils, dit que rien n'y paraît pourtant, qu'il a seulement l'air fatigué.

– C'est plutôt toi qui sembles malade.

Je lève les yeux de mon livre. Je dis que si j'avais été malade, c'est moi qui serais à la place de Bruno en ce moment. Elle n'ajoute rien, semble choquée. Je lui explique la maigreur, les taches violacées sur ses avant-bras, dans son cou, sur ses fesses. Elle regarde de nouveau la photo, surprise. Elle dit qu'elle ne voit rien, me demande comment je sais tout cela.

– Je l'ai vu, c'est tout.

*Le 1<sup>er</sup> septembre*

Maman insiste pour laver les draps de la chambre de Bruno. Je suis délogé. Je décide d'aller visiter sa tombe.

Je m'adosse à sa pierre tombale. J'y poursuis la lecture de *L'agneau carnivore*. Les pages jaunies sont ballotées par les bourrasques qui traversent le grand terrain plat. À ma gauche, l'hôpital me surplombe, grand édifice beige et triste. De ma main libre, je remue le sable qui m'entoure. Je lève parfois les yeux de mon livre et aperçois des hommes, des femmes, des enfants, des familles qui viennent visiter leurs morts.

Parmi eux, je reconnais soudain une silhouette. Charles s'approche en faisant craquer le gravier du sentier sous ses semelles. Je me lève à sa hauteur en titubant. Il me sourit timidement, s'excuse de me déranger. Il m'explique qu'il passe par ici pour aller travailler, qu'il m'a reconnu au loin. Sa présence en ce lieu m'embarrasse.

Il jette un œil à la pierre tombale derrière moi.

– Il paraît que ton frère te ressemblait beaucoup.

C'est ce que sa collègue lui a dit. J'apprécie son absence d'effusion. Il a l'habitude de côtoyer la mort dans son métier. Nous nous observons. Des cris d'enfants résonnent au loin.

– Je vais être en retard. Appelle-moi, si tu veux.

Il tend la main vers mon roman et tire un stylo de sa poche droite. Sur la page de garde, en tout petit, il inscrit une succession de chiffres. Il me sourit en me rendant le livre. Il s'éloigne en me regardant par-dessus son épaule. Mon cœur s'agite.

Je le regarde s'éloigner. Lorsqu'il est hors de vue, je reprends ma lecture. Après une quinzaine de minutes, je n'ai lu que quelques lignes. Mon esprit ne cesse de vagabonder. Je reviens à la page de garde et détaille la rondeur des chiffres tracés. Je songe que Bruno formait



les points sur ses *i* de la même façon. Je décide finalement de rentrer; le ciel commence à se couvrir.

En route, j'arrête à la pharmacie. Devant l'étalage des teintures, je sors de la poche de mon short quelques cheveux blonds noués d'une ficelle. Ils appartenaient à Bruno. Je les compare aux teintes sur les emballages jusqu'à trouver celle qui s'en rapproche le plus.

À la maison, je m'enferme dans la salle de bain du sous-sol. J'étends la mixture sur toute ma tête. Pendant que j'attends, je revois Bruno agenouillé devant la toilette à côté de moi. Tout a commencé cette nuit-là.

Après avoir rincé et séché mes cheveux, je suis déçu de constater que cette teinte ne me va plus aussi bien que lorsque j'étais petit; le blond ne s'harmonise plus à la pigmentation de ma peau. On reconnaît la teinture là où quelques années plus tôt, la même couleur me donnait un air d'angelot. Le naturel de Bruno, je ne le possède plus. J'apparais comme un faussaire, un cousin. La blondeur de Bruno, la vraie, je n'y ai plus accès. Est-ce une façon de me rappeler qu'il n'est plus là?

En apparaissant dans la cuisine à l'heure du souper, le regard de Maman s'agrandit comme si elle voyait un revenant. Elle ne pose pas de questions. La voix chevrotante, elle annonce que le souper sera prêt dans quinze minutes. A-t-elle oublié, ma propre mère, que ces cheveux ont déjà aussi été les miens ? Qu'ils étaient nôtres avant d'être ceux de Bruno ?

*Le 4 septembre*

J'invite Charles à prendre un café en ville, à Trois-Rivières. Il n'hésite pas à accepter.

Gobelets en main, nous nous dirigeons vers le parc portuaire. La température est venteuse mais ensoleillée, ce qui explique le grand nombre de familles qui s'y trouvent. Nous longeons le

fleuve jusqu'à l'extrémité de l'espace aménagé pour les piétons. Nous nous accoudons à la rambarde. Pour la première fois, Charles évoque ma nouvelle blondeur. Il avoue ne pas m'avoir reconnu en m'apercevant plus tôt. Il dit aimer cela. Il ne fait aucune comparaison à Bruno.

Je remarque pour la première fois que les cheveux bruns de Charles ont des reflets roux lorsqu'ils sont exposés au soleil, une dorure subtile. Ses sourcils sont broussailleux, ses lèvres minces.

Charles a la parole facile. Il s'amuse à me pousser de l'épaule quand nous passons trop de temps sans rien dire. Je lui rends la pareille, gamin.

Nous marchons dans les rues de la ville une partie de l'après-midi, nous suivant l'un l'autre sans savoir dans quelle direction nous nous dirigeons. Vers quatre heures, Charles m'annonce qu'il doit rentrer; il est de quart à l'hôpital ce soir. Je le raccompagne à sa voiture. Nos salutations s'étirent inutilement. Finalement, Charles s'approche et m'embrasse sur la joue. Je promets de le rappeler. Je demeure immobile jusqu'à ce qu'il disparaisse au coin de la rue.

### *Le 6 septembre*

J'ai remarqué il y a quelques jours que l'autobus scolaire avait recommencé à passer devant la maison tous les matins. Le monde continue de tourner. Je m'installe sur la galerie tous les matins en buvant mon café et guette son apparition. Je trouve un certain réconfort à savoir qu'elle repassera le lendemain. Ce genre de certitudes me fait du bien.

Nous avons commencé la récolte dans les champs. Je passe le plus clair de mes journées enfermé dans l'habitacle du tracteur. Je n'y trouve plus le même intérêt qu'avant. Je réponds aux directives de Papa sans poser de questions. Je me laisse hypnotiser par l'infinité des rangs de maïs à l'horizon, par la chute des grains dans les silos. J'avance en automate.

À la maison, le silence des dernières semaines a fait place à des échanges brefs, mais animés. J'ai appris à déchiffrer, en écoutant discuter Papa et Maman, les sujets qu'il vaut mieux éviter.

Maman a pris la décision de vider la chambre de Bruno. J'ai retrouvé ma place dans ma propre chambre. J'aide Maman à tout classer. J'ai besoin de tout voir. Maman ne jette rien. Je subtilise quelques jouets qui me rappellent notre enfance. Je conserve aussi le sac à dos de Bruno. J'en vide le contenu sur mon lit. Bruno n'avait rien ramené d'autre; toute sa vie montréalaise s'y trouve. J'en sors des vêtements de toutes sortes. Il y a aussi un étui à lunettes vide, un billet de dix dollars, un trousseau de clés, quelques factures froissées et une enveloppe à moitié déchirée. Sur celle-ci figure un timbre sobre et une adresse postale de la métropole. Je suppose qu'il s'agit de la sienne, du domicile où il a passé les six dernières années. Je me surprends à imaginer pour la première fois son appartement. L'une des clés du trousseau doit bien en déverrouiller l'entrée. Les questions se bousculent dans ma tête. Qu'est-il advenu de toutes les possessions de Bruno ? Son appartement doit encore en être plein. Une foule d'objets abandonnés sur place. Une fine couche de poussière doit maintenant tout recouvrir. Il faudrait tout rassembler, tout vider. Dépersonnaliser cet appartement fantôme. À moins qu'il ait eu un colocataire?

J'en glisse un mot à Maman. Elle s'affole aussitôt de ne pas y avoir pensé plus tôt. Bruno n'a pas dû prévoir ce genre de chose. Je lui propose de m'en charger, de me rendre à Montréal pour tout vider et prendre les arrangements nécessaires avec le propriétaire. Elle proteste, dit que c'est à elle et à Papa de s'en charger. Sa voix tremble. Je sais que c'est la raison qui parle, qu'elle ne pense pas un mot de ce qu'elle dit.

Charles propose de m'accompagner. Je n'arrive pas à me convaincre que c'est une bonne idée. Je décline sa proposition. J'ai besoin de m'y rendre seul. Je lui dis que je ne serai pas parti

longtemps, que ça n'en vaut pas la peine. Papa me déniche des boîtes de carton dans lesquelles je pourrai regrouper toutes les possessions de Bruno. Il ne propose pas de m'accompagner.

*Le 10 septembre*

Une ville grise. Un bloc appartement. Une seule fenêtre illuminée au troisième étage. Sur le trottoir d'en face, je fixe les briques brunes, ne me souciant pas des passants qui me contournent en me regardant d'un air vague. Je joue avec les clés au fond de ma poche. Une vieille dame apparaît à la fenêtre baignée de lumière. Son regard se fixe sur moi. Un chat la rejoint sur l'appui de la fenêtre. Je traverse le boulevard Pie IX.

En montant les deux marches du perron, je sors le trousseau de ma poche. Je m'étais attendu à une résistance, mais la clé tourne dans la serrure sans problème. Je gravis les escaliers, enfilant les paliers les uns après les autres. Je trouve le numéro 2196 sur une grande porte de bois encadrée de larges moulures. Je cherche la seconde clé du trousseau du bout des doigts. Le loquet cogne contre le manteau dans un écho métallique.

L'endroit est plus spacieux que ce à quoi je m'attendais. Je pénètre d'abord dans une grande pièce qui fait office de salon et où une porte donne accès au balcon avant. En face de moi, un grand mur avec deux portes closes. Au fond à droite, la cuisine, et juste à côté, la salle de bain. Rien ne laisse deviner que son occupant est parti pour ne plus revenir : une paire de chaussures traîne dans l'entrée, des vêtements jonchent le sol et le sofa. Une fenêtre est entrouverte. Je la referme avant de retirer mes chaussures. Dans la cuisine, un verre et une cuillère sales couvrent le fond du lavabo où goutte un robinet fuyant.

En regardant dans quelques armoires, je reconnais les imprimés de certaines assiettes, le style de la coutellerie dépareillée qui a appartenu à Grand-maman. Même la reproduction du dessin de

Schiele, au mur, m'est familière. Et il y a tout le reste : les vêtements, les livres, les vieux vinyles, les draps accrochés aux fenêtres, que je ne reconnais pas, que je n'ai jamais vus. Je m'assois sur le sofa et je détaille tout cela en essayant d'absorber ce nouvel univers. Il y a des papiers mouchoirs tachés de sang bruni sur la table basse, un cendrier qui déborde de mégots et d'emballages de bonbons. Un assemblage de lumières de Noël multicolores est accroché au haut du mur qui me fait face. Je n'arrive plus à bouger, tétanisé par ce tableau.

Ce vertige que je ressens me rappelle un roman de Paul Auster. Comme moi, il doit aller chez son père pour ramasser ses affaires après sa mort. Il dit que c'est presque obscène, parce qu'il a l'impression d'être chez un homme qu'il ne connaît pas. Il a l'impression que les poils dans le lavabo appartiennent à un inconnu. Qu'on a beau connaître quelqu'un, quand on entre dans son intimité, on se rend compte qu'il y a plein de trucs qu'il cachait, ou qu'il ne cachait pas, mais qu'on ne savait pas. L'appartement de Bruno me donne la même impression.

Après avoir pris le pouls de ce qui m'entoure, je me lève et j'ouvre la porte devant moi. Il s'agit d'une chambre à coucher comme je l'avais supposé. Il y a encore des vêtements un peu partout, des affiches au mur, une couette sans housse qui a déjà dû être blanche. Il y a un autre cendrier déposé sur une boîte de carton renversée. Est-ce là l'univers auquel avait aspiré mon frère en quittant la maison ? Je jette un œil à la garde-robe. Seuls quelques vêtements y sont accrochés. Une photo sur la commode attire mon attention. Il s'agit de Bruno et d'une fille du même âge. Un éclairage orangé découpe leurs silhouettes. Ils tiennent chacun une bière dans leur main. En me retournant, j'aperçois une ampoule qui se balance au bout d'un fil électrique. Une toile d'araignée s'y est attachée. Une odeur rance atteint mes narines.

Je retourne à la cuisine. Je déplace des bols, des verres, des cannages. Je reviens au salon. Je fouille sous le meuble-télé, sous le sofa. Je me rappelle la pièce près de l'entrée. J'en ouvre la

porte. La pièce est blanche, immaculée. Un petit bureau sur lequel repose un portable et une caméra occupe le coin, près de la fenêtre. Mis à par cela, il n'y a que de grandes bâches transparentes, un matelas au sol et un grand tableau inachevé contre le mur de droite. Je me déplace pour mieux l'apercevoir. Il s'agit d'un mélange de couleurs sombres, entre le noir, le marine et le brun. Quelques accents de rose et de jaune illuminent l'ensemble. Je crois y déceler une silhouette, mais n'en suis pas certain. Je laisse glisser mes doigts sur la surface. Je sens le relief de la peinture. Je m'étends sur le matelas au sol. Je ferme les yeux et me laisse bercer par le murmure de la ville.

Je me réveille dans la pénombre. Seule une faible lueur orangée en provenance des lampadaires à l'extérieur découpe les contours de ce qui m'entoure. J'agrippe le bord du matelas pour m'aider à me relever. Je cherche l'interrupteur du salon à tâtons. Je redécouvre les lieux sous ce nouvel éclairage. Rien n'a bougé, pourtant tout me semble différent. La faim me tenaille. Je me dirige vers le réfrigérateur. Sans surprise, tout est périmé. Je rebrousse chemin vers l'entrée.

J'erre sur les trottoirs sans trop savoir où je vais. Je tourne sur une rue sans raison. Mon regard est attiré par l'éclat des néons. Je m'arrête, et reviens sur mes pas, me rappelant à rebours une silhouette qui a attiré mon attention au coin d'une rue, plus bas. Si quelqu'un me suit, il me croit sûrement en état d'ébriété ou simple d'esprit. Tant qu'on ne m'apostrophe pas, le reste m'importe peu.

Je m'arrête sur un banc, rue Ontario. Je retire ma chaussure et ma chaussette. La peau est à vif là où a dû se former une ampoule. Je la pince du bout des doigts, amplifie momentanément la douleur, ce qui la rend étrangement plus supportable. Un enfant assis sur un autre banc tout près rit bruyamment. Je songe qu'il est tard pour qu'un enfant de cet âge soit encore à l'extérieur. Il

s'amuse avec une figurine. Il est seul. Je remarque son teint hâlé, puis l'ecchymose noire sur sa joue, juste sous l'œil. Son t-shirt est sale et troué. Son sourire par contre, éclatant, me fait oublier tout le reste. Des sons incompréhensibles quittent sa bouche. Il n'a aucune conscience de ce qui l'entoure, tout occupé qu'il est aux aventures de sa figurine.

Une femme s'approche, l'agrippe par le poignet, le secoue. L'enfant se plaint dans une langue que je ne connais pas. Elle le tire à sa suite, sans se soucier des protestations de l'enfant. Je devine qu'elle est sa mère à l'assurance de ses gestes, répétés un nombre incalculable de fois par le passé. Lorsqu'ils quittent ma vue, je remarque que la figurine est demeurée au sol, sous le banc. J'aurais pu la prendre, partir à leur poursuite pour la lui remettre. Je ne fais rien. Je reste assis quelques minutes à observer ce petit homme aux muscles de plastique. Je me mêle à la foule. J'achète une pointe de pizza dans le premier restaurant que je croise, et la mange en retournant à l'appartement.

J'ai encore les mains toutes huileuses lorsque, sur le palier, je cherche la bonne clé sur le trousseau. Je les essuie contre mon flanc.

– Bruno ?

De l'autre côté du palier, un vieil homme est appuyé contre l'encadrement de la porte entrouverte. Il a une chevelure argentée, des traits tirés. Il porte une large chemise bourgogne et un cardigan gris. Nous nous détaillons, moi curieux, lui apparemment surpris. Son visage marque l'incompréhension, l'ébahissement même.

– Je suis son frère.

Son visage s'illumine. Il se ressaisit, retrouve son aplomb.

– Bruno n'est pas là ?

Je soutiens son regard. Les mots n'arrivent pas à sortir de ma bouche. Sans prévenir, il se retourne.

– Bonne soirée, Antoine.

Il disparaît dans son logement. Je reste sur le palier quelques secondes à contempler sa porte close, bouche bée. Il ne revient pas.

Toute la soirée, je prends soin de faire le moins de bruit possible. J'ignore pourquoi, mais je crains à tout moment qu'on vienne cogner à la porte, comme un enfant pris à faire un mauvais coup. Je repense à cet homme, ce voisin qui devait bien connaître mon frère. Comment saurait-il mon nom, autrement? Il m'inspire un mélange de crainte et d'apaisement.

Que sait-il de Bruno?

### *Le 11 septembre*

Je commence à remplir des boîtes dès mon réveil. D'abord les vêtements, faciles à repérer. Cette première étape achevée me révèle l'ampleur de la tâche qui m'attend. Je comble une nouvelle boîte avec des serviettes trouvées dans une armoire. Je m'interromps en trouvant une vieille boîte à chaussures sous le sofa, dans laquelle Bruno a rassemblé dessins, photographies et notes de toutes sortes. Quelques clichés me sont familiers, nous représentent Bruno et moi. La plupart mettent en scène des inconnus, des gens pour qui j'éprouve aussitôt une vive aversion. Un bout de papier attire mon attention. L'écriture manuscrite qui y figure m'est familière. Bruno y a inscrit une adresse postale, rue Sainte-Catherine. J'hésite, puis l'ajoute aux déchets dans le sac poubelle à mes côtés. Se révèle ainsi une nouvelle photographie. Il s'agit de l'homme de l'appartement voisin. Il siège dans un fauteuil avec Bruno à ses côtés, assis sur l'accoudoir.



Je sors de l'appartement. Je traverse le palier et cogne contre le battant. Aucun son. Je cogne à nouveau. Je fais un pas de recule, attends quelques secondes, puis je fais demi-tour. La porte s'ouvre au même moment. L'homme porte la même chemise que la veille. Je me demande s'il a passé la nuit debout.

– Bien dormi ?

Son aise me désarçonne. J'ai oublié ce que je voulais lui demander. Je balbutie un semblant de réponse, que j'ai commencé à faire des boîtes, que la tâche est plus importante que ce que je pensais. Il remarque la photo entre mes doigts.

– Je viens de préparer du thé. Vous en voulez?

Il a capté mon malaise à l'expression de mon visage, j'en suis certain. J'ai un mouvement de recul, puis ma curiosité l'emporte. J'acquiesce et le suit dans le petit appartement.

Il se présente : Thomas. Il habite seul. Il a le regard sévère. Un mélange de dureté et de douceur dans lequel on arrive à déchiffrer le poids de la solitude.

Il revient de la pièce adjacente avec une théière et deux tasses. Il s'assoit dans un fauteuil rond de style rococo dont la boiserie est ouvragée et le tissu, floral. Je prends place sur le divan du même style qui lui fait face.

Il se penche vers la table basse entre nous. Il agrippe d'une main la théière qu'il y a déposée et verse un liquide brunâtre dans une tasse. Il me la tend et se sert à son tour. J'y trempe les lèvres en prenant garde de ne pas me brûler. Thomas me fixe, la tasse de porcelaine posée en équilibre sur un genou.

Je jette un regard circulaire à la pièce. Il y a longtemps que Thomas occupe cet appartement. Je le remarque à la lourdeur du décor. Chaque espace est occupé avec soin. Chaque meuble est chargé d'une quantité impressionnante d'objets, bibelots, vaisselle et œuvres d'art,

vraisemblablement accumulés avec les années. Il y a là une couche épaisse de poussière qui confirme la sédentarité, qui donne un aspect figé à la pièce.

– Tu lui ressembles.

