

Première partie

Le SIDA : une césure irréversible ?



Scissors, from Pop Shop III (1989)

Keith Haring

Une question nécessaire

De prime abord, le point d'interrogation figurant dans le titre de cette première partie semble poser une question rhétorique : le SIDA a-t-il constitué un bouleversement si radical que l'on peut parler d'un « avant » et d'un « après » ? Il s'agit d'une idée très généralement admise. À titre d'exemple, *Eighty-Sixed* de Feinberg est séparé en deux parties chronologiques : « 1980: Ancient History » et « 1986: Learning How to Cry ». Au moment de sa publication, ces deux parties sont décrites dans le *New York Times* comme étant radicalement opposées :

In a structure calling to mind those “before and after” photographs advertising a cure for baldness, a nose job or a miracle diet (although in this case the “after” photo looks much worse than the “before”), *Eighty-Sixed* contrasts the heyday of the hip and loose gay life style at the beginning of this decade and the anxiety and sense of doom permeating a community half destroyed by AIDS just a few years later. (Texier)

Dans un article consacré à l'œuvre d'Hervé Guibert, Bruno Blanckeman abonde dans le sens de cette notion de coupure : « Le sida est [...] le signe d'une entrée dans cette ère du désenchantement qui marque une rupture avec les années de l'immédiat après 68 » (Balutet 63). Les notions de « contraste » et de « rupture » foisonnent sous la plume des commentateurs du SIDA, comme si le fil du temps avait été coupé aussi nettement que sur le tableau de Keith Haring³⁶. L'objectif de cette première partie est de nuancer cette idée, de voir que, quand on y regarde de plus près, certaines caractéristiques définitoires des années 1970 ont perduré, contre toute attente, et ont survécu à la crise du SIDA des années 1980. Nous allons voir que, si le SIDA a effectivement donné naissance à une littérature spécifique, cette littérature n'est pas pour autant déconnectée de ce qui l'a précédée ; elle a des ancêtres dont elle a hérité certains traits. La carrière littéraire des trois auteurs dont l'œuvre est au cœur de cette étude avait déjà commencé, d'une manière ou d'une autre, avant le SIDA. Dans *Les écrivains sacrifiés des années sida*, il est dit d'Hervé Guibert qu'il « n'est pas, littérairement parlant, “né du virus” » (91) ; il en va de même pour David Feinberg, Tony Kushner et Armistead Maupin. Ainsi, nous verrons comment ils ont inscrit le SIDA, ont pris acte de son arrivée fracassante et de son impact dévastateur, l'ont englobé dans une œuvre littéraire déjà

³⁶ Keith Haring, artiste urbain qui a connu un succès mondial au milieu des années 1980, est décédé des suites du SIDA en 1990, à l'âge de trente-et-un ans. Il a utilisé plusieurs fois le thème des ciseaux anthropomorphisés. Dans la version la plus célèbre, les ciseaux sont à la verticale et coupent un serpent ; sous le cadre qui entoure le dessin figure la mention « Stop AIDS ».

amorcée. En outre, le SIDA n'est pas la première maladie ou la première épidémie à engendrer une littérature ; s'il est courant de le traiter comme une épidémie « à part », cette unicité vient peut-être précisément du fait que le SIDA associe certaines caractéristiques d'autres maladies. Ainsi, la littérature gay du SIDA se situe dans la tradition de l'écriture de la maladie, et nous verrons que, loin de constituer une rupture avec le genre, elle s'inscrit dans sa continuité en lui insufflant un souffle nouveau. Textuellement non plus, la littérature gay du SIDA n'est pas un *sui generis* ; si le SIDA possède son langage propre, la manière dont les auteurs l'utilisent ne représente pas une fracture irréductible. La question posée dans le titre n'est donc pas rhétorique : elle mérite de recevoir une réponse nuancée. Certes, le SIDA est sans aucun doute un point de non-retour : une fois qu'il a fait irruption, son impact est visible et irrémédiable. Mais il n'a pas brisé tous les codes, il n'a pas déchiré toutes les cartes ; il les a redistribuées.

Chapitre 1

De la littérature gay à la littérature du SIDA

« Fracture pour fracture³⁷ » ?

Ce premier chapitre vise à poser les jalons nécessaires pour répondre à ces questions : pourquoi tant d'acteurs et d'observateurs du SIDA parlent-ils d'un « avant » et d'un « après » si dissemblables ? Cette dissemblance n'est-elle pas que de façade, ne faut-il pas, si l'on y regarde de plus près, la nuancer ? Ainsi, à travers la littérature gay du SIDA, et plus précisément l'œuvre de trois auteurs qui ont fait le choix de thématiser l'épidémie, il s'agit de remettre en question cette notion de fracture, qui, intuitivement, paraît être un donné. L'objectif n'est pas pour autant de la rejeter radicalement, ce qui aurait pour résultat de minimiser l'impact du SIDA sur la société, la littérature et les mentalités. Il s'agit plutôt de transformer l'idée de « fracture » (un os fracturé, s'il est correctement soigné, finit par se ressouder) en quelque chose de moins net, aux contours plus flous. Dès le premier chapitre, les difficultés de datation de l'épidémie attesteront cette idée de nébulosité, dont les auteurs sont pleinement conscients. En nous penchant sur les spécificités de chacun des trois auteurs privilégiés dans cette étude, nous verrons que le SIDA n'a pas fait « irruption » dans leur vie, dans leur ville et dans leur œuvre : il s'y est installé petit à petit, subtilement, sournoisement. Cela nous amènera à poser la question du statut de la littérature gay du SIDA : s'il n'y a pas de fracture, de virage à cent quatre-vingt degrés, dans quelle mesure le SIDA a-t-il infléchi le cours de la littérature gay ?

1. Un « avant » et un « après » ?

Le SIDA occupe dans les livres d'histoire générale une place que l'on peut qualifier de marginale : sur les quelque sept cents pages composant *The Enduring Vision*, ouvrage généralement donné comme référence en matière de civilisation américaine aux étudiants de

³⁷ Lévitique 24, 19.

licence de l'Université d'Aix-Marseille, seule une cinquantaine de lignes est consacrée à l'épidémie, dont l'extrait suivant :

The loosening of traditional sexual mores received a jolting setback in the 1980s with the proliferation of sexually transmitted diseases, including AIDS, first diagnosed in the United States in 1981. (Boyer 709)

Aussi réduite que soit la place accordée à cet épisode de l'histoire américaine, il est borné à gauche par un événement décrit comme brutal (« jolting »), et est analysé comme étant un coup d'arrêt dans un chapitre qui avait commencé avec la révolution sexuelle des années 1960. Il s'agit d'une lecture des événements très répandue : la crise du SIDA aurait mis un terme violent à l'euphorie qui l'a précédée. Jérôme Strazzula, dans un ouvrage consacré à la presse française de l'époque, propose une formulation métaphorique :

Le virus n'est pas encore identifié, le premier malade français n'est pas encore hospitalisé, que déjà le sida commence à éteindre les lumières de la fête des années 1970. (20)

Une telle métaphore implique que l'obscurité a succédé à la lumière. Dans quelle mesure le SIDA est-il une page noire de l'histoire des États-Unis ? Est-ce la page noire de la mort de Yorick dans *Tristram Shandy*, ou est-ce plutôt la couverture du *New Yorker* au lendemain des attentats du 11 septembre, la page noire du tournant de l'histoire, où l'on finit par distinguer un passé qui n'est plus ? Selon bon nombre d'auteurs, le passé s'est écroulé avec l'irruption du SIDA ; rappelons le terme « rupture » utilisé par Balutet et voyons comment il décrit la période qui a précédé le SIDA : « Le sida [...] marque une rupture avec les années de l'immédiat après 68, leur prospérité sauvage, leurs libertés vécues à corps perdu, leur somme d'illusions défaites sur fond d'idéologie en berne » (63). La violence du choc est à déduire du lyrisme avec lequel sont dépeintes les années folles de la révolution sexuelle : si les libertés étaient vécues « à corps perdu », l'irruption du VIH dans les corps n'a pu qu'être dévastatrice. De quels corps et de quelles illusions s'agit-il ? De ceux et de celles des enfants de Stonewall :

Illusions existentielles, [...] celles de cette nouvelle économie amoureuse qui, référée à la culture homosexuelle, renvoie aux 15 Glorieuses séparant 1969 – Stonewall, acte de fondation du mouvement gay – et 1983 – irruption sur la scène médiatique de la figure du sida. (*Ibid.* 64)