Je me retourne vers Thomas ; il n'a pas bougé, au point où je me demande si je n'ai pas halluciné. Il y avait dans sa voix non pas du regret, mais une forme de nostalgie. Pourtant, ses traits, eux, sont restés impassibles.

– Bruno était bien différent de moi.

Thomas s'attendrit et me sourit. J'évite son regard et prend une gorgée. J'étudie les motifs complexes de la moquette au sol.

– Il était reparti chez vos parents, c'est bien ça ?

Il semble maintenant inquiet. Les souvenirs des derniers mois défilent dans mon esprit. Je lui réponds en acquiesçant de la tête. Thomas sourit en baissant les yeux sur sa tasse.

– Ton frère était très discret. J'aimais ça, chez lui.

Il dépose sa tasse vide sur la table, puis la remplit. J'attends qu'il poursuive, mais il n'ajoute rien. J'observe les photos qui décorent la lourde étagère du salon derrière moi. Je crois le reconnaître sur quelques-uns des clichés sous les traits d'un jeune homme.

– C'est votre femme, à côté de vous ?

Il acquiesce de la tête. Il dit qu'elle est décédée il y a sept ans. La plupart des photos les mettent tous les deux en scène. Sur une plage, à une fête foraine, dans un champ de fleurs. Je remarque qu'il n'y a aucun enfant à leur côté.

Il me demande si je prévois rester longtemps. Je vide ma tasse et la dépose à côté de la théière. Je dis que je n'ai rien prévu, que je vais prendre le temps de tout emballer. Il se racle la gorge en réajustant sa position sur son siège.

– J’irai te donner un coup de main.

Pour la première fois, son ton est ferme et n’appelle aucune protestation. J’évalue son expression avant d’accepter, à regret. Devant mon apparente hésitation, il me promet de ne déplacer aucun objet lourd.

### *Le 13 septembre*

Maman a essayé de me contacter plusieurs fois dans les derniers jours. J’ai ignoré tous ses appels. Je m’en veux de lui faire revivre la même épreuve que Bruno, mais je n’ai pas envie de répondre à toutes ses questions uniquement pour la rassurer. Je lui raconterai l’essentiel à mon retour.

Thomas s’avère d’une étonnante efficacité. S’il n’est pas rapide, il a par contre un excellent sens de l’observation en plus d’une impressionnante mémoire. Je suis tout de même surpris qu’il arrive à trouver avec autant d’instinct l’emplacement où Bruno rangeait ses trucs. Il est étrangement à l’aise; ce n’est pas la première fois qu’il met les pieds ici.

Pendant que nous travaillons, il me parle de ses neveux qui ont mon âge, du séjour qu’il a fait en France quand il avait lui aussi vingt ans. Mon âge semble lui être une grande source de fascination.

Nous en avons vite fini avec la cuisine et la salle de bain. Je termine la journée seul en vidant le salon.

### *Le 14 septembre*

Thomas me réveille à huit heures tapantes en cognant à la porte. Je m’étais assoupi en lisant dans la chambre blanche hier. Je lui ouvre en terminant de boutonner mon jeans. Il est tout

pimpant et prêt pour une nouvelle journée de travail. Il m'a apporté un muffin qu'il a cuisiné. Je l'invite à nous préparer du thé pendant que j'engouffre mon déjeuner et pénètre dans la chambre.

Je finis d'enfiler un t-shirt de Bruno quand j'aperçois Thomas. Il m'observe dans l'encadrement de la porte. Nous vidons nos tasses en silence, puis nous nous mettons au travail. Les bacs commencent à s'accumuler dans l'entrée et obstruent pratiquement toute la fenêtre.

En fin d'avant-midi, nous passons dans la chambre blanche. Il y a peu de chose à y récolter. Je me dirige aussitôt vers la garde-robe où Bruno avait accumulé son matériel de dessin et quelques caisses scellées. Elles semblent remplies d'objets qu'il n'a jamais pris le temps de vider depuis son emménagement. Je me retourne pour prendre une nouvelle boîte. Thomas est accroupi au sol, *L'agneau carnivore* entre les mains. J'aperçois mon signet, pris entre les dernières pages.

– Je savais bien que je le trouverais ici.

Je lui demande ce qu'il veut dire par là. Il m'explique qu'il a prêté ce roman à Bruno il y a quelques mois pour qu'il le lise. Il s'était procuré ce roman il y a déjà quelques années, comme en témoigne le jaunissement du papier. C'est l'un de ses préférés.

– C'est dommage qu'il n'ait pas eu le temps de le terminer.

Je lui explique que ce signet m'appartient, que c'est moi qui suis en train de le lire. Que Bruno me l'a offert en revenant à la maison. Thomas paraît d'abord troublé, puis ses traits s'adoucissent.

– Bien sûr.

Il feuillette les pages. Il s'arrête aux trois quarts du livre.

– J'aime bien ce passage. « Je t'aime parce que tu es à moi. Je t'aime parce que je te possède. Je t'aime parce que tu as besoin d'amour. Et je t'aime surtout parce que j'ai enfin compris que je ne peux parler de mon amour à personne d'autre que toi, et que le véritable

amour, c'est ça. Deux êtres qui forment une seule solitude, un seul silence. » C'est beau, n'est-ce pas ?

Je lui demande pour quelle raison il a prêté ce livre à mon frère. Bruno n'a jamais aimé lire. Il sourit, sans répondre. Il me tend seulement le roman. Je fais un geste de refus, dis qu'il peut le garder s'il lui appartient.

– Prends le temps de le finir, au moins.

J'accepte de le conserver, mais promets de le lui remettre avant de partir.

Je finis seul d'emballer les affaires de Bruno en soirée. L'appartement est vide. Il ne reste que les boîtes dans l'entrée, mon sac de voyage et un ensemble de drap sur le lit pour que je puisse encore passer la nuit.

J'achève la lecture des dernières pages du roman en vitesse, étendu au sol. Je reste plusieurs minutes à fixer la couverture après l'avoir redéposé, perplexe.

Je décide de quitter l'appartement pour la soirée. Après avoir verrouillé la porte, je passe chez Thomas. Il ouvre tout de suite. Je dépose le roman entre ses mains en le remerciant et dévale les escaliers avant qu'il puisse dire quoi que ce soit.

L'air est chargé d'humidité. Je rejoins la station de métro la plus proche, direction centre-ville. Une vingtaine de minutes plus tard, je sors sur la rue Sainte-Catherine sous une pluie battante. J'avance vers l'est sans trop savoir où je vais. En l'espace de quelques minutes, mes vêtements collent à ma peau. Parfois, je m'arrête à une intersection le temps de deux changements de lumière, distrait par l'opacité de la pluie et la vie nocturne.

Un mur de vitres teintées où sont affichés des chiffres d'un jaune éclatant attire soudain mon attention. La devanture est sobre, mais explicite; les silhouettes masculines qui l'ornent ne laissent aucun doute. En lisant l'enseigne *G.I. Joe*, je revois la figurine du garçon rencontré

quelques jours plus tôt. Je songe que cet endroit n'a rien d'un magasin de jouets. Mon cœur s'agite et ma respiration s'accélère. Je poursuis ma route, puis m'arrête à l'intersection. Je me retourne. Je traverse la rue en évitant tous les regards que je croise. Je tire la porte et entre.

J'atteins une sorte d'inconsistance. Je deviens moi-même vide. J'oublie les gestes que je viens tout juste d'accomplir. Tout à coup, je suis devant un casier. Des corps me frôlent sans gêne. Mon cœur s'affole. J'avais déjà entendu parler de ce genre d'endroit, mais n'y avais jamais mis les pieds. Tout est tel que je me l'étais imaginé. J'ignore ce que je suis venu faire au milieu de ces hommes.

Avec des gestes machinaux, je retire mes vêtements humides un à un en me dissimulant des regards le mieux possible. Je les suspens à l'un des crochets, referme la porte et m'enfonce dans la pénombre des corps en sueur. Le rythme de ma respiration se calme peu à peu. Je regarde à l'intérieur de chaque pièce. À voir l'expression sur le visage des hommes que je croise, je devine que mon attitude trahit mon manque d'expérience en ces lieux. Je détourne les yeux sur des ébats, m'éloigne des cris qui ne laissent aucun doute quant à la nature des gestes qui les ont causés. Je m'assois dans un coin, et on me laisse tranquille quelques minutes. Je songe à mon frère. Qu'aurait-il pensé de me voir ici? À bien y penser, peut-être est-ce même ici qu'il a été contaminé. Non, pas Bruno. Je nous revois, étendus sur la paille, dans la moiteur du grenier de l'étable. Je retrouve la sensation des caresses partagées, des étreintes. Pas Bruno.

On me touche l'épaule. En me retournant, j'aperçois un homme dans la trentaine, blond, les cheveux noués sur la nuque. Je m'imagine que Bruno aurait pu ressembler à cela dans quelques années. Il est assez élancé. Un tatouage recouvre tout son bras gauche. Une fine barbe couvre l'angle de sa mâchoire. Il se penche à mon oreille et, dans un murmure, m'invite à le suivre. Je l'accompagne dans une petite pièce sombre et étouffante. Nous nous jaugeons quelques secondes.

Il applique une légère pression sur mon torse, puis m'incite à m'asseoir et à m'étendre sur le dos. Il s'accroupit d'abord entre mes jambes et me caresse doucement. Après quelques minutes, quand il me tourne sur le ventre et me pénètre, il n'use plus d'aucune douceur. Je ne dis rien. Je sers les poings. Est-ce parce que la chanson *Plastic Jungle* de Miike Snow joue au loin, je m'imagine soudain que cet homme est un animal, un prédateur dont je suis la proie consentante. Je comprime mes paupières le plus fort possible et me concentre sur les lueurs qui s'y forment.

Te souviens-tu du loup, Bruno ? Celui dans la chambre sombre au sous-sol chez Grand-maman. La fourrure jaunie par les années d'accumulation de fumée de cigarette. Une peau comme une enveloppe dont j'aurais voulu me revêtir jour et nuit pour rester au chaud. C'était un coyote, c'est vrai, Papa me l'a dit. Je n'ai jamais fait la différence. Te souviens-tu que nous la revêtions comme un costume ? Nous devenions un méchant loup. À chaque fois, je pensais au Devin dans *Astérix*. À chaque fois, je n'osais t'avouer que j'avais peur.

Te souviens-tu du veau derrière l'étable ? J'ai pensé garder sa peau une fois que la vermine se serrait régalé de sa chair. Tu aurais été le loup, et moi le veau. J'aurais fait une proie facile, une proie à abattre pour que tu t'en délectes, sucer mon sang et mes os jusqu'à la moelle, et en mourir de rire. Je crois que j'aurais aimé être ta victime. Feindre de mourir avec mon cou dans ta gueule, tes dents qui entrent dans ma peau juste assez fort pour y laisser des marques, pour y faire couler un filet de sang qui se serait mêlé au tien après le combat. Ton haleine chaude et humide après la chasse. Et je te laisserais ma peau en trophée, tu la porterais par-dessus ta fourrure jaunie. Tu me porterais comme un accessoire et je resterais étendu dans l'herbe, attendant que tu t'éloignes pour revenir à la vie et tout recommencer.

Je pense à cela quand la douleur devient trop cuisante. Que cette peau humide contre mon dos est celle de Bruno. Puis je songe que je n'ai pas le droit d'espérer cela. Que sa peau est en train d'être dévorée par la vermine. Que notre bataille, il l'a déjà gagnée.

Est-ce cela aimer, Bruno ?



**RENCONTRES SPÉCULAIRES ET  
INCARNATION : L'ÉCRITURE DU  
CORPS DANS *SON FRÈRE* DE  
PHILIPPE BESSON**

## RENCONTRES SPÉCULAIRES ET INCARNATION : L'ÉCRITURE DU CORPS DANS *SON FRÈRE* DE PHILIPPE BESSON

### INTRODUCTION

Corps et textes sont intimement liés, d'abord par leur proximité étymologique (*corpus*), qui laisse entendre leur teneur commune de tissage culturel et biologique, rappelant qu'écrire demeure un geste physique nécessitant une main qui exécute le mouvement. Le corps, cependant, ne saurait être compris en dehors de toute histoire ou sans référence aucune à la dimension sociale et culturelle de son existence, puisque, comme le souligne Andrea Oberhuber, « le corps est toujours déjà l'objet d'une construction sociale *et* culturelle, [...] il est dès sa naissance un corps interprété, un corps langage, lié au programme d'une société et, donc, d'emblée une surface d'inscription, un texte<sup>15</sup> ». Un corps ne peut se lire comme *corpus* qu'en regard de son insertion dans l'histoire et la culture d'un temps et d'un espace donnés offerts à une surface d'inscription. Ce qui permet de penser, avec Roger Kempf, que « livres et corps, tout est *texte* d'égale dignité. Tout parle ou se parle, s'écrit, se lit<sup>16</sup> ». Il n'est pas question seulement des appropriations évidentes du corps par la rature, comme le tatouage ou le piercing, mais bien de toutes formes de présentations des corps, même sans marquage extérieur, qui font de la peau (cachée ou montrée par le *tissu* ou par le *texte*) et des formes musculaires et biologiques en général, un lieu privilégié de lecture et de production de sens.

L'anthropologie ou la psychanalyse étudierait peut-être cette question en considérant la surface d'inscription de la peau<sup>17</sup>, mais on peut tout aussi bien la prendre par l'autre bout en

---

<sup>15</sup> Andrea Oberhuber, *Corps de papier. Résonance*, Éditions Nota bene, coll. « Nouveau essais Spirale », 2012, p. 14.

<sup>16</sup> Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1968, p. 7.

<sup>17</sup> Ce que font par exemple Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis dans *Ce que dit l'écorce*, Montréal, Éditions Nota bene, 2014.

observant de quelle manière la littérature saisit le corps et le montre ou en fait même un objet littéraire à part entière. C'est pourquoi poser la question du corps en littérature se révèle nécessaire afin, comme le pose clairement Oberhuber, de voir de quelle façon « mettre en scène le corps au sein d'un récit, l'y inscrire verbalement, revient à se faire côtoyer *corps* et *corpus*<sup>18</sup>. » Il faut dire d'entrée de jeu que, dans le cadre de la littérature narrative, cette interaction se produit le plus souvent dans le corps du personnage lui-même, quand bien même serait-il cet être de papier que nous a appris à reconnaître la critique structurale. Le personnage, même s'il n'existe que sous forme textuelle, demeure la surface la plus productive de sens pour beaucoup de romancier.es. Dans *L'art du roman*, Virginia Woolf avance que « la base du bon roman c'est la création des personnages, et rien d'autre<sup>19</sup> ». Le travail d'un romancier serait ainsi lié à sa capacité à créer des personnages réels, vrais et convaincants. Plus encore, j'ajouterais qu'il permet de mettre en scène leur corps afin d'en faire un corpus lisible. Du point de vue du créateur, cette primauté accordée au personnage dans le roman s'accompagne d'un important questionnement : comment donner à *voir* un personnage par le texte ? Comment le faire « apparaître »<sup>20</sup>, le faire sentir, l'incarner dans « un corps [qui] dépasse les mots chargés d'en rendre compte<sup>21</sup> » ?

### ***Corpus* : performativité du corps textuel**

La littérature, contrairement aux arts visuels (peinture, photographie, cinéma, etc.), ne peut faire surgir une image instantanée; elle doit plutôt passer par la succession et l'accumulation de mots pour montrer un personnage dans son unité, lui octroyer une présence aux contours

---

<sup>18</sup> Andrea Oberhuber, « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 17.

<sup>19</sup> Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris, Seuil, coll. « Points/Signatures », 2009 [1919], p. 45.

<sup>20</sup> J'utilise « apparaître », ici, au sens que lui donne la phénoménologie moderne : « La pensée moderne a réalisé un progrès considérable en réduisant l'existant à la série des apparitions qui le manifestent. » (Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1980 [1943], p. 11.)

<sup>21</sup> Francis Berthelot, *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, p. 8.

définis. À propos de cette inadéquation fondamentale, que certains critiques décrivent comme un décalage, « entre un corps qui s'inscrit de manière synchronique dans l'espace à trois dimensions, et une écriture qui se définit comme un système diachronique de signes dépendant de la linéarité successive de la lecture<sup>22</sup> », Roland Barthes observait déjà, en 1966, que « narrateur et personnages sont essentiellement des "êtres de papier"<sup>23</sup> », c'est-à-dire que ce sont d'abord des corps constitués par des mots, et donc morcelés. C'est le lot de l'écrivain de faire face à « [cette] faillite de l'écriture à se saisir de l'objet corps dans sa totalité (le "ratage" de l'écriture, pour reprendre un terme cher à Lacan) et la fétichisation-dissection du corps<sup>24</sup>. » Néanmoins, si la juxtaposition de mots, victime de son caractère linéaire, ne permet pas au lecteur d'avoir une saisie immédiate de ces personnages issus de l'imaginaire de l'écrivain, elle offre en contrepartie un panorama plus complet de ceux-ci :

À chaque instant, par ses postures, les gestes infimes qui lui échappent, la manière dont il réagit aux événements, le corps des personnages nous renseigne sur un avenir dont ils n'ont pas conscience. Alors même qu'ils nous sont présentés de manière statique, le langage de leur corps est non seulement en avance sur leur propre langage, mais aussi plus sincère<sup>25</sup>.

Cette sincérité ne doit pas être entendue ici au sens moral et traditionnel du terme, mais plutôt en regard de la transparence du personnage inscrit dans une lisibilité textuelle. La description de l'apparence physique d'un personnage s'avère ainsi riche de possibilités et de significations : elle donne à voir à la fois l'extérieur (descriptions du physique) et l'intérieur (descriptions des sensations) d'un sujet, ce qui débouche *ipso facto* sur la question du visible et de l'invisible, du dit et du non-dit. En témoigne le cas exemplaire en littérature contemporaine du *Journal d'un*

---

<sup>22</sup> Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 7.

<sup>23</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1981 [1966], p. 25, cité par F. Berthelot, *op. cit.*, p. 8.

<sup>24</sup> A. Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 7, qui cite Jaques Lacan, *Le Séminaire*, Livre 20, Paris, Seuil, 1975, p. 34-35.

<sup>25</sup> F. Berthelot, *op. cit.*, p. 99.

*corps* de Daniel Pennac, où les tensions internes du sujet atteignent les chairs, par exemple quand le diariste note qu'une « des manifestations les plus étranges de [s]es états d'angoisse, c'est cette manie de [s]e dévorer le dedans de la lèvre inférieure<sup>26</sup>. » Ce type de narration, fragmentée par des observations faites au jour le jour, ne se contente pas uniquement de rendre compte du corps de l'extérieur, mais bien aussi de l'intérieur en explorant le monde sensible : le corps se présente comme un écran sur lequel se donnent à lire les pensées et les sentiments qui l'habitent. Ce type d'écriture adopte une esthétique toute contemporaine où le corps est montré comme signifiant et producteur de significations, et est donc plus puissant encore que la parole elle-même : « Jamais les témoignages personnels sur le corps [...] n'ont été aussi ambitieux, prétendant "dévoiler" du caché, esquisser des interprétations sous-jacentes, dire de l'émotion, de l'affect<sup>27</sup> », affirme Georges Vigarello en introduction à son plus récent ouvrage. Andrea Oberhuber observe le même phénomène et énonce que « les corps *montrent* ce qui n'est pas visible à l'œil nu, ils *parlent*, ils *performent* des idées<sup>28</sup>. » Cette performativité du « corps romanesque<sup>29</sup> », présente dans les textes de plusieurs écrivains contemporains, est inhérente à une poétique fondée sur l'expérience somatique. Philippe Besson s'inscrit parmi ces écrivains.

### **Philippe Besson : écrivain du regard et du non-dit**

Ancien juriste, Philippe Besson a publié ses deux premiers romans *En l'absence des hommes* et *Son frère*<sup>30</sup> en 2001 aux Éditions Julliard. Une quinzaine d'années plus tard, il est

---

<sup>26</sup> Daniel Pennac, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, 2012, p. 155.

<sup>27</sup> Georges Vigarello, *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2014, p. 7.

<sup>28</sup> Andrea Oberhuber, « Dans le corps du texte », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 18.

<sup>29</sup> Roger Kempf nomme *corps romanesque* « des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit [...], le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du personnage de roman » (R. Kempf, *op. cit.*, p. 5).

<sup>30</sup> Philippe Besson, *Son frère*, Paris, 10/18, 2010 [2001]. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la mention *SF* : suivie du numéro de la page.

maintenant l'auteur d'une œuvre foisonnante constituée de quinze romans<sup>31</sup>, d'une pièce de théâtre (*Un tango en bord de mer*, 2014) ainsi que de quelques nouvelles et scénarios. En parallèle, *Son frère* a été porté à l'écran par Patrice Chéreau en 2003, et ses romans *L'Arrière-saison* et *Les Jours fragiles* ont été adaptés au théâtre en 2004 et 2006 respectivement. Récipiendaire du prix Emmanuel-Roblès (*En l'absence des hommes*) en 2001 et du Grand prix RTL-Lire (*L'Arrière-saison*) en 2003<sup>32</sup>, Philippe Besson est décrit par plusieurs critiques comme l'un des auteurs incontournables de sa génération grâce au style authentique, lucide et sensible (souvent comparé à celui de Duras) de son écriture. Ses romans mettent le plus souvent en scène des protagonistes femmes ou homosexuels confrontés à des troubles familiaux et/ou amoureux. Il n'est pas rare, aussi, qu'il incorpore des icônes gays à ses fictions (Marcel Proust dans *En l'absence des hommes*, Arthur Rimbaud dans *Les Jours fragiles*, Raymond Radiguet dans *Retour parmi les hommes*, et James Dean dans *Vivre Vite*). Le fait qu'« [il ait] passé d'un livre à l'autre comme à travers des vases communicants, dans ce qu'il décrit lui-même comme un seul mouvement d'écriture<sup>33</sup> » a permis à ses lecteurs, au fil des années, de dégager une poétique d'écrivain : Philippe Besson est ce qu'on pourrait appeler un « écrivain du non-dit ». À ce propos, Besson dit croire « qu'on dit beaucoup plus de choses dans un silence, un murmure, un regard, un geste que dans un long discours. Les non-dits renseignent beaucoup plus les gens que les paroles<sup>34</sup>. » Cet auteur aux silences si éloquents a donc recours à une écriture épurée, à des phrases courtes et incisives. Il est aussi – et c'est ce qui m'intéresse – très près du langage

---

<sup>31</sup> *En l'absence des hommes* (2001), *Son frère* (2001), *L'Arrière-saison* (2002), *Un garçon d'Italie* (2003), *Les Jours fragiles* (2004), *Un instant d'abandon* (2005), *L'Enfant d'octobre* (2006), *Se résoudre aux adieux* (2007), *Un homme accidentel* (2008), *La Trahison de Thomas Spencer* (2009), *Retour parmi les hommes* (2011), *Une bonne raison de se tuer* (2012), *De là, on voit la mer* (2013), *La Maison atlantique* (2014) et *Vivre vite* (2015).

<sup>32</sup> À ces récompenses s'ajoutent des nominations pour *Son frère*, retenu pour la sélection du prix Femina en 2001, et pour *Un garçon d'Italie*, sélectionné pour les prix Goncourt et Médicis en 2003.

<sup>33</sup> Thierry Bissonnette, « Philippe Besson : éclairages complémentaires », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 97, 2004, p. 49.

<sup>34</sup> Philippe Besson, cité par Biblioblog, « Interview de Philippe Besson », *Biblioblog*, 26 juin 2008, [En ligne], <http://www.biblioblog.fr/post/2008/06/26/Interview-de-Philippe-Besson> (Page consultée le 14 mai 2015)

corporel de ses personnages, des non-dits auxquels l'écriture du corps a recours. Ainsi, peu de dialogues ou d'explications dans les romans de Philippe Besson : l'auteur agit en observateur et laisse parler le corps de ses personnages, en en rendant compte avec justesse et précision, dans un souci de vérité et de réalisme qui cherche à capter le pouvoir signifiant de la corporéité. C'est dans cette logique que j'affirme que l'écriture de Philippe Besson *montre* plus qu'elle ne *dit*. « Je déteste les déclamations, les déclarations, les ostentations », dit-il. « Ce qui me plaît, ce qui m'émeut, c'est la pudeur, la timidité<sup>35</sup>. » À cette écriture dépouillée s'allient des thématiques récurrentes et des obsessions chères à l'auteur : le secret, la séparation, la perte, la mort ou le silence, notamment. La mort, plus que toute autre question, est incontournable chez Besson : « La mort est présente partout dans mes livres [...]. C'est, faut-il dire, un thème très romanesque, car la mort modifie tous les liens que les gens entretiennent entre eux. C'est aussi, au moins pour la moitié de mes livres, une façon pour moi de parler du corps<sup>36</sup>. » Les relations interpersonnelles et l'attention aux corps sont prépondérantes dans l'esthétique bessonienne : dans tous ses romans, le corps est appréhendé comme thématique littéraire et/ou comme objet et sujet d'écriture (par une mise en discours des expériences perceptives et sensorielles du sujet). Si Philippe Besson est sensible à la corporéité des personnages dans chacun de ses romans, l'un de ses textes l'exploite cependant de façon plus appuyée. J'avancerais même qu'il est, dans l'œuvre bessonienne, le « roman du corps » par excellence. Il est question, ici, de *Son frère*<sup>37</sup>.

Ce roman met en scène deux frères, Thomas et Lucas, au moment où le premier découvre qu'il est atteint d'une maladie sanguine incurable. Lucas accompagne son frère cadet pendant les

---

<sup>35</sup> P. Besson, cité par Biblioblog, *op. cit.*, [En ligne].

<sup>36</sup> T. Bissonnette, *op. cit.*, p. 51.

<sup>37</sup> L'adaptation qu'en a fait Patrice Chéreau au cinéma est restée fidèle au roman, en ce sens que le corps y demeure au centre des préoccupations. Besson commente lui-même que « [Chéreau] a filmé au plus près des corps, du corps supplicé, alors que la maladie n'est qu'un prétexte au rapprochement » (P. Besson, cité par T. Bissonnette, *op. cit.*, p. 51).

six derniers mois de sa vie, à travers les traitements et la dégradation du corps, jusqu'au moment où ils se rendent tous deux sur l'île de Ré, lieu de l'enfance où Thomas a choisi de mourir. À travers ce compte-rendu des événements, ces deux frères que tout oppose (mentalités et sexualités différentes, le rôle du cadet par rapport à celui de l'aîné, etc.) se rapprochent et se redécouvrent. Alors que les différends s'apaisent et que s'instaure une nouvelle compréhension de l'autre, le corps se retrouve au centre des préoccupations (le corps et le sang contaminés de l'un par rapport à l'autre, notamment). Philippe Besson focalise toute l'attention du lecteur sur cette relation somatique entre deux frères qui en arrivent à se comprendre en un seul regard par le simple langage de leur corps, sans qu'il leur soit nécessaire de parler. Plus précisément, c'est le corps spéculaire qu'il m'importe de questionner au sein de cette relation fraternelle, cette rencontre avec autrui qui permet au corps d'apparaître. La vieille métaphore des yeux miroirs de l'âme prend alors un tout autre sens, plus incarné et tourné vers l'apparition concrète des êtres : pour les personnages comme pour ceux qui lisent et construisent leur existence en imagination, les « yeux ne sont-ils pas, pour chacun d'[eux], autant de miroirs pour refléter [leur] corps?<sup>38</sup> » C'est par le corps que l'on apparaît d'abord dans le regard d'un autre et que se met ainsi en place cette specularité essentielle qui nous fait exister avant tout par l'autre et dans l'image qu'il se fait de nous.

### **Le miroir : poétique et poïétique d'écriture**

Par « corps spéculaire », j'entends ici toutes rencontres physiques entre soi et son image, entre soi et l'autre (particulièrement le rapport au double, ici), bref, toutes relations mimétiques qui convoquent l'idée du reflet, du miroir ou de l'image de soi, selon l'idée développée par Paul Shilder voulant que « [n]otre image du corps n'est pas possible sans l'image du corps de

---

<sup>38</sup> Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1996, p. 105.



l'autre<sup>39</sup> ». Un corps en appelle (au moins) un autre, de même son image : les corps vont ainsi toujours par réflexion, par multiplication d'eux-mêmes, pourrait-on dire.

Fondamentalement, la saisie de la corporéité, bien qu'en apparence simple, ne va pas de soi chez l'être humain : si l'apparence extérieure des gens observés nous est accessible au premier regard, la nôtre nous échappe, du moins en partie. Au quotidien, s'il m'est possible de voir ma main ou mon pied, mon visage, lui, m'échappe complètement, comme le rappelle la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty : « Ma tête n'est donnée à ma vue que par le bout de mon nez et par le contour de mes orbites. Je peux bien voir mes yeux dans une glace à trois faces, mais ce sont les yeux de quelqu'un qui observe<sup>40</sup> ». Ainsi, même lorsque nous percevons notre corps, que ce soit dans un miroir, sur une reproduction (photographie, peinture, etc.) ou même mentalement, cette entreprise est uniquement possible par le recours à un regard extérieur à soi : « j'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour, mais quant à mon corps je ne l'observe pas lui-même : il faudrait, pour pouvoir le faire, disposer d'un second corps qui lui-même ne serait pas observable<sup>41</sup>. » C'est donc par l'intermédiaire d'autrui que le corps propre accède au statut d'objet perçu : le corps est d'abord un corps social qui se construit dans un rapport d'interaction avec le monde extérieur. De même pour les sensations intérieures des autres qui sont difficilement déchiffrables, car impossibles à percevoir.

Le corps humain est, certes, un objet. Nous pouvons le contempler de l'extérieur et le mettre ainsi "à distance". C'est le corps d'autrui : un corps parmi d'autres [...]; un corps qui donne accès à une image, à un paraître, et qui en même temps renvoie à l'être même de la personne qui se trouve devant nous. Mais c'est aussi notre corps : un corps-image que nous pouvons contempler dans un miroir ; un corps morcelé, lorsque nous regardons nos mains ou nos pieds ; un corps pourtant qui bouge lorsque

---

<sup>39</sup> Paul Schilder, *L'image du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980 [1935], p. 315.

<sup>40</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 120.

<sup>41</sup> *Ibid.*

nous bougeons et qui souffre et jouit lorsque nous souffrons et que nous jouissons<sup>42</sup>.

En prenant en compte ces limites, on arrive à un constat : la perception des corps, la façon dont ils apparaissent à notre vue, doit nécessairement naître d'une rencontre avec autrui. Lorsqu'on transpose ce phénomène dans la littérature, on observe que « [p]our rendre le corps d'un personnage perceptible au lecteur, l'auteur doit constamment – en plus de la simple description de ce corps en *ce qu'il est* – procéder à sa mise en espace, en indiquant à chaque instant ses relations avec le cadre qui l'entoure<sup>43</sup>. » Partant de ce constat, il semble légitime de se demander, comme le fait Francis Berthelot, « [c]omment le corps d'un personnage peut-il naître d'une rencontre entre son propre corps et celui d'autrui<sup>44</sup>? » En effet, il me semble que l'idée d'une *rencontre* rend possible l'*apparition* du corps des personnages en littérature, de façon à faire du corps matériel, un corps sentant et réagissant, qui vit et s'incarne sur le papier. Plus précisément, on peut se demander comment la relation avec le corps de l'autre personnage (qu'il soit semblable ou différent à celui du narrateur<sup>45</sup> de l'histoire), permet, à la façon d'un miroir, un renvoi vers soi nécessaire à la saisie et à l'apparition du sujet énonciateur ?

Si on s'éloigne du texte même, une métaphore du miroir peut aussi nous renseigner sur le geste créateur en amont du texte. En effet, l'expression « écriture du corps » dont il est question dans le titre de ce mémoire, dès lors qu'on joue avec la polysémie de l'article défini « du », postule une pluralité d'approches. Elle pose à la fois le corps comme thématique littéraire, mais aussi (et surtout) comme objet et sujet d'écriture tout à la fois. En effet, si le corps, lorsqu'on parle *de* lui, peut générer un discours dans le texte, il s'avère également en être le producteur,

---

<sup>42</sup> Michela Marzano, *La philosophie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2007, p. 6-7.

<sup>43</sup> F. Berthelot, *op. cit.*, p. 94.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>45</sup> « Un narrateur homodiégétique [...], fonctionnant comme un personnage ordinaire, dispose d'un corps physique en bonne et due forme, au même titre que ses comparses » (*Ibid.*, p. 23), contrairement au narrateur omniscient qui ne fait pas partie de l'histoire racontée et ne peut donc proprement s'incarner.

puisqu'il *se* dit : « Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre<sup>46</sup>. » En ce sens, quel rapport d'interaction s'établit entre le corps de l'écrivain et le texte qu'il est en train d'écrire ? En d'autres mots, le texte littéraire peut-il être appréhendé comme un reflet de l'expérience corporelle de l'écrivain qui l'a écrit ?

Ce sont ces deux avenues qui guideront ma réflexion et diviseront mon essai, c'est-à-dire d'une part le corps comme poétique, et d'autre part, comme poïétique d'écriture<sup>47</sup> dans le roman contemporain. D'abord, je m'interrogerai sur l'« apparaître » phénoménologique du corps des personnages dans l'écriture, en analysant les *rencontres spéculaires* des personnages dans le roman de Philippe Besson, en m'appuyant pour ce faire sur de réflexions philosophiques, sociologiques et psychanalytiques. Plus précisément, je m'intéresserai à quatre types de « rencontres corporelles » présentes dans le texte : la rencontre entre soi et l'autre-soi de l'enfance; la rencontre entre soi et l'autre-semblable (le double fraternel); la rencontre entre soi et l'autre-même (objet de désir); et la rencontre entre soi et l'autre-soi « différé » par la maladie. Ensuite, dans une seconde partie, je réfléchirai aux rapports d'interaction entre le corps de l'écrivain (réel ou fictif) et le geste d'écriture. Ces deux perspectives – entre les différents personnages (à l'intérieur du texte), puis entre l'écrivain et ses personnages (en marge du texte) – me permettront de dégager des pistes de réflexion sur la place que peut occuper le corps dans la création littéraire contemporaine.

---

<sup>46</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le corps créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, p. 44.

<sup>47</sup> Pour Didier Anzieu, la poétique est « l'étude des procédés par lesquels l'écrivain exploite certaines propriétés de la langue et de la parole en vue de produire [un] effet esthétique », alors que la poïétique « étudie le travail de création dans sa généralité et dans son universalité ». (*Ibid.*, p. 10.)

## CHAPITRE I : L'APPARITION SPÉCULAIRE DU CORPS DES PERSONNAGES

« Chaque objet est le miroir de tous les autres<sup>48</sup>. »

Maurice Merleau-Ponty

### La symbolique du miroir : mer, lumière et corps

L'histoire culturelle du miroir<sup>49</sup> rend compte de l'importance qui est accordée à cet objet, et ce, depuis l'Antiquité. Qu'il s'agisse de l'ombre d'un individu ou de son reflet sur l'eau, le rôle psychologique du miroir servait déjà alors à fonder un raisonnement analogique et une pensée symbolique. Plus tard, avec les progrès des techniques du verre aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles ainsi qu'avec de meilleures connaissances en matière d'optique, le miroir a permis à l'individu de cerner ses limites, de se distinguer des autres, devenant ainsi un instrument de face-à-face solitaire et d'adaptabilité sociale qui n'a fait que croître en importance. Suivant les variations de l'histoire des techniques spéculaires, le rapport du sujet à sa propre image a donc été fondateur pour l'élaboration de l'identité et de la sensibilité de l'être humain, ce qui peut paraître étonnant aujourd'hui, alors que le miroir est devenu un élément banal du quotidien, intégré à tous les décors. Omniprésent dans notre société, « le champ sémantique du miroir recouvre des pôles extrêmes, du mythe à l'écriture du moi, du symbole à la littéralité, et les langages parfois se compénètrent<sup>50</sup> ». Le portrait peint et le portrait littéraire jouent ce rôle, en prolongeant le plaisir du miroir. Il n'est pas rare, en effet, que les écrivains aient recours à ces subterfuges dans les textes, afin de tirer profit de leur pouvoir signifiant. Dans son roman *En l'absence des hommes*, par exemple, Philippe Besson se sert à la fois du miroir – « Devant le miroir de ma chambre, je

---

<sup>48</sup> M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 96.

<sup>49</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Éditions Imago, 1994.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 12.

fais face à mon image. Je vois les cheveux noirs, les yeux clairs, le léger sourire<sup>51</sup>. » – et du portrait peint – « Au pied du grand escalier de marbre, mon père contemple son image dans le tableau que le peintre D. a fait de lui. Je suis saisi par l'effet miroir de cette démesure, et par la vanité de cet homme qui a eu besoin qu'on fasse son portrait dans le seul but de flatter son ego. » (AH : 96) – comme accès direct à la corporéité de ses personnages. Dans *Son frère*, bien que le miroir ne soit jamais évoqué expressément en tant qu'objet, il est un symbole qui apparaît en filigrane de tout le récit, ce qui n'en est pas moins signifiant. Que ce soit par les références constantes qui sont faites à la mer, par l'importance qui est accordée à la luminosité ou par l'attention constante aux corps (particulièrement à la peau) des autres personnages, l'idée du reflet est présente tout au long de la diégèse imaginée par Besson, ce romancier dont le nom même évoque la gémellité et le double.

L'eau, symbole narcissique par excellence, ponctue tout le récit et vient appuyer plusieurs moments clés du roman. Dès les premières pages, Lucas, le narrateur, explique toute l'influence que la mer a eue dans sa vie, mais aussi en quoi elle structure l'histoire qu'il est en train d'écrire :

La mer, elle est une borne [...], elle est un repère et elle est partout. La mer, elle est partout. Lorsque je pense aux années d'avant, c'est d'elle dont je me souviens en premier, elle m'encercle, elle me hante, elle me rassure, elle ne me lasse jamais, elle est celle qui m'accompagne. C'est la mer que j'ai passé le plus de temps à contempler. Je crois que je la contemple encore quand elle n'est pas là. Il faut être saisi de cette merveilleuse obsession de la mer pour comprendre ce que je raconte. (SF : 13-14)

La mer, comme un miroir, est ce que Lucas « [a] passé le plus de temps à contempler » au cours de sa vie, à l'instar de « l'homme d'aujourd'hui, habitué à retrouver son image à tout bout de champ à travers les glaces, photographies et caméscopes<sup>52</sup> ». La mer est au fondement de

---

<sup>51</sup> Philippe Besson, *En l'absence des hommes*, Paris, 10/18, 2009 [2001], p. 50-51. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la mention AH : suivie du numéro de la page.

<sup>52</sup> S. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 12.

l'identité de Lucas, elle est un ancrage auquel il revient sans cesse et qui caractérise son rapport au monde. On pourrait même avancer qu'il s'y réfère et s'y contemple afin de retrouver le même genre de confirmation de soi que lui fournirait son reflet dans la glace. En effet, il entretient avec ce « miroir de l'eau<sup>53</sup> » un rapport presque obsessionnel; Lucas n'*existe* qu'en présence de l'eau, c'est-à-dire à proximité d'une surface capable de le renvoyer à soi et à son image corporelle. En effet, « [s]on premier réflexe, à peine arriver dans un endroit, est de rechercher la mer, ou un de ses bras, ou un fleuve, un estuaire, un lac qui [l']autoriseront à naviguer, à faire cette chose à jamais extraordinaire : être sur l'eau. » (*SF* : 31) Plus encore, cette obsession de la mer est nécessaire pour « comprendre [l'histoire] qu' [il] raconte », dit-il, ce qui porte à croire qu'il s'agit d'une clé de lecture du roman. En établissant ainsi un rapprochement sémantique entre la mer et la dégradation corporelle du frère dont il témoigne, Lucas suggère que son frère, et donc son corps, ainsi que la mer ont un pouvoir analogue sur Lucas, c'est-à-dire qu'ils s'offrent tous deux comme une surface de réflexion, un miroir, structurant pour Lucas.