Ici, la période qui précède le coup d'arrêt est précisée : chronologiquement, c'est la même ; sociologiquement, il ne s'agit pas de la révolution sexuelle en général, mais plus précisément du mouvement gay. Selon Balutet, il n'a eu qu'une quinzaine d'années d'existence en soi, avant que le SIDA n'en change radicalement la trajectoire. Il choisit 1983 comme date

marquant le début de l'« ère du SIDA³⁸ », alors que *The Enduring Vision* donne 1981 et que David Feinberg a, lui, opté pour 1986 en divisant *Eighty-Sixed* en deux parties : « 1980: Ancient History » et « 1986: Learning How to Cry ». Comment expliquer ce flou chronologique, qui est en général résolu grâce à l'utilisation d'une formule plus vague du type « au début des années 1980 » ? Aussi brutal que l'on puisse décrire *a posteriori* le choc du SIDA, il n'a pas été instantané : 1981 correspond à la publication du premier article médical consacré à ce qui allait finir par s'appeler le SIDA ; Balutet précise que 1983 marque l'entrée du SIDA dans la sphère « médiatique », c'est-à-dire de manière générale dans les consciences, en dehors des souterrains et des marges où il était confiné depuis deux ans déjà. Quant au choix de David Feinberg, 1986, celui-ci est plus problématique. Sur une frise chronologique de l'évolution de l'épidémie, elle ne semble correspondre à aucun événement majeur. C'est celle de la mise au point de l'AZT, qui certes fut une avancée significative, mais il n'a été autorisé par la FDA qu'en 1987. C'est aussi celle de la deuxième conférence internationale consacrée au SIDA, mais celle-ci n'a eu aucune conséquence majeure. La réponse est-elle à chercher dans la biographie de David Feinberg ? On n'y trouve pourtant aucun fait marquant en 1986 : il a découvert sa séropositivité en 1987 (*Spontaneous Combustion* 69-81), pris son premier comprimé d'AZT en 1989 (*Queer and Loathing* 110), est passé du statut de « séropositif » à celui de personne atteinte d'« asymptomatic AIDS » en 1993 (*Ibid.* 91-94). Pourquoi alors a-t-il choisi 1986 pour marquer la brisure avant/après ? La seule réponse qui paraisse valable, et qui explique du même coup que plusieurs dates coexistent, est celle qui consiste à admettre que le SIDA n'a justement pas fait irruption dans l'histoire et la société américaines, ni même dans la communauté gay ; il s'est installé petit à petit, d'abord dans les journaux médicaux, puis dans la presse gay, dans la presse générale, dans la littérature ; et pas nécessairement dans cet ordre, d'ailleurs³⁹. Ce qui complique encore la tâche, c'est qu'il ne paraît y avoir aucun lien direct entre l'arrivée du SIDA dans telle ou telle sphère et son intégration dans les consciences individuelles. Il semble que 1986 soit la date à laquelle David Feinberg a pris conscience, brutalement, du fait que le SIDA s'était déjà installé autour de lui ; aussi arbitraire qu'elle puisse paraître, puisque l'on avait diagnostiqué à son ami Roger ce que l'on appelait encore un « AIDS-related complex » dès 1982 (*Spontaneous Combustion* 16), cette date a un sens non pas en soi, mais dans un *a posteriori* qui lui est tout personnel.

³⁸ On trouve cette expression, en français ou en anglais, sous la plume de différents auteurs, notamment celle de Jean-Paul Rocchi (352).

³⁹ Un exemple : Nicolas Balutet affirme que les médias se sont emparés du SIDA en 1983. Or, Jérôme Strazzula reproduit dans son ouvrage l'article du *New York Times* datant du 2 juillet 1981 où il est question d'une « forme rare de cancer observé chez 41 homosexuels » (13).

D'où la difficulté de poser une fois pour toutes la « borne de gauche » de l'ère du SIDA, c'est-à-dire de donner une date qui en marquerait le début : la brutalité du choc a une réalité rétrospective, qui ne correspond pas à un jour ou à une année précis. Pour reprendre la formulation de Strazzula, le SIDA n'a pas appuyé sur un interrupteur pour éteindre d'un seul coup les lumières de la fête ; il les a peu à peu tamisées, jusqu'à ce que Feinberg et d'autres se rendent compte qu'ils étaient en train d'écrire dans le noir⁴⁰.

Malgré ces difficultés de datation, « rupture » et « cassure » sont les maîtres-mots des exégètes du SIDA. Bien qu'il utilise sa propre date, Feinberg a découpé son ouvrage en un « avant » et un « après » parce que le cours des événements a radicalement changé la vie de son *alter ego* fictionnel B.J. Rosenthal, qui est lui-même une synecdoque de la communauté gay : « Ces vingt ans d'épidémie de sida ont écrit l'une des pages majeures de l'histoire de l'homosexualité dans sa confrontation avec la société et la maladie » (Broqua *et al.* xi). Il y a donc deux raisons qui permettent de dire que l'ère du SIDA est un nouveau chapitre de l'histoire de la communauté gay : « sa confrontation avec la société » d'une part, et « sa confrontation avec [...] la maladie » d'autre part. En entrant, petit à petit certes, mais avec perte et fracas, sur la scène médiatique, le SIDA y a amené dans son sillage la communauté gay : elle s'est retrouvée en quelques années confrontée aux médias généraux alors que ceux-ci la traitaient depuis des années avec une relative indifférence. Armistead Maupin raconte que, de sa Caroline du Nord natale, très loin de la presse gay des grandes villes, il n'a pratiquement pas entendu parler de Stonewall : « Nobody heard about Stonewall, let's face it. That was a PR campaign after the fact » (Gale 31). Si l'événement séminal du mouvement gay n'a trouvé qu'une place réduite dans les journaux, le grand nombre d'articles de tout acabit consacrés au SIDA, publiés à partir de 1983, a engendré l'exposition médiatique d'une communauté qui ne s'était érigée en tant que telle que depuis une quinzaine d'années. L'autre raison invoquée par Broqua *et al.* pour affirmer que le SIDA est un tournant dans l'histoire de la communauté gay est qu'il a inauguré « sa confrontation avec [...] la maladie ». Il ne s'agit évidemment pas de dire que, jusque-là, les gays étaient immunisés contre la maladie, encore moins contre ce que l'on appelle aujourd'hui les Infections Sexuellement Transmissibles⁴¹,

⁴⁰ Cette formulation fait référence à l'ouvrage de David Grossman, *Writing in the Dark: Essays on Literature and Politics* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008), ainsi qu'à celui de Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, MA, Harvard UP, 1992), deux ouvrages dans lesquels la métaphore de l'obscurité sert des problématiques certes diverses, mais qui sont liées à la question de l'identité, également présente au cœur de la littérature du SIDA.

⁴¹ Cette appellation (en anglais « STI ») a récemment remplacé celle de « MST », « Maladies Sexuellement Transmissibles », et celle qui avait été très répandue en anglais « V.D. », « Venereal Diseases ». Il semble s'agir d'une tendance générale dans le jargon médical, consistant à privilégier l'utilisation d'appellations qui

bien au contraire. Randy Shilts fait le constat suivant dans le chapitre de son ouvrage *And the Band Played On* consacré à l'année 1980 : « The fight against venereal diseases was proving a Sisyphean task » (18-19). En effet, la plupart des auteurs du SIDA aborde, à un moment ou à un autre, la question des IST, qu'il s'agisse des « super crabs » de Roy dans *Angels in America*⁴² ou de l'herpès de B.J., mentionné à plusieurs reprises dans *Eighty-Sixed*⁴³. La maladie, sous la forme des IST, faisait partie intégrante de la vie des hommes homosexuels, et au mieux, il s'agissait d'un secret de polichinelle. Alors qu'est-ce qui permet à Broqua *et al.* d'affirmer : « Il y a vingt ans, il était encore possible d'envisager la question de l'homosexualité sans la relier à la maladie » (xiii) ? Un élément de réponse est à trouver un peu plus loin dans l'ouvrage de Shilts :

What was so troubling was that nobody in the gay community seemed to care about these waves of infection. [...] Between the bathhouses and the high levels of sexual activity, there would be no stopping a new disease that got into this population. The likelihood was remote, of course. Modern science congratulated itself on the eradication of infectious disease as a threat to humankind. (19-20)

Les IST si répandues dans la population homosexuelle avant les années 1980 étaient toutes traitables grâce à l'allopathie. Le développement des antibiotiques avait inauguré une ère de confiance totale en la capacité de la médecine à juguler et à éradiquer toutes les maladies infectieuses. Revenons sur cette remarque de Peter Piot : « Une pandémie d'un rétrovirus sexuellement transmissible et mortel n'était sûrement dans le scénario de personne jusqu'à récemment ». Pourtant il rappelle que Pasteur lui-même avait mis l'humanité en garde, de manière claire : « Les bactéries⁴⁴ auront le dernier mot » (« L'évolution d'une épidémie à plusieurs vitesses »). Peter Piot précise que l'épidémie de SIDA « confirme » cet avertissement, ce qui, si l'on va jusqu'au bout du raisonnement de l'ancien directeur de l'ONUSIDA, est quelque peu effrayant : si le SIDA est la confirmation que ce n'est ni l'Homme ni sa médecine qui auront le dernier mot, mais bien les pathogènes, la dimension eschatologique est claire. C'est cela qui permet de parler d'un « avant » et d'un « après » : ce n'est pas la confrontation avec la maladie, à quelque échelle que ce soit, mais avec la maladie *mortelle*, et donc avec les limites du savoir humain, et cela à un moment où l'on pensait qu'il

dédramatisent les situations en insistant sur la possibilité de guérison : à titre d'exemple, l'apparition du sigle « GVHD », « Graft vs. Host Disease », au lieu de « transplant rejection ».

⁴² « I got some kind of super crabs from some kid once, it took twenty drenchings of Kwell and finally shaving to get rid of the little bastards. » (*Perestroika* 159)

⁴³ Les IST feront l'objet d'une analyse détaillée dans le deuxième chapitre (pages 129-137).

⁴⁴ Le VIH est bien sûr un virus, et non une bactérie. Toutefois, cette remarque de Pasteur est généralement comprise comme faisant référence aux agents pathogènes de manière générale ; c'est ainsi que l'utilise Peter Piot dans sa leçon inaugurale sur l'épidémie de SIDA.