Au fil de la lecture, on comprend que, pour Lucas, le rapport à l'espace et aux autres, autrement dit au monde, est structuré symboliquement par une référence constante à des surfaces réfléchissantes. Même son désir est conditionnel à cela; en plus d'être homosexuel (ce qui convoque d'emblée l'idée du même), son désir pour les hommes est toujours évoqué dans un univers marin. Lucas relate, par exemple, l'été de la naissance de son désir, lequel est survenu sur les plages (*SF* : 50-51), mais aussi son désir d'enfant de devenir un marin pour côtoyer les « hommes de la mer » : « J'aimais d'instinct ce monde de la mer, ces hommes qui ne vivaient qu'auprès de la mer, des bateaux. [...] Je voulais de tout mon cœur appartenir à ce monde-là, être en compagnie de ces hommes. [...] Les premiers rêves de mon enfance ont été des rêves de marin. » (*SF* : 29)

---

<sup>53</sup> René Kaës, *Le complexe fraternel*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2008, p. 61.

Il faut aussi souligner l'importance de la lumière dans le roman. En effet, si l'idée du miroir, « surface réfléchissant les rayons lumineux<sup>54</sup> », est centrale, il va de soi qu'on accorde à la luminosité une place analogue. Lucas<sup>55</sup> témoigne constamment du « plein soleil » (*SF* : 11) et de « la belle lumière » (*SF* : 54) de Saint-Clément, de la particularité du « soleil de l'été rétais » (*SF* : 41), mais aussi du désir né d'un « trait de lumière blanche à l'approche de l'aine » (*SF* : 50) lorsqu'il contemple le corps des hommes dénudés sur la plage, les peaux nues qui « se montrent dans la lumière, [qui] s'offrent au rebond de la lumière » (*SF* : 51). Sa vision du monde est constamment baignée de lumière. En ce sens, une lumière diffuse ou absente, dans certaines scènes du roman, n'en est que plus signifiante. Lorsqu'il est question du temps qui précède l'apparition de la maladie, des souvenirs d'enfance à la maison de Saint-Clément, ces moments sont accompagnés de « soleil jaune et [de] ciel bleu » (*SF* : 67). À l'opposé, plus la maladie du frère progresse, plus l'espace s'assombrit. Lucas note, à l'hôpital, combien « la pièce est [...] mal éclairée » (*SF* : 98). Il observe aussi, alors qu'il marche avec son frère sur la plage quelques semaines avant sa mort, que « la lumière n'était pas belle, comme un peu sale, au lieu d'être jaune et bleu. Des nuages encombraient la ligne d'horizon : c'est à peine si on distinguait la mer. » (*SF* : 58) Plus Thomas se rapproche de la mort et plus son corps se dégrade à cause de la maladie, moins « la lumière [est] sur lui » (*SF* : 130). En parallèle, on remarque qu'à partir de ce moment, Lucas arrive de moins en moins à percevoir Thomas correctement, à le reconnaître, voire à *se* reconnaître dans son frère : « Je lui confirme qu'il est assailli par la laideur, la déformation, qu'il n'est déjà presque plus reconnaissable. » (*SF* : 83) L'identité physique de son frère lui échappe de plus en plus; Lucas n'arrive plus à retrouver la ressemblance qui les rendait jusque-là presque indissociables : « Je pourrais à mon tour finir par croire qu'il ne s'agit pas de

---

<sup>54</sup> Jacques Corraze, *Image spéculaire du corps*, Paris, Éditions Privat, coll. « Rhadamanthe », 1980, p. 7.

<sup>55</sup> L'étymologie du prénom « Lucas » signifie « lumière ».

mon frère, de ma chair, du plus proche, de ce double original [...]. Je pourrais, moi aussi, contempler ce corps comme celui d'un étranger » (*SF* : 129-130). Comme un miroir sans tain, le corps du frère ne renvoie plus son image spéculaire à Lucas. Il n'est donc pas anodin, à la fin, que Thomas meure alors que « le soleil a disparu derrière les arbres » (*SF* : 144), et que Lucas compare sa disparition à une « éclipse » (*SF* : 149). On retrouve Thomas noyé dans la mer quelques jours plus tard : « La marée a ramené son cadavre, aux premières heures de la matinée. On l'a retrouvée sur la plage de Saint-Sauveur [...]. » (*SF* : 151) Thomas meurt des causes de ce qui pourrait être interprété comme un suicide narcissique.

On sent déjà, par ce rapide survol de l'univers symbolique à l'œuvre dans le roman, une activité spéculaire de projection/différenciation/identification entre soi et autrui, et ce, grâce aux diverses surfaces réfléchissantes mises en forme. C'est à cela que l'importance accordée à la mer et à la lumière fait écho, à ce rapport spéculaire à autrui, enjeu central de toutes rencontres entre les divers personnages du roman, lesquelles permettent un « apparaître » à soi-même du corps. En effet, l'écriture de Philippe Besson ne juge pas, mais constate seulement ce qui sépare les êtres, le miroir qu'ils se tendent tour à tour au fil des moments partagés : « Tout se joue à deux. Face à face. Toujours. Celui qui compte le plus, c'est l'autre. Au moment où il est devant nous, il est l'être le plus important. Le reste disparaît<sup>56</sup>. » C'est par l'entremise de ses relations avec le corps d'autrui que le sujet peut élaborer son image du corps. En effet, s'« [i]l y a une communauté entre ma photo, mon image dans le miroir et moi-même [...], les humains, mes semblables, qui sont hors de moi, ne sont-ils pas aussi une image de moi?<sup>57</sup> »

---

<sup>56</sup> P. Besson, cité par Biblioblog, « Interview de Philippe Besson », *Biblioblog*, 26 juin 2008, [En ligne], <http://www.biblioblog.fr/post/2008/06/26/Interview-de-Philippe-Besson> (Page consultée le 14 mai 2015)

<sup>57</sup> P. Schilder, *op. cit.*, p. 239.



### **Le miroir, auxiliaire du « connais-toi toi-même »**

Longtemps considéré comme individuel, propre et intime, le corps peut être appréhendé dans une dimension collective qui implique profondément l'autre du rapport social. Cette importance accordée à autrui et au reflet spéculaire dans l'organisation de l'identité a été renouvelée depuis un siècle par de grands psychologues tels que Wallon, Lacan et Schilder, qui avancent que « le corps de l'enfant n'est d'abord connu et vécu par lui que comme *corps en relation*<sup>58</sup> ». Ils ont reconnu que la construction du sujet est progressive<sup>59</sup> et qu'elle implique la conscience d'une différenciation par rapport au monde extérieur et à autrui qui s'élabore notamment par cette expérience majeure qu'est le phénomène du miroir.

Notre « image du corps », « l'image de notre propre corps que nous formons dans notre esprit, autrement dit la façon dont notre corps nous apparaît à nous-mêmes<sup>60</sup> » est au centre du sentiment de soi. Le sujet, capable de s'objectiver et de coordonner ses perceptions extérieures avec ses sensations intérieures, peut alors passer de la conscience du corps à la conscience du moi. Dans la réalisation de ces représentations mentales de soi-même, un œil mental vient se poster face au sujet et regarde tout le corps : nous nous observons comme si nous étions à l'extérieur de nous-mêmes en empruntant le regard d'un autrui imaginaire, « nous créons mentalement un point d'observation situé hors de nous et face à nous, et nous nous observons comme si nous observions quelqu'un d'autre<sup>61</sup> ». S'il en est ainsi de notre apparence extérieure, l'intérieur de notre corps, lui, est plus difficile à saisir : « On peut admettre que certains sujets qui ont une connaissance scientifique de la structure de leurs organes internes puissent la projeter

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>59</sup> « Le modèle postural du corps n'est pas statique, il change continuellement selon les circonstances vécues. [...] Il est construit, dissous, reconstruit. Dans ce processus continu, les processus d'identification, d'appropriation et de projection jouent un rôle important. » (*Ibid.*, p. 255.)

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 104.

dans leur corps; mais il reste que nous n'avons aucun moyen de percevoir nos organes internes<sup>62</sup>. » Une chose semble acquise, c'est que le corps est un vecteur de la sociabilité et de la relation à autrui, et qu'en conséquence « la connaissance du corps ne se développe qu'à l'aide de contacts perpétuellement renouvelés avec le monde extérieur<sup>63</sup> ». En effet, l'intervention des autres, leurs attouchements, voire l'intérêt qu'ils portent aux diverses parties de leur corps ou du nôtre ont une importance énorme sur le développement de notre image corporelle, en ce sens qu'ils dirigent notre attention sur telle ou telle partie de notre corps; on parle alors d'identification, puisque « nous adoptons les images corporelles des autres soit dans certaines de leurs parties soit globalement<sup>64</sup> ».

Le processus est sensiblement le même en littérature : le narrateur homodiégétique ne peut faire apparaître l'image de son corps à soi-même (et au lecteur) qu'au contact des autres personnages. Sans quoi, comme dans la réalité, il ne peut rendre compte de son apparence physique ou, à tout le moins, s'il le fait, ce ne sera qu'en rapportant ce que d'autres personnages ou surfaces réfléchissantes lui auront appris par le passé, c'est-à-dire un portrait mental différé, figé et non-renouvelé de lui-même. C'est en observant les autres et en les écoutant parler de leur corps ou de ceux qui les entourent que les personnages, comme les êtres humains réels, découvrent la réalité de leur propre corps. De cette façon, si, dans le roman de Besson, le narrateur homodiégétique décrit son corps, ce n'est qu'en regard des autres personnages qui lui renvoient une image de lui-même. Lorsque Lucas affirme que « pour pénétrer dans la salle des soins intensifs [...], il faut enfiler une blouse verte [...] et accrocher un masque autour des oreilles pour dissimuler la bouche, le nez » et qu'« [il] ignore à quoi [il] ressemble dans cet

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 157.

accoutrement. » (*SF* : 124), on comprend bien l'incapacité du narrateur à se saisir de la réalité de son apparence physique qui s'offre au monde extérieur.

C'est ainsi que le corps propre accède au statut d'objet perçu : la réalité de notre corps n'est pas *donnée*, mais se *construit* dans un rapport d'interaction avec le monde extérieur. En effet, « un corps est toujours ob-jecté du dehors, à "moi" ou à autrui. Les corps sont d'abord et sont toujours autres<sup>65</sup> » : c'est *dans* et *par* son corps qu'on s'inscrit dans le monde et qu'on rencontre autrui. D'où l'importance d'une sociologie du corps, confirme le sociologue David Le Breton, puisque c'est dans la réalité de l'expérience que chacun prend contact avec sa corporéité : « La corporéité est socialement construite. [...] Nous réagissons par les sens les uns sur les autres<sup>66</sup>. » Comme je l'ai déjà mentionné, le monde social doit en partie sa forme aux impressions et aux inscriptions laissées par les autres, c'est-à-dire les allées et venues des autres corps. Ces interactions sociales génèrent tout un champ symbolique, un langage du corps, qui fait du corps un texte prêt à être déchiffré. En littérature, la description d'un simple geste par exemple, dans une situation donnée, pourra révéler les sentiments ou les intentions cachées d'un personnage. À ce propos, lorsqu'elle songe à la maladie, Claire, la copine de Thomas, « prétend qu'elle ignore les gestes qu'il faudrait accomplir, qu'elle a l'impression d'être sans cesse un peu à côté ou en retard, qu'elle est certaine que Thomas s'en aperçoit. » (*SF* : 48) Cette ignorance de l'étiquette corporelle qui est de mise dans la situation pose le personnage en décalage, montre l'inconfort de Claire sans l'exprimer directement. De même, lorsque les deux frères rencontrent le vieillard de Saint-Clément, ce dernier leur raconte un souvenir qui met en scène deux jeunes amoureux. Il dit avoir deviné la nature de leur relation, mais plus encore le fait que la femme était la plus amoureuse des deux, seulement en analysant leur gestuelle :

---

<sup>65</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000 [1992], p. 29.

<sup>66</sup> David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992, p. 18.

Cela se voyait à des détails infimes : c'est toujours elle qui s'accrochait à son bras, et lui qui, au bout d'un moment, se dégageait de son étreinte; c'est toujours elle qui sautait à son cou, qui le couvrait de baisers et lui marquait une sorte de retrait parfois devant ces effusions; c'est toujours elle qui parlait, avec un accent un peu scandinave, qui posait les questions et lui qui l'écoutait et se taisait. (*SF* : 121)

« [L]es émotions se traduisent par [d]es gestes plastiques<sup>67</sup> », dit Michela Marzano, les corps *disent* et *performent* des idées dont l'écrivain peut tirer profit dans l'écriture. C'est ce que fait Philippe Besson tout au long de *Son frère*, où les dialogues sont souvent absents, ce qui ne nuit pas pour autant à la compréhension des interactions mises en place.

Comme l'affirme Le Breton, « [les sentiments] ne sont pas spontanés, mais rituellement organisés et signifiés à l'adresse des autres. Ils s'inscrivent sur le visage, le corps, les gestes, les postures, etc.<sup>68</sup> » Le visage, plus que toutes autres parties du corps, est « la forme même d'autrui, la première voie d'accès à l'altérité<sup>69</sup> ». C'est pourquoi l'accès au reflet du visage, dans le miroir, n'est jamais sans conséquence, et ce, pour le meilleur comme pour le pire : « Il [Thomas] dit qu'il ne supporte plus son visage dans la glace, la purulence, les saignements, la dégradation de son apparence. » (*SF* : 82) On peut en effet toucher son visage et le deviner, mais c'est par le miroir qu'on le voit en tant qu'image réfléchie et qu'on prend conscience de son apparence. « Le visage est toujours ce qui permet la rencontre, l'échange de regards, le surgissement de la parole<sup>70</sup> », précise Michela Marzano. Dans l'optique où « les yeux disent tout » (*SF* : 23), où les yeux sont le miroir de l'âme et du corps, comme il en a été question plus haut, il est cohérent qu'une grande place soit accordée au regard dans le roman de Besson : Lucas « aperçoi[t] le regard de Thomas, qui marque l'incompréhension » (*SF* : 35), devine « dans la noirceur de son regard, dans le serrement de sa mâchoire, [...] que surviendra inmanquablement un temps où il cessera d'obéir »

---

<sup>67</sup> M. Marzano, *op. cit.*, p. 11.

<sup>68</sup> D. Le Breton, *op. cit.*, p. 62.

<sup>69</sup> M. Marzano, *op. cit.*, p. 60.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 62.

(*SF* : 91) aux médecins, voit « sur le visage de Thomas, [...] la prostration, et un léger tressaillement qui dit l'émotion » (*SF* : 94), « li[t] dans son regard l'épouvante » (*SF* : 118), et quand Lucas « sen[t] Thomas prêt à bondir, à le saisir [leur père] à la gorge pour l'étrangler. D'un seul regard, [il] l'immobilise. D'un clignement lent des paupières, [il] le prie de ne rien dire, de ne rien faire. » (*SF* : 110) Les tensions internes du sujet, ce qu'il ressent et pense, modèle son apparence extérieure et ouvre le corps au dialogue.

Le regard d'autrui nous renvoie donc une image spéculaire de nous-mêmes qui a la même importance que celle du miroir. Le timide qui se sent rougir, par exemple, n'aura la confirmation de sa réaction physique qu'en voyant son reflet dans le miroir ou grâce à cet autrui qui l'observe. Dans *Son frère*, Lucas et Thomas témoignent plusieurs fois de ce phénomène. On dira par exemple qu'« une jeune femme croisée dans la salle d'attente alors qu'il [Thomas] sortait du rendez-vous lui a demandé s'il allait bien, lui a fait remarquer sa pâleur » (*SF* : 16), ou encore qu'à un moment où Thomas regarde en direction de son frère, « [Lucas] compren[d] à l'expression de son visage que le [s]ien doit dire l'épouvante » (*SF* : 38). On remarque que l'importance du regard fonctionne dans les deux sens : s'il est possible de déchiffrer le regard d'autrui pour comprendre ce qu'il vit intérieurement, les frères ont besoin du regard de l'autre pour *se voir*, pour confirmer les impressions qu'ils ont d'eux-mêmes. Plus encore, on comprend que ce phénomène s'effectue malgré nous, qu'il se fait inconsciemment :

Je m'essaie à ne rien montrer mais Thomas dit qu'il lit sa propre dégradation dans mes yeux. Il dit que de lire cela lui est tout à fait insupportable, qu'il lui était possible d'accepter la maladie tant qu'elle ne se manifestait pas extérieurement mais qu'il n'y arrive plus si tout son être exhibe le mal dont il est atteint. (*SF* : 83)

Notre corps, donc, nous trahit, laisse voir ce que nous ressentons, laisse nos sentiments s'imprimer sur sa surface; notre corps est ce par quoi nous entrons en contact avec le monde, ce

par quoi nous communiquons et apparaissions à autrui. Et c'est pourquoi le regard y occupe une place si importante : le sujet « se résigne donc à se voir par les yeux des autres, ce qui signifie qu'il tente d'apprendre ce qu'il est par ce qu'ils en diront, autrement dit par les révélations du langage. C'est le langage qui découvre au [sujet] la structure de son corps-pour-autrui<sup>71</sup> ». En ce sens, la peau, surface d'inscription, joue un rôle de première instance, car c'est elle qu'on rencontre en premier, c'est sur elle que les sentiments vont apparaître, et ce, particulièrement lorsqu'il est question de la sexualité et du désir.

### **La peau des hommes lissée par le soleil : sensualité et désir narcissique**

Ce qu'il y a d'unique dans un corps humain, c'est qu'il est l'incarnation d'une personne. Il est le lieu où naissent et se manifestent nos désirs, nos sensations et nos émotions; il est le moyen par lequel nous pouvons exprimer quelle sorte d'êtres moraux nous sommes. Plus encore, pour Freud, tout, chez l'être humain, est influencé par la sexualité : le rapport au monde, la relation à la vie, l'attachement à l'autre, etc. En effet,

[I] 'un des domaines où se révèlent les relations complexes que chacun entretient avec son corps et avec le corps des autres est le domaine sexuel. Ne serait-ce que parce que nos relations à autrui les plus intenses sont les relations sexuelles, et que le désir érotique est toujours une ouverture à autrui à la fois dans sa corporéité et dans sa subjectivité<sup>72</sup>.

Le « schéma corporel » qui s'élabore dans la reconnaissance au miroir ou à autrui a été réaménagé par la psychanalyse, qui lui préfère celle de « structure libidinale » de l'image du corps, et selon laquelle c'est plutôt le désir qui met en forme ce que nous transmettent les sens. Le désir peut en être un de possession, mais aussi de connaissance, les deux étant souvent inter-reliés. En effet, « à travers la possession du corps d'autrui, chaque individu prend non seulement

---

<sup>71</sup> M. Bernard, *op. cit.*, p. 113.

<sup>72</sup> M. Marzano, *op. cit.*, p. 107.

contact avec l'être charnel de la personne qu'il désire, mais aussi avec sa propre existence charnelle<sup>73</sup> » : le désir nous compromet. C'est, entre autres, ce qui fait dire au narrateur d'*En l'absence des hommes* : « C'est dans les réactions du corps que je comprends le mieux ce que j'éprouve. » (AH : 201) Partant de l'idée que le corps est un phénomène social, il faut aussi prendre en compte le désir qui s'élabore dans la réciprocité du *voir* et de l'*être vu*. Cette structure se développe dans le fameux « stade du miroir » que Lacan décrit en 1949<sup>74</sup> : l'enfant devant le miroir, matrice du symbolique, passant d'une image morcelée de son corps à une image unitaire, prend plaisir au spectacle de lui-même et, en même temps qu'il comprend la différence entre l'image et le modèle, il acquiert devant son reflet une nouvelle fonction de projection. Il y a une communauté profonde entre l'image du corps de l'un et l'image du corps de tous les autres.

Cela amène une volonté, pour le sujet qui est regardé, de plaire et d'être désiré à son tour. Le regard et le jugement d'autrui nous dérobent ainsi à notre corps et le façonnent à l'image de son désir : « de par sa nature libidinale de désir de jouissance et, par conséquent, de désir du désir de l'autre, notre corps est un constant appel et une constante référence au corps d'autrui et d'abord à son regard qui me valorise comme objet digne d'être aimé, bref me juge<sup>75</sup>. » Le désir, lorsqu'il est question du corps, concerne ainsi à la fois le regard qu'on porte sur les autres, mais aussi le regard qu'on souhaite que les autres portent sur nous. Thomas, dans le roman, est particulièrement sensible à cette dynamique, c'est-à-dire au regard que les gens posent sur son corps dénaturé par la maladie :

Quand nous nous promenons sur la plage, il reste habillé, il conserve sur lui un tee-shirt. Je constate qu'il refuse de montrer son corps et je sais que c'est autre chose qu'une coquetterie. Lorsque nous croisons des garçons qui nous ressemblent, son regard s'accroche quelques instants sur

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>74</sup> Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, 1949, p. 449-455.

<sup>75</sup> M. Bernard, *op. cit.*, p. 103.

l'endroit de leur corps qui est intact en comparaison du sien. Il observe la pureté des corps inentamés, des peaux vierges de toute blessure. Ses yeux envient une musculature. [...] Du coup, les garçons magnifiques, ceux que nous croisons, le dévisagent avec effroi. » (*SF* : 75)

Thomas n'arrive pas à supporter ces regards extérieurs qui se posent sur lui, sur son corps qui lui procure tant de honte. C'est pourquoi « il dit que ce qu'il redoute plus que tout, c'est l'altération physique. [...] La peur de la dégradation de l'apparence, de la perte de l'intégrité » (*SF* : 79) :

Notre propre beauté ou laideur figurera non seulement dans l'image que nous avons de nous-même mais aussi dans celle que les autres ont de nous, et qui nous sera renvoyée. [...] Notre propre image du corps et les images du corps des autres, leur beauté et leur laideur peuvent devenir le pivot de nos activités sexuelles et sociales<sup>76</sup>.

Il ne s'agit pas ici de désir à proprement parler, mais bien d'un sentiment d'envie dirigé vers le corps d'autrui. Comme Lucas dit du corps de Thomas qu'« [il] aurai[t] voulu que ce corps fût [s]ien » (*SF* : 17), Thomas, lui, à un moment où il regarde une publicité de caleçons à la télévision, envie le corps des mannequins qui sont présentés : « Je vois bien qu'il n'éprouve aucun désir pour le modèle. Il l'envie : c'est autre chose, qui lui arrache des sanglots. » (*SF* : 132) Le rapport à autrui en est un de comparaison qui peut passer soit par l'identification, soit par la répulsion : le regard qui est dirigé vers autrui porte un jugement. Se sachant regardé, Thomas « ne veut pas voir son corps bouffi, déformé par la cortisone, [...] il veut bien accepter la maladie (comment faire autrement ?), mais pas la laideur. » (*SF* : 73) Pourtant, il n'y a pas, comme chez Lucas, de désir qui soit impliqué à proprement parler; c'est seulement qu'il n'aime pas l'image que lui renvoient ces autres hommes, tels des miroirs, et à laquelle il est confronté.

Lucas, lui, est homosexuel, ce qui double l'importance du regard que les hommes posent sur son corps d'une valeur supplémentaire. « La tendance homosexuelle, fréquemment associée

---

<sup>76</sup> P. Schilder, *op. cit.*, p. 280.



au signe du miroir<sup>77</sup> » à cause du désir (narcissique) pour le même sexe qu'il représente, appuie d'autant plus l'idée d'un rapport spéculaire au désir chez Lucas. En outre, celui-ci explique la découverte de son désir pour les hommes ainsi :

L'été, sur les plages, certains corps sont d'une beauté tout à fait inique. [...] J'aime les peaux dorées, lisses, lissées par le soleil qui paraît rebondir à leur surface, des peaux comme celles de fruits mûrs, des peaux fermes, insolentes. J'aime les torsos longs, à la limite d'être maigres, les torsos imberbes, vierges de toute agression, comme ceux que nous avons lorsque nous étions encore des adolescents, et que nous avons perdus sans nous en apercevoir et sans comprendre pourquoi. J'aime la finesse des armatures, l'élongation des musculatures, les corps faits pour l'eau, ceux sur lesquels elle ruisselle. [...] Thomas a eu ce corps-là, avant que les médecins ne le mutilent. [...] C'est là, précisément, dans le soleil, au bord de la mer, que mon désir pour les garçons est survenu. C'est là que, pour la première fois, j'ai regardé les corps, les formes, les lignes, les peaux. [...] Le premier désir sensuel dont je me souviens, c'est celui du toucher des peaux. Et la première révélation fut que ce désir se localisait sur celles des garçons. (*SF* : 50-51)

La peau occupe une place prépondérante dans le désir de Lucas. Ces peaux d'hommes lissées par le soleil rappellent symboliquement la surface d'un miroir, et plus encore, le mythe de Narcisse. Il y a en effet un désir pour l'autre-même, lequel est renforcé par cette idée de peau-miroir que le sujet se plaît à contempler comme s'il pouvait s'y mirer. Freud a déjà établi un rapprochement entre le narcissisme et l'homosexualité en ce sens que, selon lui, les hommes homosexuels s'identifient à la femme et deviennent leur propre objet sexuel, c'est-à-dire que partant du narcissisme, ils recherchent des hommes qui leur ressemblent et qu'ils veulent aimer comme leur mère les a aimés eux-mêmes<sup>78</sup>. L'homosexuel ferait donc en sorte que son objet sexuel soit le plus semblable à lui-même possible et c'est pour cela qu'il choisirait un individu du même sexe, voire un « double » de soi-même. Bien qu'on puisse critiquer cette approche – quelque peu datée – , il n'en demeure pas moins qu'elle propose des analogies intéressantes avec le cas qui nous

<sup>77</sup> J. Corraze, *op. cit.*, p. 43.

<sup>78</sup> Paul Denis, *Le narcissisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2012.

occupe, particulièrement en ce qui a rapport à l'idée du « même », laquelle est au cœur de ce qui unit les frères Andrieu dans le roman.

En effet, par rapport à la tension qui guide la relation fraternelle mise en forme, on pourrait s'intéresser à ce que des psychanalystes comme Freud ont nommé le « complexe fraternel », qui désigne « une organisation fondamentale des désirs amoureux, narcissiques et objectaux, de la haine et de l'agressivité vis-à-vis de cet "autre" qu'un sujet se reconnaît comme frère<sup>79</sup> ». La présence d'un frère ou d'une sœur nouvellement née dans l'univers familial, pensée comme le « complexe de l'intrus » par Lacan, jouerait un rôle structurant dans la formation de l'identité du sujet. Ce rapport à l'autre se caractérise par la haine, l'envie et la jalousie alors que le nouveau venu accapare toute l'attention : « L'identification narcissique du moi à l'image spéculaire du frère, dans laquelle il s'aliène, est le processus majeur du complexe de l'intrus<sup>80</sup>. »

Lucas, l'aîné de la famille, en témoigne :

La préférence, elle, [...] je l'ai vue. Très vite. J'ai vu qu'on me préférerait Thomas, que c'est à lui que les gens accordaient leur attention lorsque nous étions enfants puis adolescents, que c'est vers lui qu'on allait. [...] Pourquoi lui, plutôt que moi? Pourquoi toujours lui? [...] Ce sont des différences infimes, à peines perceptibles, et pourtant, à la fin, elles font de l'un un enfant choyé, un adolescent séducteur, de l'autre un garçonnet solitaire, un jeune homme mélancolique. » (*SF* : 43)

Il s'établit donc au départ, entre Lucas et Thomas, un sentiment de jalousie et d'envie qui caractérisera, pendant plusieurs années, leur relation. En effet, le complexe fraternel prend sens dans le processus de la constitution du moi, du narcissisme et des identifications à l'« autre-semblable ».

Lucas a toujours aimé le corps de son frère; il le trouve beau et l'envie. Lorsque Lucas se rappelle les hommes dénudés sur la plage, l'été de la naissance du désir, il songe que « Thomas a

---

<sup>79</sup> R. Kaës, *op. cit.*, p. 5.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 19.

eu ce corps-là avant que les médecins ne le mutilent » (*SF* : 50); il regrette la dégradation du corps de son frère. Réciproquement, Thomas trouve aussi le corps de Lucas beau :

Thomas m'observe. [...] Il dit qu'il me trouve beau, qu'il m'a toujours trouvé beau, que cette beauté s'est modifiée, bien sûr, avec les années mais qu'elle est demeurée intègre, qu'elle ne s'est pas perdue. Il dit qu'il a toujours envié cette beauté, qu'il l'a toujours jugée supérieure à la sienne. Il a souvent pensé aux mains des garçons posées sur moi, à la possession, souvent cherché à imaginer cela. Il comprend ces garçons qui m'ont possédé. [...] Il prétend qu'il le comprend plus exactement que jamais. Il dit qu'il est fier d'être mon frère. (*SF* : 131)

Ainsi, même si Thomas n'est pas homosexuel comme son frère, on sent qu'il y a une certaine *sensualité* qui s'est installée entre les deux frères. Chacun apprécie le corps de l'autre, se plaît à observer le corps du frère, du double. Cette fascination est palpable dans deux épisodes du roman : à deux occurrences, à l'hôpital, Lucas est témoin de procédures qui requièrent le dénudement de son frère; il peut alors détailler le corps de Thomas. Si la première fois, « [il est] frappé par cette nudité que, pourtant, [il] connai[t] bien » (*SF* : 100), la deuxième fois, quand les infirmières viennent raser Thomas pour le préparer pour le bloc opératoire du lendemain, Lucas se permet de détailler le corps de son frère :

Avec des gestes rapides, précis, elles le déshabillent. Il est nu, à présent, offert en spectacle. [...] Je vois la lame passer et repasser, épouser les formes vallonnées du poitrail défoncé, courir sans difficulté de long en large du ventre plat, descendre dans le creux que forment les hanches, où des veines affleurent à la surface de la peau blanche, enlever d'un seul trait la jolie ligne de poils qui fait se rejoindre le nombril et le pubis et que je tiens pour l'endroit le plus sensuel du corps des hommes. (*SF* : 117)

Malgré la froideur chirurgicale de la scène, la description qu'en fait Lucas est teintée de sensualité. Son regard suit la lame qui « épous[e] les formes » jusque dans les endroits « le[s] plus sensuel[s] du corps » de son frère. Il y a en effet cette ambiguïté dans les gestes que

s'échangent les deux frères, entre familiarité et sensualité, qui fait douter le vieillard de Saint-Clément quant à la nature de leur relation :

Il affirme d'emblée que nous sommes frères [...]. Au tout début, tout de même, il a pensé que nous étions peut-être des amants, mais cette idée lui est passée très vite. Il dit que des amants auraient d'autres gestes, qu'ils se toucheraient autrement que nous le faisons. [...] En revanche, il a noté nos similitudes, la complémentarité de nos gestes. Il en a déduit que nous nous connaissions d'éternité. C'est seulement chez ceux qui se pratiquent depuis toujours qu'on observe cette symbiose. Il n'y a pas d'erreur commise. Il y a une absolue certitude de faire le geste parfait. Il y a cette habitude de l'autre, indépassable, qui ne trompe pas. Et puis, il y a cette absence d'ambiguïté dans le frôlement des corps, qui achève de convaincre qu'il n'y a pas d'enjeu de chair, mais simplement une affection totale, intègre de chacun pour l'autre. (*SF* : 85-86)

Ils partagent en effet cette curiosité du corps de l'autre propre aux amants. À ce propos, Lucas, lui, affirme : « Je ne leur ai rien dit de l'amour de deux frères, [...] de cette intimité sur laquelle aucune enchère n'est possible, où le désir et la sensualité ont leur place parce qu'on connaît l'autre aussi bien que soi-même. » (*SF* : 145) Il y a donc une compréhension mutuelle du corps de l'autre, favorisée par le fait qu'ils sont semblables, qui permet de lire en l'autre comme dans un livre ouvert. Cette relation, en apparence ambiguë, prend donc tout son sens seulement lorsqu'on s'attarde aux réactions des corps, aux non-dits, au langage qui imprègne les corps et les rend signifiants, ce que permet l'écriture.

S'il a été question jusqu'ici de la rencontre de son propre corps avec celui d'autrui, il importe maintenant d'interroger les rencontres entre soi et soi à l'œuvre dans le roman, à commencer par la relation qu'entretient le corps avec le temps, c'est-à-dire comment le soi corporel du passé (perçu comme « autre ») influence la perception et la construction du soi corporel du présent.

## Un roman « palais des glaces » : le corps comme portail temporel

Écrit sous la forme d'un journal intime, chaque passage du roman est daté du 7 mars au 8 septembre 2000<sup>81</sup> (de l'annonce de la maladie jusqu'à la mort de Thomas). Lucas consigne, à la façon d'un journal de bord, ses observations par rapport à l'évolution de la maladie de Thomas, lesquelles génèrent par le fait même de nombreuses interrogations/réflexions à propos du corps. Il faut aussi savoir que le roman n'est pas ordonné chronologiquement (les premiers passages, par exemple, alternent du 31 juillet aux 7 et 9 mars, puis du 3 août aux 10, 11, 12, 13 et 14 mars). Georges Gusdorf dit à ce propos que « le journal intime est un livre ouvert. Il commence n'importe quand, il finit n'importe quand, et peut s'interrompre à volonté pour un temps plus ou moins long. [...] Les écritures du journal se présentent comme une suite d'instantanés, égrenés dans la durée<sup>82</sup>. » On fait donc se côtoyer, dans le roman de Besson, deux strates temporelles, soit le *présent* (les mois qui précèdent la mort, c'est-à-dire de fin-juillet à septembre) et le *passé rapproché* (les mois qui suivent l'annonce de la maladie, donc de mars à juillet)<sup>83</sup>. Le fait que ces deux périodes aient été organisées ainsi n'est pas anodin; elles se côtoient en alternance et invitent à la comparaison: les modifications corporelles que subissent les personnages (principalement la dégradation causée par la maladie) sont alors mises au premier plan, comme un collage qui viserait à mettre côte à côte deux photographies – l'avant et l'après – de façon à mettre en lumière l'évolution du corps. La structure du roman reprend donc elle aussi en quelque sorte l'idée du miroir sous la forme d'un « Palais des glaces », en ce sens que le lecteur y pénètre comme dans un labyrinthe de va-et-vient temporels où les passages qui relatent le passé

---

<sup>81</sup> L'année n'est jamais précisée, mais on peut la déduire : on dit que « Thomas est venu au monde le 19 octobre 1973 » (*SF* : 20) et qu'« il a vingt-six ans » (*SF* : 73) au moment où l'histoire est racontée, ce qui signifie que nous nous situons à l'été 2000 (Thomas a eu vingt-six ans en octobre 1999).

<sup>82</sup> Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, p. 317.

<sup>83</sup> Le moment de rupture qui sépare ces deux « périodes » est le 1<sup>er</sup> juillet, soit le jour où « Thomas exprime le désir de se rendre à la maison de Saint-Clément » (*SF* : 148). Il y a donc un avant (le séjour à l'hôpital), et un après (les derniers mois à Saint-Clément), qui structurent tout le roman.

(rapproché, ou même lointain lorsque s’y glissent des souvenirs d’enfance) reflètent ceux du présent. Les différentes entrées du journal se font donc écho les unes aux autres et créent une cohérence qui se dévoile au fil de la lecture : « [La mémoire] fait se mêler les images de l’enfance et l’agonie de mon frère. [...] Je n’avais pas prévu cela. » (*SF* : 70) Il en va ainsi de plusieurs épisodes d’enfance qui refont surface aux moments où Lucas est témoin de la faiblesse du corps de son frère : lorsque Thomas, âgé de sept ans, s’est blessé dans le jardin et que « [Lucas a] aperçu le corps comme inanimé [...], les bras secoués, les jambes ballantes, la joue en sang » (*SF* : 41), ou lorsque, âgé de dix ans, Thomas a failli se noyer en allant se baigner seul dans la mer, « son petit corps [...] balloté par les vagues, grosses ce jour-là » (*SF* : 70). Lucas a donc un rapport très étroit avec le « corps abîmé »<sup>84</sup> de son frère, qui lui permet mentalement de passer d’un « corps temporel » à l’autre comme à travers des vases communicants : le corps malade du présent fait ressurgir les blessures passées.

De cette façon, l’écriture des corps sert aussi de « portail » dans l’espace du roman; les corps deviennent des « miroirs » à travers lesquels Lucas peut « traverser » pour rejoindre des espaces temporels différents. Il lui faut seulement « contempler ce corps [...] et l’étreindre aussitôt pour retrouver tous les repères de l’enfance, un toucher d’éternité. » (*SF* : 130) Cela illustre encore une fois toute l’importance qui est accordée à la perception dans le roman : la simple vue des mains de Thomas, par exemple, renvoie Lucas à son corps adolescent :

J’observe Thomas, j’observe son visage, pur peut-être pour la dernière fois, j’observe ses mains agitées d’un discret tremblement. Je songe que j’ai toujours envié ses mains, ses longues mains blanches et osseuses. Je songe qu’à la maison, au temps de l’adolescence, c’était lui, le musicien, lui qui faisait sortir du piano des sons si merveilleux du seul mouvement de ses mains, du simple balancement de son corps sur un tabouret

---

<sup>84</sup> « Le corps abîmé, ou le corps mis en abîme, est un corps difficile à reconnaître pour sien, une chair altérée qui mène à une existence diminuée » (Denisa Butnaru et David Le Breton (dir.), *Corps abîmés*, Paris, Hermann Éditions, 2013, p. 1.), c’est-à-dire un corps transformé par un handicap, une maladie ou une pathologie, mais aussi en fonction des relations avec autrui, de l’âge, de la culture ou du contexte social.

recouvert de velours rouge. Je contemplais ce corps face au piano, sa raideur sensuelle, le port altier, la nuque bien droite. J'aurais voulu que ce corps fût mien. Aujourd'hui, il paraît déjà comme entamé. Le corps attend le verdict. (*SF* : 17)

Cette perspective qui est offerte au lecteur en faisant se côtoyer le corps du présent et le corps du passé vient donner une nouvelle dimension aux corps romanesques. L'impact du temps joue ainsi un rôle de première instance dans l'écriture de Besson, en ce sens qu'il contribue à fournir une vision plus complète et plus approfondie des corps. Comme je l'ai signalé en introduction, le corps n'est accessible que de façon morcelée en littérature, dû à la linéarité de l'écriture. Le côtoiement d'un même corps à différentes périodes de sa vie dans un même texte permet néanmoins de témoigner des effets du passage du temps sur le corps en l'inscrivant ainsi dans la durée (ce qui serait impossible, par exemple, avec une photographie).

Néanmoins, le rapport à la photographie ou au portrait est tout de même intéressant lorsqu'il est utilisé dans l'espace du roman, au sens où il permet de figer un instant, de l'emprisonner avant qu'il ne disparaisse; le narrateur de *La trahison de Thomas Spencer*<sup>85</sup> en rend compte avec justesse : « C'est une photo du temps de notre jeunesse, un instant arrêté, une seconde volée à la marche des années, presque rien. » (*TS* : 100) De cette façon, la photographie, à la façon d'un miroir, permet au sujet de se voir d'un point de vue extérieur. Ce que le miroir offre que la photographie ne permet pas, par contre, c'est la possibilité du mouvement. En effet, Paul Schilder rappelle que, « comme nous changeons perpétuellement de position, nous sommes toujours en train de construire un modèle postural de nous-mêmes en constante transformation<sup>86</sup> », ce qui a pour effet que l'image que nous renvoie notre reflet demande une constante réactualisation. L'absence de mouvement dans la photographie occasionne ainsi un

---

<sup>85</sup> Philippe Besson, *La trahison de Thomas Spencer*, Paris, 10/18, 2010 [2009]. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la mention *TS* : suivie du numéro de la page.