était tout-puissant. L'« avant » désigne l'époque où l'on pouvait se bercer de l'illusion de l'immortalité de l'humanité ; c'est à cette idée que le SIDA est venu mettre un coup d'arrêt, en démontrant par l'exemple qu'elle était erronée. Pour illustrer ce propos, examinons le prologue de la deuxième partie d'*Eighty-Sixed*, « 1986: Learning How to Cry », c'est-à-dire la toute première fois que Feinberg aborde le thème du SIDA :

Studies in San Francisco show that in January 1986, up to 80 percent of the gay men have been exposed to human T-cell lymphotropic virus type III (HTLV-III), known by its French discoverers as lymphadenopathy-associated virus (LAV). This virus is classified as a lentivirus, a slow-acting retrovirus that causes disease. HTLV-III/LAV is thought to be the primary causative agent of acquired immune deficiency syndrome (AIDS). In New York City it is estimated that in January 1986, 50 percent of the gay men have been exposed to HTLV-III/LAV; however, it may be as high as 90 percent. The incubation period of this virus can be as long as five years or more.

The two most common opportunistic diseases currently seen in AIDS are a rare form of skin cancer known as Kaposi's sarcoma (KS) and a protozoan lung-infection known as *Pneumocystis carinii* pneumonia (PCP), with PCP accounting for approximately half of the AIDS-related deaths so far reported to the federal Center for Disease Control (CDC). Fifty percent of the People With AIDS (PWA's) have died within two years after diagnosis. Of those diagnosed with AIDS in 1981, 90 percent are now dead. As many as one million people are infected with the HTLV-III/LAV virus in January 1986. Of those infected with the virus, it is estimated that between 20 and 50 percent will eventually come down with AIDS-related complex (ARC) or AIDS. By December 30, 1985, 15,948 cases of AIDS have been diagnosed according to the CDC's criteria. Most doctors and clinicians believe AIDS to be universally fatal. At present there is no cure for AIDS.

I sit at the desk with my calculator and figure the odds. My hands are trembling; my palms are sweaty; my fingers stick to the keys. Around me are crumpled balls of paper, wadded up. My head is pounding. I take off my glasses and massage my forehead. I can't think clearly.

Distressed, I disconnect the calculator, lie down, and stare at the ceiling. Shapeless, transparent blobs rise and fall, flicker in the periphery of my vision, as my eyes involuntarily twitch. My breath is shallow, my arms lifeless at my sides.

By the time you read these words I may in all likelihood be dead. (151-152)

Feinberg commence par utiliser un jargon médical extrêmement précis afin de dresser un bilan de la situation. Puis il sort sa calculatrice pour appliquer les données statistiques à son cas personnel : en 1986, il n'a pourtant pas encore fait le test de dépistage, mais il se fait peu d'illusions sur la possibilité d'y avoir échappé (la suite lui donnera raison). À partir de « figure the odds », le texte se brise : la posture scientifique ne tient plus, et il n'y a qu'une conclusion possible. Mais il ne la donne pas immédiatement. Accablé par l'effet de couperet de ses calculs, il perd le contrôle de son corps et se retrouve en proie à des symptômes psychosomatiques relevant de l'attaque de panique. Confirmant l'impuissance de la médecine,

ces symptômes s'emparent de lui face à la possibilité très réelle, voire à l'imminence, de la mort inéluctable. Quand la science ne peut rien, il n'y a plus rien à faire qu'à constater son échec : « By the time you read these words I may in all likelihood be dead ». Puis se taire : l'intégralité du prologue est reproduite ici, le reste de la page est vide. Il y aura d'autres chapitres, et même deux autres ouvrages ; mais à partir de ce point, tout aura changé. La brisure n'est pas induite par le diagnostic, qui n'a pas encore eu lieu au moment où il écrit ces lignes⁴⁵, mais par le constat de l'impuissance de la science et du caractère inéluctable de ce qui l'attend – même si, nous le verrons, ces deux éléments seront régulièrement remis en question.

Ces questions concernant la « borne de gauche » et le caractère brutal du début de l'ère du SIDA amènent nécessairement à se poser la question : y-a-t-il une « borne de droite » ? 1996 est l'année de la chute spectaculaire du taux de décès liés au SIDA aux États-Unis, due au développement des cocktails antirétroviraux. Après 1996, la problématique de la littérature du SIDA change, tout comme les enjeux de l'épidémie. Il ne s'agit pas pour autant de la fin de ce chapitre : certes, en 1996 une page se tourne aux États-Unis, et en Occident, mais il serait faux, voire dangereux, de dire que 1996 marque la fin de l'ère du SIDA. Peter Piot le rappelle, sous la forme d'une mise en garde : « Ne perdons pas de vue que l'épidémie du SIDA n'est pas terminée » (« L'évolution d'une épidémie à plusieurs vitesses »). Selon lui, l'impuissance et l'inéluctabilité qui accablaient David Feinberg en 1986 n'ont, en 2010 (année où il prononce sa leçon inaugurale au Collège de France), pas tant changé si l'on considère la situation à l'échelle mondiale :

Pour chaque patient mis nouvellement sous traitement, presque trois nouvelles infections par le VIH surgissent quelque part dans le monde⁴⁶, comme si nous perdions toujours la course avec le virus. (*Ibid.*)

De nos jours, ce n'est plus la science qui est impuissante : de nombreuses méthodes de prévention ont été développées pour tous les modes de transmission du VIH, des initiatives novatrices sont prises à différents endroits du globe⁴⁷, et seul le vaccin échappe toujours aux avancées scientifiques. La raison pour laquelle le chapitre n'est pas clos est politique ; comme

⁴⁵ « I took the HIV-antibody test the morning that I delivered [the] manuscript [of *Eighty-Sixed*] to my editor. » (*Queer and Loathing* 67)

⁴⁶ Ce chiffre est celui de l'année 2010 ; en 2012 (l'année la plus récente pour laquelle il existe des données mondiales chiffrées), le ratio est moins alarmant, mais il reste préoccupant, puisque, pour trois personnes nouvellement mises sous traitement, cinq personnes sont nouvellement infectées par le VIH.

⁴⁷ À titre d'exemple, le CDC et l'OMS recommandent depuis 2014 l'utilisation, dans les populations clés, d'un antirétroviral oral en prophylaxie pré-exposition (en complémentarité des moyens de prévention existants et du dépistage). Il est fort possible que cela soit un autre « game changer » inaugurant une nouvelle ère en termes de prévention de l'infection par le VIH.

nous l'avons vu, selon Peter Piot *et al*, pour qu'une date corresponde effectivement à la fin du chapitre, il manque encore, à l'échelle mondiale, « a synergistic combination of political leadership and science » (« Good Politics » 1934).

2. Maupin : « a legend⁴⁸ »

Parmi les auteurs qui ont choisi de thématiser le SIDA, Armistead Maupin ne fait guère l'objet de recherches universitaires ; son œuvre évolue plutôt au cœur d'une ferveur populaire qui ne semble pas perdre en vigueur à mesure que les années passent. Pour preuve, à la faveur de la publication du septième tome des *Tales of the City*⁴⁹, la ville de San Francisco lui a fait un grand honneur, ou, plutôt, lui a retourné l'honneur qu'il fait lui-même à sa ville d'adoption depuis qu'il a commencé à écrire les *Tales* :

After 18 years, Maupin has returned to Barbary Lane with a new book—“Michael Tolliver Lives,” out Tuesday from HarperCollins—which is another love song to Maupin’s adopted home.

Tuesday, the city returns the compliment; Mayor Gavin Newsom has declared June 12 “Michael Tolliver Day in San Francisco.” (Benson)

Il est indéniable que Armistead Maupin est devenu une icône, mais est-il une icône gay, une icône san-franciscaine, une icône littéraire ou une icône populaire ? *A priori*, rien ne le prédestinait à voir un jour l'un de ses personnages adulé à San Francisco. Comme beaucoup des habitants de cette ville, il n'en est pas originaire et a grandi dans ce qu'il est commun de nommer « Middle America »⁵⁰, plus précisément en Caroline du Nord. Son parcours de vie, si typique des hommes gays de son époque, est une première explication de son statut d'icône. Jeune, il vote républicain, adopte des valeurs conservatrices presque extrêmes⁵¹ et se trouve très loin des considérations qui préoccupaient, selon son biographe, la communauté gay des grandes villes américaines : « Judy Garland’s death and the raid on Greenwich Village’s

⁴⁸ C'est ainsi qu'est désigné Maupin dans le titre de l'article de Carly Schwartz publié en 2012 : « Maupin Is Leaving San Francisco: Our City Just Lost a Legend ».

⁴⁹ Maupin a d'abord dit, peut-être maladroitement, le contraire : « Given the change in format, Maupin stated early on that this latest book was not the seventh book in the series, but a stand-alone novel » (Apter). Mais il a fini par accepter que l'on désigne *Michael Tolliver Lives* comme le septième tome des *Tales*.

⁵⁰ Dans *What's the Matter with Kansas?*, Thomas Frank recense différentes manières de « découper » les États-Unis qui permettent de mieux cerner le chemin qu'a fait Maupin de Raleigh à San Francisco, notamment en opposant « red states » à « blue states » bien sûr, ou encore « red heartland » à « coastal blue areas », et plus poétiquement « stout yeoman righteous [America] » à « tax-hiking, government-expanding, latte-drinking, sushi-eating, Volvo-driving, New York Times-reading, body-piercing, Hollywood-loving, left-wing freak [America] » (1-27).