<sup>86</sup> P. Schilder, *op. cit.*, p. 36.

autre problème, soit la difficulté pour le sujet de se reconnaître pleinement. Même s'il s'agit de soi, il s'opère un décalage entre le moment où la photo a été prise et le moment où le sujet en prend connaissance, ce qui crée une impression de différence<sup>87</sup> : le corps a changé entretemps, il s'est « abîmé » et est devenu un autre tout aussi inconnu et imprévisible que le serait autrui. Besson rend compte de ce phénomène dans *Son frère* alors que, face à des photographies d'enfance, Lucas est incapable de reconnaître son identité :

Sur des photographies aux couleurs incertaines, je vois en effet un bébé qui se tient debout [...]. Le bébé, je ne le reconnais pas, je ne sais pas qui il est. J'accepte l'affirmation selon laquelle il s'agit de moi. Pourtant, je contemple quelqu'un dont je n'ai aucun souvenir, dont le visage joufflu n'annonce pas la maigreur d'aujourd'hui, dont les yeux clairs démentent le noir du regard d'aujourd'hui, dont les boucles presque blondes ne s'accordent nullement avec les cheveux courts et bruns d'aujourd'hui. J'accepte la vérité de cette photographie parce qu'il n'est pas en mon pouvoir de la contester mais cet enfant est tout de même pour moi un parfait étranger. (*SF* : 19)

Il lui faut quelqu'un d'autre pour lui confirmer qu'« il s'agit bien de [lui] » alors qu'il ne parvient pas à se reconnaître comme le « même ». Il n'arrive pas à voir, dans chacun des détails corporels de cet enfant, la genèse de ce qu'il est maintenant devenu. Lucas ajoute qu'« au moment des premiers pas, Thomas n'était pas là. Thomas ne pouvait pas figurer sur la photographie » (*SF* : 19), ce qui n'est pas sans conséquence : Thomas, son double fraternel et son « image spéculaire », celui qui lui permet de se reconnaître, est absent et n'offre donc aucune confirmation à Lucas quant à son identité, aucun retour vers soi; son reflet, sa borne identitaire est absente de la photographie.

---

<sup>87</sup> À ce titre, on pourrait convoquer la notion derridienne de *différance*, c'est-à-dire le phénomène qui fait que le présent est toujours différé, est toujours en retard sur lui-même (ce qui permet, notamment, l'Histoire). Selon Derrida, il y aurait toujours un décalage entre le présent de la perception et l'objet perçu lui-même. Au moment où le corps est perçu, celui-ci appartient déjà au passé, d'où la difficulté de le saisir pleinement et la nécessité d'une reconstruction constante de soi; dès qu'on croit l'avoir saisi, le corps est déjà devenu Autre.



Parfois, il se produit un problème semblable avec la reconnaissance de la voix, extension de « l'image du corps » de l'être humain<sup>88</sup>. Lucas, en effet, ne parvient pas à reconnaître la voix de son frère au téléphone, comme si le fait de ne pas voir le corps de son interlocuteur brouillait ses certitudes :

Au décroché du combiné, tout d'abord, je ne suis pas tout à fait certain de reconnaître cette voix [...]. Et puis, très vite, tout revient. Même déformée, je la reconnais. C'est la voix de l'enfance, que les années, la mue ont à peine modifiée pour moi. C'est la voix de toujours, celle qui résonnait sous les préaux des écoles, dans le noir de la chambre ou sur les plages de l'été. (*SF* : 15)

Une fois de plus, Lucas doit replonger mentalement à la rencontre de ses souvenirs, du corps de l'enfance auxquels il a identifié la voix de son frère, et qui est nécessaire à la saisie du corps présent. Le corps d'avant, celui de l'enfance près de la mer, s'offre comme une référence à partir de laquelle il faut partir pour rejoindre le corps présent, tel un miroir à travers lequel Lucas doit voyager. Il lui arrive même de tenter cet exercice avec des inconnus; c'est le cas lorsqu'il cherche à retrouver, dans les traits du vieillard rencontré à Saint-Clément, le corps que celui-ci avait dans sa jeunesse :

Je cherche à deviner à quoi il pouvait bien ressembler dans sa jeunesse. J'essaie de savoir si le port était altier, si la démarche était assurée. Je crois que la maigreur était déjà là, la sécheresse du corps, la légèreté de l'armature. Je devine que la peau était fine, où affleuraient les veines. J'imagine sa beauté vraisemblable, une allure un peu insolente, un charme sûr de lui-même. C'est dans les yeux, cette insolence, cette assurance. C'est dans la couleur bleue des yeux. (*SF* : 92)

Entre le corps du présent et le corps du passé s'établit un lien direct avec la mémoire du corps. On pense alors à la notion d'« empreintes » de Jacques Fontanille, lequel postule que « des corps qui interagissent conservent dans leur chair ou sur leur enveloppe corporelle les empreintes de

---

<sup>88</sup> P. Schilder, *op. cit.*, p. 229.

ces interactions<sup>89</sup> ». Le corps du présent porte sur sa surface les marques du passé, auquel le sujet peut se référer pour deviner le corps d'avant. La perception de ces « empreintes » nous transporte vers les expériences et les interactions passées du corps.

Concernant ces empreintes laissées sur le corps, il est nécessaire de s'intéresser aux impacts de la maladie sur le corps, dans ce cas-ci sur le corps de Thomas. En effet, la maladie marque le corps, laisse sa trace et transforme l'enveloppe corporelle du sujet jusqu'à le rendre « autre ». Cette attention à l'autre est probablement la plus importante de tout le roman, en ce sens qu'elle structure tout le texte. On pourrait même dire que c'est grâce à l'attitude de *care*<sup>90</sup> de Lucas que le corps est décrit avec autant de détails, tout soucieux qu'il est pour chaque modification corporelle de son frère, alors que lui a de plus en plus « l'impression folle de ne plus s'appartenir » (*SF* : 127). Cette (trop) grande attention à l'autre, par contre, n'est pas sans conséquence pour le sujet, qui risque de se perdre soi-même dans cette contemplation : « Tel est le misérable secret de Narcisse : une attention exagérée à *l'autre*<sup>91</sup>. »

### **La distorsion du reflet ou l'exorcisme du double abîmé dans la mer**

Tel qu'évoqué plus haut, dans *Son frère*, la rencontre de Lucas et de Thomas amène un constant rapport d'identification/différenciation. Lucas se définit uniquement en fonction de cette relation fraternelle, ce qui lui fait dire aux personnes qu'il rencontre, pour se présenter : « "Lucas Andrieu, son frère." C'est cela que je suis : son frère. [...] Je ne me souviens pas d'avoir été autre chose que son frère. » (*SF* : 18) C'est aussi cette appellation, « son frère », qui donne son titre au roman, ce qui n'est pas anodin : c'est ce rapport à autrui qui structure tout le roman.

---

<sup>89</sup> Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2011, p. 180.

<sup>90</sup> La théorie du *care*, que nous pourrions traduire par « souci des autres », « est d'abord élaborée comme une éthique relationnelle structurée par l'attention aux autres. » (Fabienne Brugère, *L'éthique du « care »*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2011, p. 7.)

<sup>91</sup> Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1976, p. 114.

Lucas et Thomas<sup>92</sup> sont, au dire de tous, très semblables : certains croient même à leur gémellité tellement leur ressemblance est frappante. On pourrait alors parler du frère comme d'un double de soi, ce qui rend l'idée de l'image spéculaire d'autant plus pertinente. Ainsi, tout au long du roman, l'attention aux corps s'avère centrale dans une interrogation constante entre le même et le différent : « telle est l'ambiguïté et la fécondité du reflet, à la fois identique et différent de son modèle<sup>93</sup>. » Lucas est toujours en comparaison avec le corps de son frère, son double symbolique, ce qui l'amène à dire : « Assassiner son frère, serait-ce autre chose qu'un suicide? » (*SF* : 145) Ils sont indissociables; tous les gens qu'ils rencontrent en attestent. La scène la plus éloquente à cet égard est celle où Lucas rencontre une vieille dame qui se méprend quant à son identité en croyant qu'il est Thomas : « Pour une énième fois dans ma vie, je joue le rôle de substitut de Thomas. » (*SF* : 47) Lucas en profite pour témoigner de « la quasi-unanimité des gens au sujet de cette ressemblance » (*SF* : 42) qu'il n'a, lui, jamais vue, peut-être justement à cause de cette jalousie (déjà évoquée) qu'il a pour son frère cadet, qu'il perçoit comme un intrus. Aussi, comme le note Clément Rosset à propos de l'illusion du double, « je puis aussi refuser une perception qui contrarie mes desseins; [...] c'est-à-dire que je prends sur moi de ne pas voir un réel dont j'ai reconnu l'existence<sup>94</sup> ». Lucas ne note chez Thomas que « la plus grande vivacité du regard, la plus grande franchise du sourire, une attitude presque indescriptible qui vous attire tout de suite la sympathie » (*SF* : 43). De son côté, il « adm[et] que [s]es œillades étaient plus noires, [s]es sourires plus forcés, que la position du corps souvent marquait le retrait, la défiance, que l'ironie pouvait être interprétée comme une perversité. » (*SF* : 43) Dans les deux cas, on remarque que la relation entre les deux frères en est d'abord une de comparaison et de différenciation : Thomas est « plus ceci » ou « moins cela » que Lucas. Lucas parvient donc à se

---

<sup>92</sup> Si on se réfère à l'étymologie du prénom, « Thomas » signifie « jumeau ».

<sup>93</sup> S. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 16.

<sup>94</sup> C. Rosset, *op. cit.*, p. 15.

reconnaître comme l'autre de l'autre, de ce double qu'est son frère; malgré la ressemblance commune, Lucas, lui, s'en dissocie et ne voit que sa singularité.

Il survient par contre un renversement à un moment dans le roman, alors que le frère, jusqu'alors perçu comme différent, en vient à être le même, voire être indissociable de Lucas. Cette fusion, structurante dans le roman, survient à un moment où Lucas observe Thomas à l'hôpital :

À le regarder s'agiter dans un sommeil artificiel, il me semble que je l'aperçois enfin, la ressemblance entre nous, que je la distingue. [...] Il me semble que les cheveux qui collent aux tempes sont les miens, que les yeux clos comme ceux qu'on voit sur les photographies des cadavres sont les miens, que le torse long et blanc étendu sur les draps humides est le mien, que ce corps qu'on expose à intervalles réguliers à des étudiants en médecine indifférents est le mien. Et précisément, lorsque, subitement, ces étudiants pénètrent dans la chambre, sans prévenir, comme par effraction, j'ai le réflexe de me couvrir. » (*SF* : 63)

J'ai déjà fait mention de ce que Le Breton et Butnaru désignent comme un « corps abîmé », lequel « marque [...] le moment de rupture physique, la faille dans l'organique et implicitement dans tout ce que le corps soutient et entretient – la vie même du sujet –, c'est-à-dire son lien à l'autre et aux autres<sup>95</sup>. » En effet, ce corps abîmé force le sujet à repositionner son rapport à soi et à autrui, ce qui modifie le regard que porte Lucas sur le corps de son frère. C'est ce qui lui fait craindre, notamment, que les médecins réussissent à les différencier lorsqu'il dit : « L'infirmière plante l'aiguille à tricoter au milieu de sa poitrine [de Thomas], sur la peau intacte, sur le torse lisse. [...] Je fais le geste de porter ma main sur mon propre torse. Ils vont réussir à nous différencier, à éliminer nos ressemblances. » (*SF* : 37) Les deux frères ne forment plus qu'un, et ce, malgré toute les différences physiques qui les séparent maintenant, comme si l'approche de la mort les ramenait à un point zéro de l'existence et effaçait toutes les différences.

---

<sup>95</sup> Denisa Butnaru et David Le Breton (dir.), *Corps abîmés*, Paris, Hermann Éditions, 2013, p. 3.

À l'inverse, c'est aussi ce qui fait que Thomas, au plus fort de la maladie, « parle de cet autrui qui est lui, qu'il est devenu, un être extérieur pourtant consubstantiel. » (*SF* : 129); Thomas ne se reconnaît plus, refuse de voir son corps dans la glace. À ce propos Georges Vigarello observe que « [l]e fait de vivre un corps devenu "autre" entraîne comme conséquences nouvelles celles de se sentir soi-même devenir "autre"<sup>96</sup>. » Même le regard d'autrui lui devient insupportable : « Thomas dit qu'il lit sa propre dégradation dans mes yeux. Il dit que de lire cela lui est tout à fait insupportable, qu'il lui était possible d'accepter la maladie tant qu'elle ne se manifestait pas extérieurement mais qu'il n'y arrive plus si tout son être exhibe le mal dont il est atteint. » (*SF* : 83) Refusant tout regard sur son propre corps, il en perd donc la conscience de soi et de son unité organique; il se coupe du monde, s'isole, et « disparaît » à soi-même, ne recevant plus la confirmation d'autrui. Il est alors confronté à la matérialité de son corps, à cette objectification des corps propre à la médecine moderne dont témoigne Anne Marie Moulin dans *l'Histoire du corps*<sup>97</sup>, et qui fait de lui « un corps impuissant, impotent, réduit à un tas de chair et d'os, un amas de viande humaine » (*SF* : 124), bref un corps désincarné : « le corps de mon frère [...] [est] soudain un corps étranger, uniquement dédié à la médecine, livré à l'observation scientifique, un objet. » (*SF* : 100) En effet, à ce moment-là, Lucas constate que son frère « est déjà moins qu'un humain. » (*SF* : 40) Il est à ce point désincarné, que Lucas en vient même à le voir quand il n'est pas là par les empreintes qu'il laisse sur son environnement, comme s'il s'agissait d'un membre-fantôme dont Lucas aurait encore conscience même après sa disparition :

Je regarde le creux que son corps a imprimé sur les draps, je vois la montre que je lui ai offerte, posée sur le petit meuble roulant en Formica blanc [...], le deuxième tome de *La Recherche* ouvert, retourné sur son fauteuil, j'aperçois un tee-shirt abandonné dans un coin de la pièce, que je

---

<sup>96</sup> G. Vigarello, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>97</sup> Voir le chapitre « Le corps face à la médecine », dans Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2006.

ramasse, où je retrouve son odeur. Dans le spectacle de son absence, c'est sa présence que je reconnais. (*SF* : 97)

Thomas se sent étranger à lui-même. C'est pourquoi, lors d'une promenade sur la plage, il n'a pas conscience des saignements qui se produisent à l'intérieur de son corps :

Il prétend ne s'être rendu compte de rien, tout d'abord. C'est la sensation du sang s'écoulant des veines éclatées dans ses parois nasales, rebondissant contre sa bouche, qui l'a alerté. Il a porté sa main à son visage et constaté les effets d'un saignement : les doigts présentés devant son regard ahuri étaient en effet ensanglantés. [...] Il a compris que l'hémorragie avait commencé à se produire. (*SF* : 128)

Il n'a plus conscience de son corps, de ses gestes, si son frère n'est pas là pour lui confirmer son existence. Les frères fonctionnent en symbiose en se reflétant l'un l'autre. Ainsi, lorsque Thomas disparaît pour ne plus revenir, Lucas dit qu'« [il] marche sans du tout appréhender la dimension des pièces. Parfois, [il] [s]e cogne aux murs ou [il] fai[t] tomber des objets. C'est le choc ou le bruit qui [l]e ramène dans le réel. » (*SF* : 149) Comme l'observe Rosset, « [s]i un double ne le garantit plus dans son être, il cesse d'exister<sup>98</sup>. » Lucas, qui ne se définissait que par rapport à son frère, perd la moitié de lui-même :

Il y a ceci encore : je ne me souviens pas de mes gestes. Je ne saurais dire avec certitude ce que j'ai fait hier, il y a deux heures, il y a dix minutes. [...] Je perds les choses, leur mémoire, leur substance. J'atteins à une sorte d'inconsistance. Je deviens moi-même vide, la vacuité, la vacance. Je deviens sa non-présence. Son absence. (*SF* : 150)

En ce sens, l'excipit du roman, soit lorsqu'on relate que Lucas va identifier le cadavre de son frère à la morgue, est on ne peut plus éloquent. Il n'est alors plus question de « Thomas », mais d'un « cadavre », d'« un corps très propre, très blanc, presque intact » (*SF* : 152) : « J'ai approché mon visage au plus près du sien. Le souffle chaud de mon haleine a glissé sur sa rigidité de cadavre. Mes lèvres ont embrassé sa joue. Sa peau s'est fissurée sous mon baiser. » (*SF* : 152) La peau de son frère, à la fin, se fissure; le miroir qu'il a toujours représenté pour Lucas éclate, se

---

<sup>98</sup> C. Rosset, *op. cit.*, p. 115.

brise dans la mort. Il semble qu'on assiste alors, pour reprendre les mots de Clément Rosset, à « la réconciliation de soi avec soi, qui a pour condition l'exorcisme du double<sup>99</sup>. »

Je conclurai ce chapitre en rappelant l'importance de la rencontre du sujet avec autrui et avec son image spéculaire dans la saisie de son unité corporelle et dans la formation de son identité. Transposé dans la littérature, le même phénomène se produit entre les divers personnages mis en forme, ce qui leur permet d'apparaître dans leurs interactions, proches ou lointaines, harmonieuses ou non, avec le corps des autres personnages. Dès lors qu'on dépasse une conception organiciste et statique du corps pour prendre en compte le désir, le langage, voire l'inconscient, le corps parvient à s'incarner sur le papier et à apparaître à la conscience du lecteur. Philippe Besson exploite largement cette approche dans *Son frère*, autant dans les rencontres spéculaires entre soi et autrui (l'autre objet de désir narcissique ou l'autre double fraternel) que dans les rencontres entre soi et soi (différé dans le temps ou abîmé par la maladie).

Attentif à l'expérience somatique de ses personnages, Besson l'est autant – sinon plus – des réactions et du langage de son propre corps quand il écrit, ces derniers étant à la source de son inspiration et de son imagination. En effet, il semble qu'on puisse établir un parallèle entre le corps réel de l'écrivain et le corps écrit, dans la mesure où on appréhende le corps comme matériau de travail mis en jeu par l'activité littéraire elle-même. Si le corps du personnage est le résultat d'une construction au même titre que l'image du corps du sujet réel, il semble donc pertinent de postuler que « l'expérience somatique de l'écrivain est [...] au fondement de l'acte littéraire<sup>100</sup> ». Telle sera la réflexion au cœur du prochain chapitre, inspirée principalement des réflexions du psychologue Didier Anzieu et du sociologue Paul Dirx sur la question.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>100</sup> Paul Dirx, *Le corps en amont. Le corps de l'écrivain I*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sociologie de l'Art », 2012, p. 12.

## CHAPITRE II : LE CORPS CRÉATEUR, « MIROIR DU MONDE<sup>101</sup> »

« Avoir l'impression de prêter mon corps à la fiction, comme un médium accepte d'être possédé par un esprit, le temps de libérer sa parole<sup>102</sup>. »

Simon Boulerice

Comme l'énonce Paul Dirxx, « il semble que toute œuvre littéraire thématise ou, plus exactement, problématise à sa manière la corporéité, du fait qu'elle met plus ou moins explicitement en scène des corps réels ou fictifs ("réalistes", déformés, fantasmés, etc.)<sup>103</sup> » Qu'advierait-il, alors, si cette constante était analysée en la rapportant à cette autre constante qu'est le corps matriciel de tous ces corps : le corps de l'écrivain ? En d'autres mots, qu'en est-il des « incidences du vécu de l'écrivain sur celui de ses personnages<sup>104</sup> » ?

Dans ce second chapitre, j'entends effectuer une sortie graduelle de la fiction qui me permettra de réfléchir aux rapports entre le corps de l'écrivain – en tant que source d'inspiration et d'imagination – et le texte, c'est-à-dire aux « modalités de passage de l'expérience vécue du corps à l'écriture<sup>105</sup> ». Pour ce faire, je commencerai par examiner comment Besson, dans ses romans, fait interagir ses personnages-écrivains avec leur corps, et comment ils se servent de leur expérience somatique pour écrire<sup>106</sup>. Je me déplacerai ensuite hors du texte (vers le contexte de production, donc), en questionnant le rapport inconscient au corps et au vécu de l'écrivain réel, c'est-à-dire aux jeux de miroirs présents dans le travail créateur de Philippe Besson. Dans la

<sup>101</sup> S. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 134.

<sup>102</sup> Simon Boulerice,  *Casting : Victor*, Montréal, Éditions de la Bagnole, p. 43.

<sup>103</sup> P. Dirxx, *op. cit.*, p. 9.

<sup>104</sup> F. Berthelot, *op. cit.*, 179.

<sup>105</sup> Pierre Zoberman, Anne Tomiche et William J. Spurlin (dir.), *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, 63 », 2013, p. 10.

<sup>106</sup> Je ne fais pas référence, ici, à la main qui trace les mots sur le papier, mais plutôt à la façon de rendre compte, dans le texte, de l'expérience somatique de l'écrivain, laquelle serait au fondement de l'acte littéraire.



mesure où « [l']écriture est un miroir [...] où se projette l'homme<sup>107</sup> », je m'intéresserai donc à la création littéraire en tant qu'« espace de jeu entre le visible et l'invisible, entre le rêve et le réel grâce auquel [l'écrivain] prend sa mesure en se projetant dans des images et des fictions dont il maîtrise le dévoilement<sup>108</sup> ». Toute cette réflexion visera à observer ce que le texte, en tant que littéraire, contient du corps de l'écrivain, voire fait au corps de l'écrivain, ainsi qu'à repenser les frontières entre l'externe et l'interne et ouvrir les productions langagières à leurs contextes de production en y intégrant des données corporelles.

### **L'écriture : miroir de l'expérience somatique de l'écrivain**

Les personnages d'écrivain sont récurrents dans les romans de Philippe Besson : trois textes mettent en scène un écrivain réel (Marcel Proust dans *En l'absence des hommes*, Arthur Rimbaud dans *Les Jours fragiles* et Raymond Radiguet dans *Retour parmi les hommes*), et trois ont pour protagoniste un romancier fictif (Louise dans *De là, on voit la mer*, Thomas Spencer dans *La trahison de Thomas Spencer*, et Lucas Andrieu dans *Son frère*). Dans tous les cas, les écrivains créés par Besson portent une grande attention à leur corps, lequel est aussi au centre des thématiques des romans qu'ils sont en train d'écrire. Leurs expériences somatiques (vieillesse, désir, maladie, etc.) nourrissent leur imaginaire, et influencent par le fait même directement les textes qu'ils écrivent, ce qui convoque toute l'idée « [d]es modalités et [d]es effets de l'inscription textuelle des corps, ainsi que [de] la mise en discours des expériences perceptives et sensorielles<sup>109</sup> ». Réactualisant la pensée de Didier Anzieu, Jérôme Dubois affirme que

---

<sup>107</sup> S. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 134.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>109</sup> Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Paris, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces Humains », 2007, p. 10.

la création d'une œuvre déterminante pour son auteur renvoie toujours à un moment critique de sa vie corporelle : de façon endogène, au passage de l'adolescence à la jeunesse, à la maturité et à la vieillesse, ou, de façon exogène, aux ruptures de son environnement, telles que le décès d'un proche ou le départ d'un pays, autrement dit aux bouleversements de l'environnement humain et naturel dans lequel s'inscrit son corps<sup>110</sup>.

Thomas Spencer, par exemple, dit qu'il « écri[t] ce livre qui ne parle que de Paul » (*TS* : 229), exprimant par le fait même que tout son roman s'intéresse à son meilleur ami et à sa corporéité, puisqu'il y témoigne du début à la fin de leur passage commun de l'enfance à l'âge adulte. Pour Louise, c'est la relation adultère qu'elle a avec le jeune Luca qui l'inspire pour son roman : « Elle revient vers le salon, la table d'écriture. Aussitôt, elle écrit ça : le corps étendu, après la sensualité, le corps repu. La scène finira dans un roman. Rien n'est perdu. Tout lui sert<sup>111</sup>. » En fait, observer les corps est, pour elle, une source intarissable d'inspiration : « quand l'écriture ne surgit pas, elle va marcher sur le front de mer pour voir les hommes. Écouter leurs voix, leurs interpellations viriles, leurs murmures, leur ahanement, et même leurs silences têtus. Sentir leur odeur, celle de l'effort ou celle du large. » (*DL* : 24) Isabelle Rimbaud, en parlant de l'activité d'écriture de son frère mourant, dit que « l'exercice lui est plus que douloureux. [Elle] le voi[t] qui s'accroche à la plume, qui s'oblige à l'écriture. Il veut que l'écriture l'emporte sur la douleur, qu'elle soit plus forte. Il veut que rien n'empêche les mots, que rien n'aille contre eux<sup>112</sup>. » Là encore, on note un lien très étroit entre l'acte d'écriture et le corps de l'écrivain, ce dernier devant surmonter la douleur pour écrire; le corps est à la fois un obstacle et un moteur à l'écriture. Raymond Radiguet, lui, « évoque l'adultère commis par une femme dont le mari est mobilisé au

---

<sup>110</sup> Jérôme Dubois, dans P. Dirx (dir.), *op. cit.*, p. 59.

<sup>111</sup> Philippe Besson, *De là, on voit la mer*, Paris, Julliard, 2013, p. 54. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la mention *DL* : suivie du numéro de la page.

<sup>112</sup> Philippe Besson, *Les Jours fragiles*, Paris, Julliard, 2004, p. 68. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la mention *JF* : suivie du numéro de la page.

front<sup>113</sup> » dans son roman, thématique proprement associée au corps. Enfin, pour Lucas Andrieu, c'est la maladie du frère qui impose le geste d'écriture :

Depuis six mois, lorsque je m'assois devant le clavier, c'est de la maladie dont je souhaite parler, c'est d'elle uniquement dont je puis parler. Alors, j'ai fait ça, abandonner le roman en train de se faire, et j'écris à propos de Thomas, je raconte la vérité pour la première fois, je suis dans le réel. J'ignorais que les mots pouvaient dire le réel. (*SF* : 76)

Lucas est au service de son corps jusque dans l'écriture. C'est pourquoi Didier Anzieu insiste sur l'importance de l'inconscient dans le geste créateur. En effet, selon lui, la compréhension de la poétique d'un écrivain ne peut faire l'impasse de l'analyse de l'inconscient articulé « au corps, réel et imaginaire [du créateur], à ses pulsions, à ses fonctions, aux représentations d'abord sensorimotrices et secondairement verbales que s'en font certaines parties de l'appareil psychique<sup>114</sup> ». Plus encore, il semble que « [t]oute œuvre – même la plus abstraite – [soit] parcourue par le *corps* du créateur, inconscient dont il ne rend compte qu'indirectement, via son expression subconsciente dans l'œuvre<sup>115</sup>. »

Dans *Son frère*, le personnage d'écrivain qu'incarne Lucas explique le lien qu'il y a entre son écriture et son corps, voire comment sa sexualité et le désir qu'il ressent pour les autres hommes sont ce qui déclenche l'acte d'écriture même :

Au fond, je n'écris que pour retrouver la belle sensation du soleil luisant entre les omoplates d'un garçon étendu, ventre et visage contre le sable, dans août qui s'en va. C'est là, précisément, dans le soleil au bord de la mer, que mon désir pour les garçons est survenu. [...] La fascination pour les corps qui s'est déployée plus tard dans l'écriture des livres est née au creux de cet été 1986, l'été de mes quatorze ans, dans une lumière jaune. Elle ne m'a plus quitté. Elle est ce qui me définit le mieux. (*SF* : 50-51)

<sup>113</sup> Philippe Besson, *Retour parmi les hommes*, Paris, Julliard, 2011, p. 157. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés, dans le corps du texte, par la mention *RP* : suivie du numéro de la page.

<sup>114</sup> Didier Anzieu, *Le corps à l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le corps créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, p. 11.

<sup>115</sup> J. Dubois, dans P. Dirx (dir.), *op. cit.*, p. 58.

Pour Lucas, ce sont donc les pulsions, désirs et fantasmes de son corps qui sont symptomatiques de l'écriture. Son inconscient « travaille » le texte en train de s'écrire, recherche des sensations à l'intérieur de soi, créant ainsi des personnages qui répondent à ses désirs homosexuels. En fait, dans l'univers de Besson, il semble que ce soit la perception, voire l'expérience des corps qui poussent les personnages-écrivains à prendre le crayon et à écrire comme si les deux étaient intrinsèquement liés.

Il y a aussi un rapport important à la *vérité* dans leur écriture; soit on y témoigne du réel, soit on s'en inspire fortement. Si on se situe dans les écritures du moi seulement dans *Son frère* et *Les Jours fragiles* (lesquels empruntent la forme du journal intime), les écrivains des autres romans se servent tout de même de leur vécu et de leur expérience comme matériau de base à l'écriture. Par exemple, lorsque le mari de Louise lui demande si elle parle de lui dans les livres qu'elle écrit, elle dit :

"Non, ce n'est jamais toi, jamais entièrement toi, ce sont juste des morceaux, des éclats, des moments de toi, et après j'ajoute, je retranche, je transforme, et à la fin, ce n'est plus toi. [...] Mais c'est pareil pour moi, à la fin je ne me reconnais plus moi-même, et c'est cela la finalité exacte de l'écriture : ne plus se reconnaître soi-même, c'est la plus éclatante des victoires, c'est la mesure de la réussite." (*DL* : 101-102)

Même si elle ne raconte pas sa vie à proprement parler dans ses livres, il n'en demeure pas moins qu'elle s'en inspire, y puise « des morceaux, des éclats, des moments » qu'elle réutilise pour construire ses fictions. Elle est confrontée à elle-même et à son vécu dans un retour vers soi qui lui permet de retrouver des gestes, des sensations, un langage particulier du corps qu'elle peut ensuite transposer à l'écrit dans une mise en discours de l'expérience. Elle transforme le réel jusqu'à ne plus le reconnaître, jusqu'à ce que la réalité devienne fiction. Le personnage de Marcel Proust, dans *Retour parmi les hommes*, partage aussi cette idée que « la littérature réinvent[e] la

vie » (*RP* : 158). De la même façon, Raymond Radiguet, parlant du roman qu'il a écrit (qu'on devine être *Le Diable au corps*), explique à Arthur :

"Il faut que je te dise : il y a un peu de vrai. J'ai été amoureux d'une femme à la fin de la guerre. Elle s'appelait Alice. [...] Mais Marthe, l'héroïne du roman, n'est pas Alice. Il serait trop commode de penser qu'elles sont la même personne. [...]" Et moi, j'ignore de quoi il parle, de qui il parle. [...] Je vois l'amoureux fracassé, cherchant dans l'écriture une solution à cette prise de conscience terrible que la vie ne suffit pas. (*RP* : 158)

Même dans la fiction, donc, il y aurait un rapport à soi très étroit entre l'écrivain et les personnages qu'il crée. Arthur, le narrateur de *Retour parmi les hommes*, affirme que « c'est le propre des écrivains que d'être à ce point dans le dédoublement, et de mentir si bien. » (*RP* : 176) Ainsi, même lorsqu'il écrit de la fiction, l'écrivain ne peut échapper à la tentation de créer des doubles de soi, aussi distordus soient-ils, ce qui ramène l'idée que l'écriture n'est qu'un miroir (déformant ou non) de soi : l'écrivain ne peut faire abstraction de soi et de son inconscient lorsqu'il écrit. C'est ce qui fait la singularité de l'écriture, de la « voix » de l'écrivain. À ce propos, la narratrice des *Jours fragiles*, en parlant d'un texte écrit par Arthur, son frère, dit : « Je reconnais l'intonation de sa voix dans le rythme des phrases. Comme j'écoute sa respiration dans la distance entre les mots. » (*JF* : 69) En ce sens, l'écriture ne peut-elle pas être envisagée comme une extension de l'écrivain et de son corps, au même titre que « [t]out ce qui sort du corps ou en émane – la voix, [...] l'odeur, [...] – continue à faire partie de l'image du corps<sup>116</sup> »?

### **Le dédoublement de soi inhérent au geste créateur**

« Il y a, dans la création d'une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement », dit Anzieu. « Le créateur travaille au corps à corps le matériau qu'il a choisi, tout comme la création lui arrache souffrances, aveux, désarticule ses

---

<sup>116</sup> P. Schilder, *op. cit.*, p. 229.

jointures<sup>117</sup>. » Un des lieux communs de la création est en effet d'y voir une métaphore de l'enfantement : l'écrivain accouche de son œuvre comme d'un enfant (un double de soi), telle une trace, un héritage qu'il laisse de lui-même dans le monde. Plus encore, il y aurait aussi tout un rapport de dédoublement dans le geste créateur entre le Moi idéal (le personnage-héros) et le Moi conscient (l'auteur-narrateur) : « Entre les objets internes inconscients et les objets extériorisés dans l'œuvre fonctionne une réalité psychique intermédiaire, particulièrement observable chez le romancier, et qui est un double imaginaire préconscient<sup>118</sup> ». Il y a un rapport fantasmatique dans l'écriture, un témoignage de soi qui passe par l'incarnation (à travers la création de personnages) de son désir et de son univers mental inconscient.

Toute œuvre est ainsi parcourue par le corps du créateur : « C'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne au texte sa vie et sa singularité<sup>119</sup>. » Le rôle que joue la personnalité profonde des écrivains, en particulier la sexualité, a son importance, soutient Francis Berthelot<sup>120</sup>. Ce dernier avance que, souvent, le corps de l'auteur transparaît sur les deux plans à la fois : thème et écriture. Il se réfère à Starobinski, qui prend Flaubert en exemple, pour illustrer cette dynamique créatrice :

On sait, à lire la correspondance et les textes "autobiographiques" tout ce que Flaubert a pris de sa propre expérience (du désir, de l'illusion, du corps), pour l'attribuer à Emma [...]. Flaubert figure dans le corps d'Emma des sensations qu'il a éprouvées lui-même ; et il éprouve dans son corps les sensations qu'il a figurées dans la subjectivité charnelle d'Emma<sup>121</sup>.

Berthelot poursuit cette réflexion avec les cas de Proust et de Genet. Il affirme que le corps de Proust est omniprésent dans *La Recherche* « tant par le côté maladif du héros-narrateur et

---

<sup>117</sup> D. Anzieu, *op. cit.*, p. 44.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>120</sup> F. Berthelot, *op. cit.*, p. 64.

<sup>121</sup> Jean Starobinski, « L'échelle des températures, lecture du corps dans *Madame Bovary* », *Le Temps de la réflexion*, n° 1, octobre 1980, p. 170-171, cité par F. Berthelot, *op. cit.*, p. 179.

l'homosexualité sous-jacente à la société qu'il décrit, que par la célèbre "phrase proustienne"<sup>122</sup> ». De même, « la prose de Genet fait elle aussi la part belle à l'homosexualité, [...] affirmant [...] un corps forgé sur le pavé, et en quête de corps semblables<sup>123</sup>. » Si ce genre d'observations permet de dégager des incidences entre le corps d'un auteur et son écriture, cela ne peut par contre prendre la forme d'une loi universelle : « si certains auteurs écrivent "près" de leurs corps, tandis que d'autres restent "à distance", cette règle elle-même n'est pas constante et varie pour chacun en fonction du roman, du chapitre, voire du héros considéré<sup>124</sup>. » Chez Besson, néanmoins, ce rapport étroit entre corps et écriture est bien présent et transparaît dans chacun de ses romans, et c'est pourquoi son cas guidera ma réflexion.

Dans *En l'absence des hommes*, le personnage de Marcel Proust dit : « Raconte-t-on jamais autre chose que sa propre histoire? » (AH : 103) Partant de cette idée, ne gagnerait-on pas aussi à relier la poétique d'un écrivain et la façon dont celui-ci envisage le corps en général et le sien en particulier ? Il n'est pas question, ici, de témoigner de l'existence et du corps à la façon d'une autobiographie, mais bien plutôt de s'en inspirer, de se servir de son expérience, de reproduire des sensations, d'attribuer des expressions corporelles vécues aux personnages créés. Il est question de transmettre une perspective sociale et culturelle du corps à ses personnages comme on le ferait avec son enfant : « L'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et ont autorité sur lui. [...] L'individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l'acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres<sup>125</sup>. » Il y a donc un rapport mimétique entre l'écrivain et ses personnages. « Moi, je

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>125</sup> Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2013 [1950], p. 369.

cherche à capter, à retenir les instants », dit Besson. « À retrouver des sensations, des émotions que j'ai pu vivre, ressentir. L'écriture, c'est cela, rien d'autre<sup>126</sup>. » Il précise :

Ma vie n'est pas dans mes livres. En revanche, évidemment, mon intimité y figure, en filigrane, dans les interstices. On ne peut pas écrire en faisant abstraction de ce qu'on est profondément. Ce serait impossible, cela supposerait une schizophrénie totale, une distance à soi proprement sidérante. Par conséquent, mes romans portent quelque chose de moi, mes obsessions, mes désirs [...]<sup>127</sup>.

La passion de l'autre anime l'écriture de Besson, jusqu'à le transporter en d'autres corps qu'il fait fictivement se mouvoir et parler : « Je suis [...] venu à l'écriture parce que [...] [j']ai voulu devenir un autre, plusieurs autres, que je ne suis pas<sup>128</sup>. » Ce déplacement qui lui permet d'emprunter pour un temps le regard d'autrui, « miroir de fantasmagorie et de création poétique<sup>129</sup> », ne peut faire autrement que de le renvoyer à lui-même et à sa propre réalité corporelle. C'est, en somme, ce face-à-face réflexif que génère l'écriture des romans, qui enclenche le geste d'écriture chez Besson. Il s'incarne dans ses personnages, et vit leur histoire par procuration : « J'ai tendance à endosser complètement la peau de mes personnages. Un peu comme un comédien qui interprète un rôle<sup>130</sup>. »

L'écrivain est, en effet, assez près du comédien dans la façon qu'ils ont tous deux de construire des personnages qu'ils vont incarner soit par écrit, soit sur scène ou devant la caméra : le processus est sensiblement le même. « Je ne raconte pas ma vie dans mes livres – même si on écrit forcément à partir de sa propre intimité, de sa névrose, de ses souvenirs, tout ça. [...] Quand

---

<sup>126</sup> P. Besson, cité par Brigitte Aubonnet, « Rencontres : Philippe Besson », *Encres vagabondes*, 2002, [En ligne], <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/besson.htm> (Page consultée le 23 janvier 2015)

<sup>127</sup> P. Besson, cité par Biblioblog, « Interview de Philippe Besson », *Biblioblog*, 26 juin 2008 [En ligne], <http://www.biblioblog.fr/post/2008/06/26/Intervie-de-Philippe-Besson> (Page consultée le 14 mai 2015)

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> S. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 127.

<sup>130</sup> P. Besson, cité par Danielle Laurin, « Entrevue – Philippe Besson, écrivain caméléon », *Le Devoir*, 17 février 2007, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/131467/entrevue-philippe-besson-ecrivain-cameleon> (Page consultée le 14 mai 2015)



j'écris *Un garçon d'Italie*, [par exemple,] j'adorerais être Luca, j'adorerais être Anna, ou Leo<sup>131</sup>. » En effet, l'écriture est, pour l'écrivain, « un espace de jeu entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, une scène de théâtre où il peut essayer des identités fictives<sup>132</sup>. » C'est pourquoi le processus de création est aussi similaire entre ces deux disciplines :

L'auteur ne donne pas à l'acteur un personnage auquel il n'ait qu'à adhérer, mais un rôle, de quoi construire un personnage [...] : l'acteur ne sait pas encore comment il jouera son personnage. Il trouve certaines expressions qui correspondent à son intention ; une attitude qu'il reconnaît comme étant celle qu'il cherchait ; il lui arrive de trouver dans un détail tout un style d'être ; il apprend à moduler un certain langage qui est celui de son personnage. L'acteur se fie à son corps exactement comme le peintre se fie à son corps quand il dessine ; l'expression rencontrée dans la rue que l'acteur reconnaît comme appartenant au même style que celle du personnage à jouer, suppose une opération du même genre<sup>133</sup>.