⁵¹ « Possibly to compensate for the social unacceptability of the sexual urges he could neither ignore nor dare act upon, he was growing into a deeply reactionary young man. “It was such an extreme form of conservatism that even my friends found it vaguely unnatural. But I realized I could do two things with it. I could make a name for myself and I could please my father.” » (Gale 23)

Stonewall bar [...] passed him by » (Gale 31). L'amorce du virage qui le mènera jusqu'à la place qu'il occupe aujourd'hui intervient d'abord lors de sa première expérience homosexuelle⁵², puis, surtout, à son arrivée à San Francisco, à un moment clé de l'Histoire :

It was a truly exhilarating time. Harvey Milk was still alive and AIDS hadn't happened yet and we were young and randy and conscious of being part of a revolution that was rooted in our honesty. Reporters would come to the Duck House⁵³ from all over just to study fags in their natural habitat. (Gale 44)

Ce scénario est familier à l'oreille de quiconque a déjà ouvert, ne serait-ce qu'au hasard, un ouvrage racontant la vie d'un de ces innombrables hommes gays partis d'un Wyoming, Nebraska ou Kansas où il était inconcevable de vivre son homosexualité, et qui fait l'expérience d'une seconde naissance au cœur du « Village » ou du « Castro ». Armistead Maupin est trait pour trait l'archétype de sa génération.

C'est au cœur de son œuvre que l'on trouve l'illustration la plus édifiante de sa ressemblance frappante avec la majorité des hommes de la communauté gay des métropoles américaines. Dans *More Tales of the City*, le deuxième tome de la série, Michael Tolliver, alors atteint du syndrome de Guillain-Barré qui paralyse peu à peu tout son corps et lui fait craindre le pire, dicte une lettre à Mary Ann, lettre destinée à ses parents dans laquelle il fait son *coming out* :

Dear Mama,
I'm sorry it's taken me so long to write. Every time I try to write to you and Papa I realize I'm not saying the things that are in my heart. That would be O.K., if I loved you any less than I do, but you are still my parents and I am still your child.
I have friends who think I'm foolish to write this letter. I hope they're wrong. I hope their doubts are based on parents who loved and trusted them less than mine do. I hope especially that you'll see this as an act of love on my part, a sign of my continuing need to share my life with you.
I wouldn't have written, I guess, if you hadn't told me about your involvement in the Save Our Children campaign. That, more than anything, made it clear that my responsibility was to tell you the truth, that your own child is homosexual, and that I never needed saving from anything except the cruel and ignorant piety of people like Anita Bryant.
I'm sorry, Mama. Not for what I am, but for how you must feel at this moment. I know what that feeling is, for I felt it for most of my life. Revulsion, shame, disbelief—rejection through fear of something I knew, even as a child, was as basic to my nature as the color of my eyes.
No, Mama, I wasn't "recruited." No seasoned homosexual ever served as my mentor. But you know what? I wish someone had. I wish someone older than me and wiser than the people in Orlando had taken me aside and said,

⁵² « I thought that maybe I'd just discovered the only other queer in the World! » (Gale 31)

⁵³ « In 1976 [...] he took on the building still known as the Duck House because of its murals, on Alta Street, overlooking the Filbert Steps. Eleanor Roosevelt was said to have stayed there with one of her girlfriends during World War II [...]. He acquired a succession of roommates who, together with the gay couple downstairs, Ken Maley and Daniel Detorie, formed his first alternative family... » (Gale 43-44)

“You’re all right, kid. You can grow up to be a doctor or a teacher just like anyone else. You’re not crazy or sick or evil. You can succeed and be happy and find peace with friends—all kinds of friends—who don’t give a damn who you go to bed with. Most of all, though, you can love and be loved, without hating yourself for it.”

But no one ever said that to me, Mama. I had to find it out on my own, with the help of the city that has become my home. I know this may be hard for you to believe, but San Francisco is full of men and women, both straight and gay, who don’t consider sexuality in measuring the worth of another human being.

These aren’t radicals or weirdos, Mama. They are shop clerks and bankers and little old ladies and people who nod and smile to you when you meet them on the bus. Their attitude is neither patronizing nor pitying. And their message is so simple: Yes, you are a person. Yes, I like you. Yes, it’s all right for you to like me, too.

I know what you must be thinking now. You’re asking yourself: What did we do wrong? How did we let this happen? Which one of us made him that way?

I can’t answer that, Mama. In the long run, I guess I really don’t care. All I know is this: If you and Papa are responsible for the way I am, then I thank you with all my heart, for it’s the light and the joy of my life.

I know I can’t tell you what it is to be gay. But I can tell you what it’s not.

It’s not hiding behind words, Mama. Like family and decency and Christianity. It’s not fearing your body, or the pleasures that God made for it. It’s not judging your neighbor, except when he’s crass or unkind.

Being gay has taught me tolerance, compassion and humility. It has shown me the limitless possibilities of living. It has given me people whose passion and kindness and sensitivity have provided a constant source of strength.

It has brought me into the family of man, Mama, and I like it here. I like it.

There’s not much else I can say, except that I’m the same Michael you’ve always known. You just know me better now. I have never consciously done anything to hurt you. I never will.

Please don’t feel you have to answer this right away. It’s enough for me to know that I no longer have to lie to the people who taught me to value the truth.

Mary Ann sends her love.

Everything is fine at 28 Barbary Lane.

Your loving son,

Michael

(*More Tales of the City* 221-223)

Cet extrait explique sans doute en grande partie que Armistead Maupin soit devenu un tel parangon de la communauté gay. Patrick Gale raconte l’anecdote suivante :

[Armistead] came out to [his parents], in the *Chronicle*, by having Michael Tolliver write a coming-out letter to his mother. [...] Interestingly, hundreds of gay readers of the *Chronicle* must have felt equally comfortable with such indirect communication because they chose to cut out the second year’s episode titled “Letter to Mama” and mail it to the unsuspecting folks back home with a “me too” as a postscript. (59)

La dimension autobiographique de cette lettre, insérée dans une œuvre de fiction, lui confère un caractère tout à fait spécial. Aussi n’est-il pas surprenant que les lecteurs aient été (et

soient toujours) particulièrement émus de lire ce qui fut en temps réel une telle annonce d'un fils à ses parents. Sous les traits et la plume de Michael, Maupin ne se cache absolument pas, et ce *coming out* sous les yeux de l'Amérique est central dans son œuvre. Michael en reparle de temps à autre dans les tomes suivants, et l'on trouve même le narrateur de *The Night Listener* dans une situation tout à fait similaire :

I didn't tell [my parents that I was gay] until three years later—and didn't really tell them then; I had one of my characters do it. Will Devereaux wrote a letter to his parents that was plainly intended for mine. [...] He wrote of the relief he felt upon finally being himself. He wrote of his love for his parents and how he refused to dishonor it with secrets. He told them not to worry who had "made him this way" because it was what he was meant to be, and because, above all, he was happy. Such declarations weren't commonplace on the radio a quarter of a century ago, so the letter attracted attention. (259-260)

Comme l'atteste la dernière phrase de cet extrait, cette lettre a trouvé un écho chez beaucoup de jeunes gens qui se sont reconnus en Michael et l'ont utilisée comme outil pour faire leur propre *coming out*. Elle est devenue un modèle du genre, connue sous son titre (c'est-à-dire celui du chapitre) « Letter to Mama », reproduite en partie ou intégralement à des occasions très diverses⁵⁴. Associée au succès populaire grandissant des *Tales*, elle a propulsé Armistead Maupin au rang de synecdoque de la communauté gay, et peut-être aussi à celui d'auteur américain avec lequel il faut compter.

Il semble que ce dernier statut soit en train de prendre de plus en plus d'importance : en témoigne la série d'émissions diffusée par France 5 en 2012, intitulée « Les Carnets de route de François Busnel », qui propose de découvrir les États-Unis à travers le regard de leurs écrivains. François Busnel, directeur de la rédaction du magazine *Lire* et animateur et producteur de l'émission « La Grande Librairie », part de la côte Est où il s'entretient avec Paul Auster, Toni Morrison ou encore Philip Roth ; il passe par le Sud où il rencontre notamment la petite fille de William Faulkner ; il fait un détour par le New Jersey pour interviewer Joyce Carol Oates ; il achève son périple en Californie, où il s'entretient, à San Francisco, avec Lawrence Ferlinghetti puis avec Armistead Maupin. Seul l'avenir dira si mettre Maupin sur un pied d'égalité avec Roth, Faulkner et Oates est une consécration amenée à se généraliser ou à rester propre à François Busnel. Quant à Maupin lui-même, il ne semble pas vouloir s'opposer à l'idée d'être défini comme une « légende vivante ». Par ailleurs, sa volonté de « surfer » sur l'écho qu'a son œuvre afin de jouer le rôle de guide, de

⁵⁴ À titre d'exemple, elle figure dans le manuel d'anglais destiné aux classes de terminales françaises *Insight* (Daniel Masson, Gabriel Amar, John Andrews, Marc Blesh, Cécile Clauss et James Titheridge, *Insight Anglais Terminale*, Paris, Hatier, 2008, 44).