De la même façon, l'écrivain se fie à son corps et aux corps qu'il observe quand il écrit. Comme l'acteur, l'écrivain n'a au début qu'un personnage aux contours indéfinis en tête, un archétype (un rôle); il ne sait pas comment *l'écrire*, comment l'incarner sur le papier, tout comme l'acteur ne sait pas comment le *jouer*. C'est en observant les gens autour de lui, en s'observant lui-même, qu'il arrive à trouver des expressions, des attitudes, de gestes qu'il pourra mettre en discours pour donner vie à son personnage, le faire apparaître et le rendre crédible : « Ce que j'apprends à considérer comme corps d'autrui est une possibilité de mouvements pour moi; nous pouvons dire alors que l'art de l'acteur n'est que l'approfondissement d'un art que nous possédons tous, mon schéma corporel se réfère au monde perçu, et aussi à l'imaginaire<sup>134</sup>. ». C'est pourquoi « le corps et l'écriture ne sont pas dans un rapport simplement représentatif (de l'ordre du

---

<sup>131</sup> P. Besson, cité par T. Bissonnette, *op. cit.*, p. 50.

<sup>132</sup> S. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 166.

<sup>133</sup> Maurice Merleau-Ponty, « L'expérience d'autrui », *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952*, Paris, Verdier, coll. « Philosophie », 2001, p. 561.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 562.

représenté/représentant), mais dans un rapport mimétique ou métaphorique<sup>135</sup> » : comme l'acteur qui prête son corps à son rôle, l'écrivain prête son corps à ses personnages durant le processus d'écriture.

Ce phénomène peut amener l'écrivain à partager ce questionnement formulé par Merleau-Ponty, à savoir : « comment décrire, tel que je le vois de ma place, ce *vécu d'autrui*<sup>136</sup> » que demande la création des personnages ? En effet, ce personnage que je fais exister sur le papier, « cet autre qui m'envahit n'est fait que de ma substance : *ses* couleurs, *sa* douleur, *son* monde, précisément en tant que *siens*, comment les concevrais-je, sinon d'après les couleurs que je vois, les douleurs que j'ai eues, le monde où je vis<sup>137</sup>? » Ainsi, soit l'écrivain partage sa perception du monde avec ses personnages, soit il s'en éloigne; dans les deux cas, par contre, son expérience demeure la référence de départ à partir de laquelle il peut créer. La subjectivité de l'écrivain, en effet, transparaît inmanquablement dans son écriture :

Nommer l'organisme n'est en effet pas neutre, et le choix des éléments désignés participe de ce rapport, de même qu'il conditionne la manière dont le lecteur perçoit le personnage. Dans cette perspective, les questions de contexte et de point de vue peuvent s'avérer déterminantes, le narrateur devenant alors celui qui sélectionne tant les parties du corps qui seront envisagées que les mots qui les indiqueront<sup>138</sup>.

Le choix des mots utilisés n'est pas anodin, tout comme la façon de raconter l'histoire, et traduit encore une fois l'inconscient, les pulsions internes du créateur. Lorsque le narrateur de *La trahison de Thomas Spencer*, hétérosexuel, décrit le corps de son ami, on ne peut s'empêcher, en tant que lecteur, d'y déceler la subjectivité de l'auteur : « ce corps nouveau, celui de Paul, n'est pas seulement l'aboutissement d'une transformation, il est aussi le commencement de la

---

<sup>135</sup> A. Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 19.

<sup>136</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 25.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>138</sup> F. Berthelot, *op. cit.*, p. 62.

sensualité. Sur le moment, je trouve cela beau, un sexe de jeune homme. Quinze années ont passé et je continue de trouver cela beau. » (*TS* : 77) Le goût de Besson teinte ses personnages.

En somme, l'acte d'écriture peut être envisagé comme une activité de projection de l'écrivain vers un autre soi-même corporel (le personnage), ce qui lui permet une recherche préconsciente, un retour vers soi qui mène à une nouvelle compréhension de soi, de son corps et d'autrui. Il y aurait donc, dans la création, un « travail d'ordre psychanalytique que mène l'écrivain à travers son œuvre, considérée alors en tant que corps non seulement symbolique, mais symptomatique<sup>139</sup> », voire un rapport spéculaire alors que l'écrivain se projette et se dédouble imaginativement dans ses personnages qui, tout en étant « autres », possèdent immanquablement une part de l'écrivain créateur qui les a mis au monde.

---

<sup>139</sup> J. Dubois, dans P. Dirx, *op. cit.*, p. 72.

## CONCLUSION

« Parfois, la vie a plus de talent que le mensonge<sup>140</sup>. »

Philippe Besson

J'ai d'abord tenté de montrer le lien qui s'élabore entre corps et texte en insistant sur la lisibilité du corps comme système de significations au service de l'écriture romanesque. En effet, la surface du corps, particulièrement en littérature contemporaine, s'offre comme un langage original qui, une fois déchiffré, sert au déploiement de l'intrigue et à l'incarnation des personnages qui la compose.

Plus précisément, dans le premier chapitre, j'ai exploré comment l'écriture des corps, chez Philippe Besson, se manifeste d'abord grâce à une *rencontre*, et comment cette configuration des corps mis en scène dans et par la narration fait apparaître le sens du récit. Dans *Son frère*, le sujet énonciateur, pour apparaître phénoménologiquement à la conscience du lecteur et s'incarner sur le papier, doit entrer en contact avec une image spéculaire de soi-même, qu'il s'agisse d'un miroir, du regard ou du corps d'autrui. Sans ce transfert entre soi et l'autre, le portrait qui est fait du sujet reste figé et échappe à la réalité de son « être-au-monde ». Plus spécifiquement, ces rencontres se manifestent selon quatre formes dans le roman. D'abord, il y a les rencontres entre le sujet et autrui (le double fraternel ou objet de désir), puis les rencontres entre le sujet et un double différé (dans le temps ou par les conséquences de la maladie). Dans tous les cas, ces rencontres entre soi et l'autre (identique ou différent) obligent le sujet à se redéfinir, à actualiser l'image qu'il a de lui-même tel qu'en un « miroir, lieu de la comparaison<sup>141</sup> ».

---

<sup>140</sup> P. Besson, cité par Biblioblog, « Interview de Philippe Besson », *Biblioblog*, 26 juin 2008, [En ligne], <http://www.biblioblog.fr/post/2008/06/26/Interview-de-Philippe-Besson> (Page consultée le 14 mai 2015)

<sup>141</sup> S. Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 216.

Dans le second chapitre, je me suis intéressé à ce même rapport d'échange entre soi et autrui, dans la dialectique entre l'écrivain et le personnage, cette fois. J'ai tenté de voir quelles sont les incidences de l'expérience somatique de l'écrivain sur les personnages qu'il crée dans ses romans. Il semble exister, en effet, une interaction entre l'inconscient de l'écrivain et l'« être-au-monde » des personnages. Il s'agit aussi, pour l'écrivain, d'un intense travail de recherche sur soi qui passe par une observation accrue de son langage corporel, lequel lui permet, par leur mise en discours, de les rendre crédibles et de les incarner sur le papier. J'ai tenté de montrer comment l'écrivain, à l'instar du comédien, s'incarne à travers ses personnages, vit à travers eux dans l'acte d'écriture. Il y aurait donc un phénomène de dédoublement de soi dans la création des personnages : ils sont des doubles (fidèles ou non) de soi, qui se construisent sur la base de l'expérience corporelle de l'écrivain. Le texte, en ce sens, serait un miroir qui renverrait l'écrivain à lui-même à travers l'acte d'écriture et la création des personnages.

### **Retour sur la création**

Telle est la dynamique spéculaire que j'ai tenté d'explorer à travers l'écriture de mon roman, soit le rapport d'échanges entre le corps du créateur et le corps de ses personnages. En d'autres mots, je me suis questionné à savoir quel dialogue il est possible d'établir entre l'expérience somatique de l'écrivain réel et celle de ses personnages? Par souci de réalisme, il semble en effet que le créateur doive se référer (consciemment ou non) à l'expérience qu'il a de son corps, en plus d'être attentif au langage des corps (gestuels, mimiques, etc.) qui l'entourent. C'est par cette attention à soi, mais aussi à autrui, que le créateur parvient à « déchiffrer » les corps et à saisir toute la construction sémantique que la culture et la société produisent. Le travail de l'écrivain est donc, en amont, d'abord un travail d'observation et d'analyse. Riche de cet examen, l'écrivain peut ensuite en tirer profit dans l'écriture en faisant dire aux corps une foule

de choses implicites par leur simple description physique; tel a été mon lot lors de l'écriture de mon roman. À l'instar de Besson, j'ai fait du corps le moteur principal de mon intrigue. Dans mon roman, comme dans *Son frère*, c'est par l'attention que les personnages portent à leur corps, mais aussi au corps d'autrui, que leur identité s'élabore et que l'histoire progresse. Reprenant à ma façon certains motifs d'écriture chez Besson (le corps du double fraternel, le corps désirant, le corps de l'enfance, le corps malade, etc.), j'ai exploré la manière dont le corps s'écrit – voire se construit – dans ses diverses manifestations et interactions avec autrui et le monde extérieur. Mon travail d'écriture en a ainsi été un de recherche et d'expérimentation, en ce sens qu'il m'a permis de tester les limites de l'écriture du corps sous sa forme romanesque.

L'écriture de ce mémoire m'a donc permis d'être à la fois créateur et analyste, de façon à voir comment s'élabore cette dynamique de l'intérieur, mais aussi de l'extérieur, c'est-à-dire aussi bien les effets qu'elle a sur le créateur que sur le lecteur critique. Si le créateur se sert de son corps comme matériau à l'écriture, le lecteur en fait tout autant lorsqu'il se met dans la peau des personnages qu'il lit; le processus intersubjectif est sensiblement le même. Tous deux se projettent (entre identification et répulsion) dans les personnages qui sont devant eux à la façon d'un miroir. Que ce soit en marge de la fiction entre créateur/lecteur et personnages, aussi bien qu'à l'intérieur de la fiction entre les personnages eux-mêmes, le rapport entre soi et l'autre me semble donc toujours déterminant dans l'acte de création.

### **L'expérience intime de l'écriture du corps**

Ce rapport étroit entre le corps de l'écrivain et le corps des personnages peut par contre générer une certaine ambiguïté. En effet, on pourrait croire, à lire certains romans de Philippe Besson, qu'il s'agit de romans autobiographiques. Dans *Son frère*, l'ambiguïté existe et beaucoup de lecteurs ont cru que ce récit était autobiographique, ce qu'il n'est pas, confirme l'auteur : « Les

lecteurs ont l'impression de lire du réel, là où j'ai écrit de la fiction<sup>142</sup>. » En effet, lorsque Besson commente son travail, il parle de la « vérité » et de la « sincérité<sup>143</sup> » de son écriture, au sens où il tend constamment à une justesse de l'expression. Par exemple, à propos d'*En l'absence des hommes*, son premier roman, il dit qu' « [il] voulais[t] parler du désir et de la montée du désir, d'une histoire charnelle entre deux êtres, entre deux hommes. [Il est] allé à l'évidence : étant [lui]-même homosexuel, [il] voulais[t] parler de ce sujet<sup>144</sup> ». Philippe Besson reste donc fidèle à lui-même et aux perceptions sensorielles de son corps lorsqu'il écrit. C'est probablement pourquoi les protagonistes de ses romans sont toujours soit des hommes homosexuels, soit des femmes; c'est ce qui est le plus près de sa propre sensibilité. Par sincérité et souci de vérité, il reste au plus près de ce qu'il connaît le mieux : sa vie et, plus encore, son propre corps qui le fait « être au monde ».

C'est ce qui me permet de conclure que Philippe Besson s'inspire de sa propre expérience somatique pour écrire ses romans. Comme il l'affirme lui-même, si ses textes ne racontent pas sa propre vie, ils font tout de même écho d'une manière ou d'une autre à son existence et à sa mémoire corporelles. À propos de *Son frère*, il dit :

*Son frère* est la limite exacte et nécessaire à respecter dans l'écriture entre l'intime et le privé. [...] J'emprunte évidemment à ma propre réalité, aux liens que je peux avoir avec mon frère. C'est un livre sur la maladie, on a tous été malades, on a tous connu des gens malades. C'est un livre où mes peurs intimes, mes désirs intimes existent et figurent, mais je ne suis pas dans le privé car mon frère n'a jamais été malade et n'est jamais allé à l'hôpital<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> P. Besson, cité par B. Aubonnet, « Rencontres : Philippe Besson », *Encres vagabondes*, 2002, [En ligne], <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/besson.htm> (Page consultée le 23 janvier 2015)

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*

Et c'est cette écriture de l'intime – qui passe par un grand souci pour le corps – qui permet de reconnaître la poétique bessonienne : la sensibilité et la sincérité qu'on trouve dans le langage des corps convoqué dans l'écriture est ce qui caractérise toute son œuvre.



## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRINCIPAL

BESSON, Philippe (2010 [2001]). *Son frère*, Paris, 10/18.

### CORPUS SECONDAIRE

BESSON, Philippe (2009 [2001]). *En l'absence des hommes*, Paris, 10/18.

\_\_\_\_\_ (2004). *Les Jours fragiles*, Paris, Julliard.

\_\_\_\_\_ (2010 [2009]). *La trahison de Thomas Spencer*, Paris, 10/18.

\_\_\_\_\_ (2011). *Retour parmi les hommes*, Paris, Julliard.

\_\_\_\_\_ (2013). *De là, on voit la mer*, Paris, Julliard.

### AUTRES ŒUVRES CITÉES

BOULERICE, Simon (2015). *Casting : Victor*, Montréal, Éditions de la Bagnole.

CHÉREAU, Patrice (2003). *Son frère*, Paris, 95 min., coul., 35 mm et DVD.

GÓMEZ-ARCOS, Agustín (1975), *L'agneau carnivore*, Paris, Stock.

PENNAC, Daniel (2012). *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard.

RIBOULET, Mathieu (2008). *L'amant des morts*, Paris, Verdier.

### ARTICLES ET ENTREVUES SUR PHILIPPE BESSON

AUBONNET, Brigitte (2002). « Rencontres : Philippe Besson », *Encres Vagabondes*, [En ligne], <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/besson.htm> (Page consultée le 23 janvier 2015)

BIBLIOBLOG (2008). « Interview de Philippe Besson », *Biblioblog*, 26 juin 2008, [En ligne], <http://www.biblioblog.fr/post/2008/06/26/Interview-de-Philippe-Besson> (Page consultée le 14 mai 2015)

BISSONNETTE, Thierry (2004). « Philippe Besson : éclairages complémentaires », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 97, p. 48-51.

LAURIN, Danielle (2007). « Entrevue – Philippe Besson, écrivain caméléon », *Le Devoir*, 17 février 2007 [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/131467/entrevue-philippe-besson-ecrivain-cameleon> (Page consultée le 14 mai 2015)

RANGER, Pierre (2004). « Son frère : l'autre et la mort en direct », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 233, p. 47.

## À PROPOS DU CORPS EN LITTÉRATURE

- ANDRIEU, Bernard (dir.) (2006). « Écrire le corps », *Corps : revue interdisciplinaire*, n° 1.
- BARTHES, Roland (1981 [1966]). « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *L'Analyse structurale du récit*, *Communications n° 8*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BERTHELOT, Francis (1997). *Le corps du héros. Pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.) (2009). *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, Éditions L'Interligne.
- CORRAZE, Jacques (dir.) (1980). *Image spéculaire du corps*, Paris, Éditions Privat, coll. « Rhadamanthe ».
- DELORME, Julie, et Claudia LABROSSE (dir.) (2008). « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX<sup>e</sup> siècle », *@analyses*, vol. 3, n° 1.
- DENEYS-TUNNEY, Anne (1992). *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».
- DIRKX, Paul (dir.) (2012). *Le corps en amont. Le corps de l'écrivain I*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sociologie de l'Art ».
- FONTANILLE, Jacques (2011). *Corps et sens*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
- HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- \_\_\_\_\_ (1998 [1983]). *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz.
- JAMART, Claude, et Vanni DELLA GIUSTINAI (dir.) (1999). *Le corps et l'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations ».
- KEMPF, Roger (1968). *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- LÉVESQUE, Nicolas, et Catherine MAVRIKAKIS (2014), *Ce que dit l'écorce*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale ».
- MARCHEIX, Daniel, et Nathalie WATTEYNE (dir.) (2007). *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces Humains ».
- OBERHUBER, Andrea (2012). *Corps de papier. Résonance*, Éditions Nota bene, coll. « Nouveau essais Spirale ».
- \_\_\_\_\_ (dir.) (2013). « Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain », *Tangence*, n° 103.
- PAVEAU, Marie-Anne, et Pierre ZOBERMAN (dir.) (2009). *Corpographèses : corps écrits, corps inscrits*, Paris, L'Harmattan.
- ZOBERMAN, Pierre, Anne TOMICHE et William J. SPURLIN (dir.) (2013). *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres, 63 ».

## À PROPOS DE LA SOCIOLOGIE ET DE L'ANTHROPOLOGIE DU CORPS

ANDRIEU, Bernard (1993). *Le Corps dispersé. Une histoire du corps au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan.

\_\_\_\_\_ (dir.) (2006). *Dictionnaire du corps en sciences humaines*, Paris, CNRS Éditions.

BRUGÈRE, Fabienne (2011). *L'éthique du « care »*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».

BUTLER, Judith (2009 [1993]). *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam.

BUTNARU, Denisa, et David LE BRETON (dir.) (2013). *Corps abîmés*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Hermann Éditions.

COURTINE, Jean-Jacques (2011). *Déchiffrer le corps : Penser avec Foucault*, Paris, Éditions Jérôme Millon.

\_\_\_\_\_ (dir.) (2006). *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil.

DETREZ, Christine (2002). *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil.

FOUCAULT, Michel (1976, 1984). *Histoire de la sexualité*, 3 vol., Paris, Gallimard.

LE BRETON, David (1992). *La sociologie du corps*, Paris, PUF.

MARZANO, Michela (2007). *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos poche ».

MAUSS, Marcel (2013 [1950]). « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».

MELCHIOR-BONNET, Sabine (1994). *Histoire du miroir*, Paris, Éditions Imago.

VIGARELLO, Georges (2014). *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique ».

## À PROPOS DE LA PHILOSOPHIE ET DE LA PSYCHANALYSE DU CORPS

ANDRIEU, Bernard (2002). *La Nouvelle Philosophie du corps*, Paris, Érès.

ANZIEU, Didier (1995 [1985]). *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « psychismes ».

\_\_\_\_\_ (1981). *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le corps créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient ».

BERNARD, Michel (1996). *Le corps*, Paris, Seuil.

DENIS, Paul (2012). *Le narcissisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».

DESCOMBES, Vincent (2013). *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique ».

FREUD, Sigmund (1989 [1914]). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard.

KAËS, René (2008). *Le complexe fraternel*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes ».

LACAN, Jacques (1949). « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, p. 449-455.

\_\_\_\_\_ (1975), *Le Séminaire*, Livre 20, Paris, Seuil.

MARZANO, Michela. (2007). *La philosophie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

\_\_\_\_\_ (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

\_\_\_\_\_ (2001). *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952*, Paris, Verdier, coll. « Philosophie ».

NANCY, Jean-Luc (2000 [1992]). *Corpus*, Paris, Métailié.

RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

ROSSET, Clément (1976). *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

SARTRE, Jean-Paul (1980 [1943]). *L'être et le néant*, Paris, Gallimard.

SCHILDER, Paul (1980 [1935]). *L'image du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

WALLON, Henri (2002 [1934]). *Les origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF.

## À PROPOS DU ROMAN CONTEMPORAIN

GUSDORF, Georges (1991). *Les écritures du moi*, Paris, Éditions Odile Jacob.

HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.) (2010). *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene.

VERCIER, Bruno, et Dominique VIART (2008). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas.

WOOLF, Virginia (2009 [1919]). *L'art du roman*, Paris, Seuil, coll. « Points/Signatures ».