pionnier, d'éclaireur, notamment en matière de sexualité, revient très régulièrement dans son discours. De toutes les fois où il aborde le sujet, c'est probablement dans *Michael Tolliver Lives* qu'il le formule le plus explicitement : « I wanted to guide my brother rationally through the labyrinth of sex like enlightened queers are supposed to » (224). À travers son *alter ego* fictionnel, il se pose lui-même en archétype du « enlightened queer » montrant la voie aux autres, homosexuels *et* hétérosexuels (c'est le cas du frère de Michael), à travers une œuvre où la frontière entre fiction et autobiographie reste très floue.

a. De Stonewall à l'iPhone

L'élément principal qui justifie une étude de l'œuvre de Maupin dans le cadre de l'écriture du SIDA est le fait que Maupin a commencé à écrire avant la crise du SIDA et continue à le faire depuis. Ainsi, les neuf tomes des *Tales*, ainsi que ses deux romans, permettent de se pencher sur l'évolution de ses personnages, de sa ville et de son écriture depuis la fin des années 1970 jusqu'à l'année 2014. Ces trois décennies ont vu de nombreux changements, notamment en matière de *zeitgeist*, qu'il s'agisse de celui de la communauté gay du Castro ou de l'Amérique en général. Tout d'abord, il est à noter que pour Maupin, si rupture il y a eu, elle n'a pas été induite par le SIDA, mais par l'assassinat de Harvey Milk :

“People were crying and laughing all at the same time. It was amazing. It was a second Stonewall.” [...] Armistead also maintains that the premise that the party ended with AIDS had never held water in San Francisco. Milk and Moscone's assassinations had been that city's wake-up call. “For us *that* was the end of the party. That was the cold confrontation with the reality of people... *hating*. And it had the same edifying effect as AIDS, with gay family bonds growing even stronger. It was only two weeks away from Jonestown [the mass suicide in Guyana] which was also a San Francisco-based thing. So it was a very surreal time to be living.” [...] “And it was in the little valley between *More Tales* and *Further Tales* and people always ask, ‘Why didn't you mention Harvey Milk?’ And I say it was because I wasn't writing.” In fact in the next serial, *Further Tales*, he would have Michael and Brian queer-bashed simultaneously to reflect the Milk-Moscone murders. (Gale 82)

La première césure dans l'évolution des *Tales* est donc discrète, puisque les circonstances ont fait que Maupin n'a pas pu les intégrer en temps réel, mais elle est due aux décès de Georges Moscone et Harvey Milk, et non pas au SIDA. En effet, le ton de *Further Tales of the City* est indéniablement moins léger que celui des deux premiers tomes : *Tales of the City* explore le décalage perpétuel entre l'oie blanche Mary Ann et son environnement pittoresque peuplé de personnages hauts en couleurs (Michael, Anna Madrigal, Mona) ; *More Tales of the City*

propose une intrigue en forme d'enquête qui la mène sur la piste d'une secte cannibale et finit sur la résolution d'un anagramme qui fait toute la lumière sur la transsexualité d'Anna. *Further Tales of the City* marque un tournant, symbolisé dès le début par le fait que le roman s'ouvre sur le trentième anniversaire de Mary Ann, que Michael nomme « the Great Divide » (3). Plus loin, en une courte page, Maupin nous confirme que le monde des *Tales* est effectivement la bulle légère et colorée qu'il semblait être jusque là. Par conséquent, il est extrêmement fragile et peut exploser à tout moment :

Another period of silence ensued as they skirted the dark rectangle of the newly-named Moscone Playground. A large car passed them, screeched to a halt, and backed up until it was even with them.

A man in the passenger seat rapped his hand noisily against the side of the car. "Hey faggots! You a couple of cocksuckers?"

Brian kept his arm on Michael's shoulder. "What's it to you, fella?"

"Hey," Michael whispered, "you're supposed to say 'yes, thank you' and smile."

The man leaned out the window as the car kept pace with them. "What did you say to me, cocksucker?"

"Just keep walking," muttered Michael.

"Huh, faggot... huh? Would you like to suck my cock, cocksucker? Is that what you want?"

Michael noted that this witticism provoked raucous laughter from the back seat. There were at least four people in the car; one of them was a woman.

"Hey," said Michael. "I think it's time to run for it."

"Fuck that," said Brian.

"What did you say, faggot?"

Brian wheeled around and raised his middle finger to the heckler. "I said fuck you, buddy. piss off!"

The car lurched to a stop. People spilled out of it like circus clowns from a fire engine. The first one went straight for Michael, kicking him squarely in the groin. He toppled backwards, his head striking the sidewalk with an audible thud.

He opened his eyes to see someone's hands moving in on his throat. The man raised him from the sidewalk almost gently... then slammed his head back down against the pavement. The noise this time was muffled, liquid.

"Hey," someone shouted, "over here!"

The man released Michael's throat and ran to join the other two. One of them was straddling Brian's chest; the other was holding his ankles. "O.K.," said the man who had jumped Michael, "you ready to die, faggot?"

When Michael saw the sudden flash of steel, he screamed in disbelief.

"Please... please don't... he's not gay! *He's not gay!*"

But the knife came down again and again. (*Ibid.* 333-334)

L'irruption d'une telle violence est accentuée par plusieurs éléments : tout d'abord, Brian et Michael se trouvent dans un endroit lourd de signification, même s'il n'est désigné que par ces quelques mots : « the newly-named Moscone Playground ». La blessure qu'a reçue San Francisco est encore fraîche, puisque le changement de nom, de « Funston Park » en « Moscone Recreation Center », est encore « nouveau » pour Michael. Ensuite, alors qu'ils

sont manifestement victimes de propos homophobes, Michael tente de s'en sortir avec une pirouette humoristique : à « Hey faggots! You a couple of cocksuckers? », il rétorque : « You're supposed to say "yes, thank you" and smile ». C'est donc une situation dans laquelle il s'est déjà trouvé, alors que, jusque-là dans les *Tales*, il n'avait pas été fait mention de ce type d'épisodes. De plus, il murmure sa réponse à l'oreille de Brian, montrant ainsi qu'il a peur, que son trait d'humour n'est pas une fanfaronnade destinée à provoquer ses agresseurs. Brian, lui, ne prend pas cette précaution, et c'est son « fuck you » qui déclenche la fureur qui s'ensuit, décrite à grand renfort de vocabulaire de violence et de mort : quand le bruit que fait la tête de Michael la deuxième fois qu'elle tape le trottoir est « muffled, liquid », on comprend que c'est à cause du sang qui coule de la blessure occasionnée par sa chute. Puis, le même agresseur passe à Brian en lui demandant « you ready to die, faggot? » en même temps qu'il sort un couteau, laissant ainsi peu de doute sur ses intentions. Enfin, la tentative désespérée de Michael pour rétablir la vérité, hurlant « He's not gay! », implique qu'il se désigne lui-même comme la seule victime logique de l'agression : c'est lui qui devrait être le seul martyr face à cette haine homophobe. Cet épisode est tout à fait surprenant, même déroutant : dans le petit monde des *Tales*, rien ne laissait présager que Maupin prendrait ce chemin. Se pourrait-il qu'il s'agisse d'une embuscade de la part de l'auteur ? C'est l'interprétation du *Los Angeles Times*, cité dans les pages de commentaire qui précèdent le texte de *Tales of the City* :

The abrupt violence in this once-lighthearted novel reads much more dangerous—and true—because we've been fooled into going along with what seemed to be a joke. Maupin is a mask-wearer, like many of his actors. (i)

Maupin avait laissé croire à ses lecteurs qu'ils lisaient une historiette où tous les rebondissements prêteraient à sourire. Or, tout d'un coup, à la fin du troisième tome, une fois qu'ils se sont attachés aux personnages et habitués à l'ambiance enjouée, le paysage s'assombrit, les lumières de la fête se tamisent. Le noir ne sera cependant pas total. Michael et Brian se remettront de cette agression et les tomes suivants ne manqueront pas de notes légères, mais cette note grave fait partie intégrante de la stratégie de Maupin :

Je vois le côté sombre de la vie et j'essaye de le montrer du doigt tout en racontant une histoire plutôt légère. [...] Je peux attirer les gens, les séduire par ce qui semble une petite comédie, et je les amène à voir des choses plus profondes, plus sombres. Et ils se disent « Oh mon dieu, où allons-nous ? » Mais ils finissent par vous accompagner. (*Les Carnets de route de François Busnel*)

L'écrivain avance masqué : il accroche ses lecteurs grâce à sa « petite comédie », et une fois qu'il les a rendu « accros » (car il n'y a pas d'autre mot pour désigner la ferveur de l'affection

que ressentent bon nombre de lecteurs des *Tales* pour les habitants du 28 *Barbary Lane*), il les amène à le suivre dans la réalité, parfois sombre, de la vie à San Francisco dans les années 1980.

Ainsi, il ne pouvait faire l'économie d'intégrer la crise du SIDA dans son œuvre. C'est deux ans plus tard, en 1984, que *Babycakes*, publié, comme les trois premiers tomes, de manière sérielle dans le *San Francisco Chronicle*, fera mention, dès le quatrième chapitre, du nouveau statut de bénévole de Michael « [at the] AIDS hotline » (20). C'est ce qui vaudra au quatrième tome des *Tales* d'être parfois désigné comme la première œuvre de fiction à s'être emparé de la crise du SIDA⁵⁵. À partir de là, le SIDA fera partie intégrante de la vie des personnages, d'abord de manière périphérique, via des anecdotes, puis, assez tard dans le roman, il acquiert une place tout à fait centrale quand Michael apprend à Wilfred, et par la même occasion au lecteur, la raison pour laquelle Jon a disparu de sa vie et donc des *Tales* : « Well... my lover and I didn't split up. He died of AIDS » (159). Encore une fois, Maupin joue sur l'effet de surprise : le décès de Jon a eu lieu entre *Further Tales of the City* et *Babycakes* ; il n'est pas narré, il est simplement mentionné *a posteriori*, alors qu'il s'est sans aucun doute agi d'un cataclysme dans la vie de Michael et de ses colocataires. Il semble que cela étaye l'argument proposé plus haut, à savoir l'idée selon laquelle le SIDA n'a pas fait irruption de manière tonitruante. Il a pris place petit à petit, jusqu'à se retrouver au centre de la scène, ici au cœur du 28 *Barbary Lane*, dans le couple de Michael et Jon. Et même dans le propre corps de Michael, ce que le lecteur apprend dans le cinquième tome, *Significant Others*. Encore une fois, un épisode qui change la donne est éludé, celui où Michael fait le test de dépistage et découvre sa séropositivité ; ce n'est qu'*a posteriori* que Maupin en fait part à ses lecteurs, en les plongeant dans les pensées de Michael, via un discours qu'il imagine tenir à celui qu'il vient de rencontrer :

What would he say? I like you, Thack. I'm attracted to you, and I think we could have something here. But I think I should tell you before we go any further that I'm antibody positive. (76)

Dans ce même cinquième tome, le SIDA prend de plus en plus de place : c'est devenu une chape de plomb sur le Castro, comme l'attestent les nombreuses digressions du narrateur sur ce sujet, celle-ci par exemple :

It wasn't just an epidemic anymore; it was a famine, a starvation of the spirit, which sooner or later afflicted everyone. Some people capitulated to the terror, turning inward in their panic, avoiding the gaze of strangers on the

⁵⁵ Maupin lui-même est à l'origine de cette affirmation : « *Babycakes* [...], as far as I know, was the first fiction published anywhere to acknowledge AIDS » (Gale 79).

street. Others adopted a sort of earnest gay fraternalism, enacting the rituals of safe-sex orgies with all the clinical precision of Young Pioneers dismantling their automatic weapons. (26)

Dans ce tome, le SIDA a également des conséquences sur les personnages des *Tales*, c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement une toile de fond, il est inclus dans la trame narrative : il ne s'agit pas uniquement de Michael, mais aussi de Brian, lequel a une peur bleue au moment de faire le test car il sait qu'une de ses anciennes conquêtes, Geordie, est séropositive. Il s'avérera séronégatif, mais le lien qu'il fait entre le cinquième et le sixième tome est tout à fait remarquable ; en effet, *Significant Others* se clôt sur un épisode déterminant dans l'histoire du SIDA aux États-Unis⁵⁶ :

[Wren] "Well, thanks for calling. This Rock Hudson thing had me so worried..."

[Brian] "Rock Hudson? What about him?" [...]

"Turn on your TV set," she said. (*Ibid.* 322)

Sure of You ne tarde pas à y revenir : « Diagnosed several weeks before Rock Hudson's announcement, Geordie had lasted almost two years longer than the movie star » (6). Le fait que Maupin utilise le SIDA comme charnière entre les cinquième et sixième tome témoigne de la place qu'il a pris dans les *Tales* : dans cette mosaïque narrative où l'on passe sans arrêt d'un personnage à l'autre, le syndrome est presque personnifié, en ce sens qu'il prend autant d'espace de narration que Michael ou Brian. C'est en cela que l'œuvre de Maupin est digne d'intérêt : l'histoire du SIDA dans les *Tales* colle presque parfaitement à l'histoire du SIDA aux États-Unis, puisqu'à la fin des années 1980 l'arrivée de l'AZT commençait certes à laisser entrevoir une lueur d'espoir, mais le nombre de décès était encore en constante augmentation, d'où la note sombre sur laquelle se termine le sixième tome, publié en 1989 :

[Michael] had vowed not to rail against the universe when his time came. [...] Too many people had died, too many he had loved, for "Why me?" to be a reasonable response. "Why not?" was more to the point.

And there were lots of worse things than KS. Pneumocystis, for one, which could finish you off in a matter of days. [His doctor] had assured him the pentamidine would prevent that, if he did it faithfully. And KS had been known to disappear completely with the proper treatment. Unless it spread, unless it got inside you.

He remembered Charlie Rubin when the lesions moved to his face, how he'd joked about the one on his nose that made him look like Pluto. They had covered him eventually, forming great purple continents. Charlie was blind by that time, of course, so at least he was spared the sight of them.

⁵⁶ Le décès de cette icône populaire pourrait sembler anecdotique à l'échelle de l'épidémie ; dans *Inventing AIDS*, Cindy Patton y voit pourtant un tournant décisif, le début de la phase qu'elle appelle « the degaying of AIDS discourse » : « A significant perceptual shift, at least in the mass media, occurred in 1985 with the death of Rock Hudson » (18-19).

He sat on a bench and began to cry. It wasn't major grief at all, just another pit stop in the Grand Prix of HIV. (226)

Ce qu'il faut lire entre les lignes ici, c'est que Michael vient de découvrir sa première lésion due au sarcome de Kaposi (« KS »), un cancer causé par un virus qui se développe à la faveur d'une immunosuppression, très courant chez les personnes séropositives dans les années 1980. Ce cancer cause des lésions violacées (d'où la ressemblance entre Charlie Rubin et Pluto puisque « the one on his nose » fait référence à une tache foncée) qui peuvent être cutanées, plus ou moins étendues (« They had covered him eventually, forming great purple continents »), ou concerner des parties internes du corps (« unless it got inside you »). Depuis 1996, le sarcome de Kaposi est devenu rare chez les séropositifs sous traitement antirétroviral, mais, à l'époque, c'était l'une des principales infections opportunistes susceptibles d'être fatales ; une autre était la pneumocystose, dont Michael fait remarquer qu'elle pouvait être foudroyante (« Pneumocystis [...] could finish you off in a matter of days ») alors que le sarcome de Kaposi s'étend peu à peu⁵⁷. Il faut lire en filigrane dans cet extrait une condamnation à mort : Michael sait déjà qu'il est séropositif et il a vu les ravages du SIDA chez son ami Charlie. Le lecteur en sait autant, et il ne peut que comprendre le sous-entendu : « [Michael] had vowed not to rail against the universe when his time came » est une façon détournée de dire que son heure est effectivement venue ; à son tour d'être peu à peu dévoré par la maladie. Le fait qu'il ne s'autorise pas à demander « pourquoi moi? », mais, qu'au contraire, il considère que la seule question pertinente est « Why not? », c'est-à-dire « Pourquoi serais-je une exception ? », enfonce le clou de cette inévitabilité, et donc le clou du cercueil qui l'attend dans un avenir proche.

Michael est toujours vivant plus de vingt ans après ces lignes ; ce point sera traité en détail dans la troisième partie de cette étude. Ce qui importe ici, c'est que les *Tales* de Maupin ont également survécu. Quelle place y occupe le SIDA, deux décennies plus tard, après le développement des thérapies antirétrovirales qui a transformé le SIDA en maladie chronique et qui a pour conséquence que l'on ne parle plus, à tort ou à raison d'ailleurs, de « crise du SIDA » ? Il faut tout d'abord remarquer que cette place est relativement réduite : d'un point de vue thématique, *Michael Tolliver Lives*, *Mary Ann in Autumn* et *The Days of Anna Madrigal* abordent un nombre assez impressionnant de sujets de société, dont le SIDA fait partie. Mais le SIDA se dispute la scène avec, au premier chef, le cancer (celui de Mona dans

⁵⁷ Il faut noter qu'une autre infection opportuniste était très courante avant le développement des cocktails antirétroviraux : la rétinite à cytomégalovirus, un autre herpesvirus latent chez les porteurs sains se développant chez les personnes immunodéprimées ; elle peut causer une cécité irréversible, d'où le fait que Charlie n'ait pas pu voir ses lésions (« Charlie was blind by that time, of course, so at least he was spared the sight of them »).

Michael Tolliver Lives, qui est présent mais peu thématisé⁵⁸, et celui de Mary Ann dans *Mary Ann in Autumn*, qui, lui, est la principale trame narrative du roman), et aussi avec le mariage de personnes du même sexe en Californie⁵⁹, le transsexualisme⁶⁰, la rapidité des avancées technologiques⁶¹, la procréation dissociée de la sexualité⁶², etc. Il faut relever que, dans *Michael Tolliver Lives*, Maupin aborde la question de l'autre choc traumatique qui a eu lieu entre temps et a changé les États-Unis : « 9/11 [was] the day that defined the new millennium » (184). C'est l'une des rares mentions qui en est faite, et elle consiste en peu de mots, mais il s'agit sans aucun doute d'un indice permettant de comprendre l'évolution des *Tales* : sans réduire la lecture que fait Maupin de l'histoire des États-Unis à « un clou chasse l'autre », où le 11 septembre aurait clos pour de bon le chapitre « SIDA », il faut toutefois comprendre que les attentats terroristes ont indéniablement inauguré une nouvelle ère dans laquelle la crainte eschatologique touche désormais toute la population américaine (voire mondiale), et non plus seulement les gays. Michael fait référence à la crise du SIDA en termes de catastrophe de fin de siècle (« We were knee-deep in catastrophe ourselves—the last Big One of the Century », 5), mais il change l'échelle quand il fait référence au 11 septembre, quand il en fait la catastrophe définitoire du nouveau millénaire. Il ne s'agit pas d'établir une gradation dans la souffrance, mais plutôt de faire du 11 septembre un événement traumatique qui enveloppe, englobe tous les autres, et fait de l'apocalypse le nouveau mode de pensée des Américains – mode de pensée dans lequel le SIDA, maladie chronique mais toujours grave,

⁵⁸ « [Anna Madrigal's] daughter [Mona], my oldest friend, had been undergoing treatment for breast cancer for the past two years but didn't want us to "make a big fuss about it." The late delivery of this bombshell angered Anna as much as it had me, and we agreed that we damn well would make a fuss about it if we wanted. Indignation had been our only shield against the nasty bitch slap of reality. » (*Michael Tolliver Lives* 148)

⁵⁹ « "That's Ben. That's my husband. The one I've told you about." [...]

[Michael's brother] "But wasn't that annulled or something?"

I had no choice but to torture him. "What do you mean?"

"You know... the state court made a ruling, didn't they?"

"You're shitting me!"

"No. They revoked it. It was big news, Mikey... even in Florida."

You bet your ass it was. Singing and dancing in the streets no doubt. Might even be a state holiday by now.

"This is awful," I said glumly.

"I can't believe you didn't hear about it."

"Do you know what this means?" I said. "We've been living in sin!" » (*Michael Tolliver Lives* 22)

⁶⁰ « Ever heard of Buck Angel? [...] A transman porn star. An FTM [Female-To-Male]. [...] He calls himself "a real man with a real pussy." It's part of his whole macho image. He flaunts it. » (*Ibid.* 162-163)

⁶¹ D'où le titre de cette sous-partie : « The world is changing way too fast for me with its Podcasts... » (*Ibid.* 164-165) ; « Ben got me going on Facebook » (*Mary Ann in Autumn* 83).

⁶² « "[Shawna] wants your sperm when we're at Burning Man. [...] She wants to get pregnant there. She loves you and admires you and thinks your sperm would be most excellent. She doesn't expect you to be the father, just the donor. That's pretty much it, except the spiritual angle, which I'll leave to her. Oh, yeah, and it's fine with her if I'm around during the sperm extraction process. In fact, it would be great. Even lovelier." Ben made a disbelieving face. [...] "Why you acting so horrified? People do this all the time." » (*The Days of Anna Madrigal* 100-101)

épidémie moins galopante que dans les années 1980 mais toujours pas maîtrisée, s'insère parfaitement : « Apocalypse is now a long-running serial: not "Apocalypse Now" but "Apocalypse From Now On" » (Sontag, *Illness as Metaphor* 176).

b. San Francisco : « every faggot's second home⁶³ »

Le choix narratif qu'a fait Maupin de passer de la troisième à la première personne (qui sera analysé en détail dans la troisième partie de cette étude) a désarçonné plus d'un lecteur de *Michael Tolliver Lives*, très probablement car ce qui fait le charme des six premiers tomes des *Tales* est précisément l'absence de héros, de personnage « principal » dans cette mosaïque bigarrée d'individus plus attachants les uns que les autres. Il paraît plus juste de dire que le « personnage » principal des *Tales*, du premier au dernier tome en date, est San Francisco, ce qui explique d'autant mieux la contrariété provoquée par le fait que Michael lui « vole la vedette » dans le septième tome. En effet, si le maire de San Francisco a fait l'honneur à Maupin de consacrer un jour de l'année à son personnage phare, c'est parce que toute son œuvre est un hymne à sa ville d'adoption⁶⁴, une ode à la véritable histoire d'amour qu'il vit avec elle depuis plus de quarante ans. C'est peu dire que San Francisco est personnifiée par Maupin ; l'illustration suivante est tout à fait charmante :

"I'm not Viagraphobic."
Ben squinched his eyes at me. "That's not a word, is it?"
"I hope not."
"It might be one back home," Ben said. "We've been gone for almost a week."
"Yeah... by now there's probably a *Council* on Viagraphobia."
"Stop." Ben laughed. "You can't dis the city when you're abroad."
"Is that a rule?"
"Yes. It's like talking about her behind her back." (*Michael Tolliver Lives* 128)

Non seulement le pronom employé par Ben pour faire référence à la ville est « her », mais en plus Michael et Ben parlent d'elle comme de quelqu'un qui a ses petites manies et son idiolecte à base de néologismes. Le fait de faire du langage un enjeu de société majeur y est

⁶³ L'expression est tirée du roman de Richard Hall *Fidelities* : « He headed west to California, moving up the coast until he reached the Bay Area. This was every faggot's second home, after all » (190).

⁶⁴ Au grand désespoir de certains, après plus de quatre décennies de vie commune, Maupin a récemment pris la décision de quitter San Francisco : « Armistead Maupin announced this week that he's leaving San Francisco for good. Somewhere in the thicket of Macondray Lane, a fairy lost its wings. Mr. Maupin is, to me, our original literary hero. His iconic *Tales of the City* series, a magical romp through 1970s SF, transcends the generations of readers he's inspired and entertained and taught to love San Francisco as much as he does. It was through his stories that I, too, came to love San Francisco as much as he does. Now, after more than 40 years here, he's packing up his Labradoodle and moving to Santa Fe with his husband. [...] San Francisco is losing a legend to Santa Fe. [...] Good luck on your next chapter, Mr. Maupin. Your city misses you already » (Schwartz).

érigé en institution, voire fétichisé. Et surtout, San Francisco est un « personnage » en ce que l'on ne peut pas en dire de mal « dans son dos », et encore moins à un étranger :

“Where will you stay when you get to San Francisco?”
“With friends,” said Lord Roughton. “Two sweet boys who live in Pine Street.” [...] “One’s a bartender at the Arena. The other has a line of homoerotic greeting cards.”
“I think I know them,” grinned Michael.
“Really?”
“No. I meant... generically.”
Lord Roughton looked confused.
“I was just joking,” Michael said lamely.
“Ah.”
He seemed faintly hurt and put off. Michael berated himself; you should never make jokes about the Holy Land in the presence of a pilgrim.
(*Babycakes* 252)

En plus d’abonder dans le sens du précepte « tu ne diras point de mal d’elle », ici Michael parle de « Terre Sainte »⁶⁵ pour faire de San Francisco un lieu de pèlerinage pour les homosexuels du monde (Lord Roughton est évidemment anglais). Dès l’épigraphe du premier tome, Maupin donne le ton, en citant Oscar Wilde : « It’s an odd thing, but anyone who disappears is said to be seen in San Francisco ». Dans les *Tales*, San Francisco (et, par moments, la Californie en général) est plus qu’un endroit, c’est un mode de vie, un mode de pensée, voire, selon Oscar Wilde, une utopie :

A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realization of Utopia. (16)

S’agit-il d’une utopie, un non-endroit idéal mais inaccessible, ou d’une eutopie, un lieu réel que Maupin décrit fidèlement ? La frontière entre fiction et réalité est difficile à trouver : San Francisco, pour être le personnage principal des *Tales*, en est d’abord l’arrière-plan ; les allées et venues des personnages dans la ville montrent que l’auteur connaît parfaitement les lieux⁶⁶.

⁶⁵ Il ne faut pas oublier que la dimension religieuse est présente dans le nom même de la ville, comme le rappelle Sylvie Mathé : « [C]’est donc à François d’Assise, laïc converti à la vie religieuse au début du XIII^e siècle, que la ville doit son nom. Fils d’un riche marchand de tissus, le jeune Francesco mène à Assise une vie facile et confortable, avant de vivre une soudaine conversion qui lui fait rompre avec sa famille en 1206. L’épisode tournant dans sa vie est celui du baiser au lépreux – alors qu’il abhorrait les lépreux – geste d’amour envers un frère de celui qui ne supporte plus l’exclusion, la pauvreté et l’injustice, et qu’on appellera “frère universel”. Il [...] fonde l’ordre des “Frères mineurs”, [...] dont l’objectif est, conformément aux Évangiles, de vivre dans le dénuement et de faire la charité. Vertu théologale, Caritas [...] nous renvoie à l’amour de Dieu et du prochain en vue de Dieu, l’amour de bienveillance, de dévotion à autrui (à l’opposé de l’amour narcissique ou amour de soi, et de l’amour de concupiscence ou amour pour soi) » (Vallas, *San Francisco à l’Ouest d’Éden* 179). L’épisode du baiser au lépreux peut également être vu comme un lien fondamental entre San Francisco et la maladie épidémique.

⁶⁶ Il est impossible de prétendre à l’exhaustivité, car les occurrences sont trop nombreuses où Maupin prouve qu’il connaît chaque recoin de San Francisco en donnant des indications géographiques extrêmement précises, comme l’attestent ces trois exemples : « Mary Ann [...] walked through Aquatic Park to the Bay. She [...]

Mais quand le narrateur dit « [Michael] turned and smiled at her to show that he was a Californian and knew his way around human differences » (*Babycakes* 121), il établit explicitement une corrélation entre l'origine géographique de Michael et sa connaissance de la nature humaine. Dans les *Tales* la société idéale n'est pas isolée du reste du monde comme chez Thomas More, mais une région ouverte sur le monde, un réservoir de diversité humaine. C'est évidemment la maison du 28 *Barbary Lane* qui est la synecdoque toute trouvée de ce creuset californien : s'y côtoient Mary Ann, la provinciale qui devient présentatrice à la télévision, Michael, le jeune homosexuel bientôt séropositif, Brian, le macho reconverti en père au foyer, Mona, la hippie bisexuelle tout droit sortie des années soixante qui épousera un Lord anglais. Tout ce petit théâtre est orchestré par une logeuse transsexuelle d'un certain âge qui distribue généreusement la marijuana qu'elle fait pousser dans le jardin. Mais, aussi charmante et attachante que soit cette belle famille humaine, elle vit dans une utopie, à savoir dans l'esprit d'Armistead Maupin, à la grande déception de nombreux lecteurs :

At any time of year, clutches of hapless Barbaryphiles can be found traipsing around San Francisco's Russian Hill with a street map in their hands and a look at once determined and suspicious on their faces, convinced that even if Mrs. Madrigal's a modern myth, Barbary Lane must be tucked away somewhere... [...]

The address with the greatest resonance for *Tales* readers was 1138 1/2 Union Street where he stayed for three years and which he rented again for a while later on. Immortalized as Brian's bachelor heaven on the top of 28 Barbary Lane, it was a tiny apartment perched on the roof, variously nicknamed the Pentshack and Little Cat Feet—after the Carl Sandburg line, “The fog comes in on little cat feet”. (Gale 43)

C'est exactement ce à quoi l'auteur aspirait :

I've always had a very strong sense of wanting the readers to relate to the people and places of the stories in a very personal and strong visual way. The way I felt when I was fifteen years old and we drove to Atlanta for the first time and I would look across to some forest with the sun setting through it and wonder if Tara⁶⁷ might be in that direction. And I knew that that was a work of fiction. I was not an idiot. But I thought, “But where would it be if it were here? This is the very ground they'd have walked on if they *had* existed.” I've always wanted to create that sensation. And in the early days of writing, when I was very insecure about what I was doing, what my credentials were and whether or not I was a “real writer” and whether or not Ed White would sneeze at me, I at least knew that's what I wanted to achieve in the end. (Gale 112)

star[ed] at the beacon on Alcatraz » (*Tales of the City* 3) ; « Michael Tolliver had spent rush hour in the Castro [...] He watched from a window at the Twin Peaks as [young men] spilled from the mouth of the Muni Metro [then] he set off down Castro Street past the movie house and the croissant/cookie/card shops. [H]e crossed Eighteenth Street... » (*Babycakes* 18) ; « Shawna was dawdling over a plate of fried artichoke hearts at Pier 23 Café, a funky waterfront roadhouse [...] These days, it was a handy waiting room when Otto had a gig at Pier 39. She could avoid the tourists... » (*Mary Ann in Autumn* 57).

⁶⁷ « Tara » est le nom de la plantation de Scarlett O'Hara dans *Gone with the Wind* de Margaret Mitchell.

Il faut remarquer que Maupin précise « I knew that that was a work of fiction. I was not an idiot » : selon lui, ceux que Gale appelle plus haut les « barbarophiles » ne sont pas naïfs, encore moins ignares ; chercher le 28 *Barbary Lane* ne signifie pas ignorer la frontière entre fiction et réalité, ou, du moins, pas dans le sens de se méprendre sur son existence, mais de décider volontairement de l'ignorer, de faire comme si elle n'existait pas, de l'abolir. Fait-on jamais autre chose quand on lit un roman ? La « willing suspension of disbelief for the moment » de Coleridge est poussée à l'extrême, elle n'est pas circonscrite à l'instant fugace de la lecture, elle est prolongée et s'exporte hors de l'objet livre jusque dans les ruelles de San Francisco. L'existence de ce type d'expéditions, carte en main, en quête de la maison d'Anna Madrigal, peut faire sourire, Edmund White ou d'autres, mais que l'on ne s'y trompe pas : il s'agit de la recherche d'un San Francisco utopique dans le sens d'un idéal vers lequel tendre, la quête de « the one country at which humanity is always landing ».

Cet endroit idyllique l'est en particulier pour la communauté homosexuelle ; longtemps avant que Maupin n'en fasse le théâtre de ses *Tales*, San Francisco était déjà synonyme de libération gay. Dans la préface de *Gay by the Bay: a History of Queer Culture in the San Francisco Bay Area*, il fait une mise au point :

For a while now, the press has dubbed San Francisco the “Gay Capital of the World,” a label most of us wear as a badge of honor. This city has long been the cradle of American cultural change—from Bohemians to beats to hippies to hackers—so it was probably always destined to lead the century’s last great fight for human rights. Though conventional lore dates the modern gay movement from New York’s Stonewall Uprising of 1969, a quick glance at this book reveals a more complicated truth: San Francisco activists were scrapping with police—and even running for office—years before anyone thought to pick up a rock in Sheridan Square.

Si Stonewall est un récit des origines tout à fait crucial pour le mouvement homosexuel, il ne faut pas, pour autant, en avoir une lecture littérale : dans « Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth », Elizabeth A. Armstrong et Suzanna M. Crage montrent que plusieurs autres événements, antérieurs à 1969, auraient pu être considérés comme des déclencheurs du mouvement de libération gay. Certains se sont déroulés à San Francisco, notamment le « New Year’s Ball Raid » de janvier 1965 et « Compton’s Cafeteria Disturbance » en août 1966. Ces deux professeurs de sociologie s’interrogent alors sur les raisons qui ont donné aux émeutes de Stonewall la dimension séminale qu’elles ont dans tous les esprits. Elles avancent l’argument que c’est la construction quasi-immédiate du « mythe Stonewall », notamment à travers ce qu’elles appellent le processus de « meaning making »

simultané à l'événement⁶⁸ ainsi que la mise en place très rapide d'une dimension commémorative⁶⁹, qui a transformé Stonewall en ce qu'il n'était pas, qui l'a fait passer de dernier à premier :

This research suggests that the claim that Stonewall “sparked” gay liberation was a movement construction—a story initiated by gay liberation activists and used to encourage further growth. The Stonewall story is thus better viewed as an achievement of gay liberation rather than as a literal account of its origins. (725)

Elles ajoutent que San Francisco a commencé par opposer une certaine résistance quand il s'est agi de participer à la construction du mythe en commémorant les émeutes de Stonewall :

San Francisco's moderate homophile activists [...] considered themselves to be at the forefront of the movement nationally and did not look to events elsewhere to explain the origins of their local movement. [...] San Francisco held out until 1972. By then, the success of the parade elsewhere made it clear that they could not continue to opt out without missing an opportunity to demonstrate the vitality of their local movement. Still ambivalent about ceding vanguard status to New York, they attempted to link the 1972 event to the Compton's Cafeteria disturbance [...]. Later in the 1970s, San Francisco parade organizers removed mention of Stonewall from parade materials, referring simply to “gay pride.” These efforts ultimately failed, and San Francisco, like other cities, ended up hosting celebrations that explicitly referred to the Stonewall riots. The Stonewall riots, in and of themselves, meant little in San Francisco. The success of the parade was what forced San Francisco activists to contend with it. (741-742)

La mythification de Stonewall tend à le faire peut-être oublier, mais San Francisco avait un « vanguard status » dans l'histoire des gays ; et dans ses *Tales* Maupin aime à le souligner régulièrement, par exemple dans la scène suivante :

When the bus stopped at Balboa, a pair of teenagers boarded with noisy ceremony. [...]

[The tall teenager said,] “You catch AIDS and die like a fuckin’ dog.” He was moving toward the back now, brandishing the acronym like a switchblade. “Whatcha think? Any *faggots* on this bus?”

There was a moment of excruciating silence before Thack did the predictable and piped up. “Yeah,” he said, “over here.” He was raising his hand with the kind of bored assurance a schoolchild gives off when he knows he’s got the right answer.

Brian looked back at the teenagers, who stood slack-mouthed and silent, clearly at a loss for what to do next.

“There’s one over here too.” This from a stout young black woman across the aisle.

“There you go,” said Thack, addressing the boys.

“Back here.” Two older guys in the back of the bus raised their hands.

⁶⁸ « Our research also illustrates that meaning making is constitutive of event—people simultaneously participate in and interpret events. » (Armstrong 745)

⁶⁹ « It is often assumed that Stonewall is commemorated because of its impact on the movement. This suggests that commemoration is secondary to the movement. In fact, Stonewall made its impact on the gay movement through its commemoration. » (*Ibid.* 744)

“Yo,” called someone else.
 Then came laughter, uncertain at first but growing to volcanic dimensions,
 rumbling from one end of the bus to the other. [...] Grinning, Brian turned back to Thack. “You’re a crazy man.”
 “Don’t try it in New Jersey,” said Thack.
 “New Jersey, hell. You could get killed doing that.” (*Sure of You* 82-83)

Cet épisode est à mettre en parallèle avec la scène précédemment citée de « queer bashing » dans *Further Tales of the City*, celle où Michael et Brian se font agresser. Les deux scènes commencent de la même manière, avec la tenue de propos homophobes, notamment l’utilisation appuyée du mot « faggots ». La différence majeure est que Michael et Brian étaient seuls dans la rue, le soir, alors qu’ici, Thack et Brian se trouvent dans un bus, en pleine journée, entourés d’autres gens, c’est-à-dire d’autres habitants de San Francisco. C’est cette idée de communauté ouvertement homosexuelle que Maupin souligne ici, cette solidarité entre homosexuels (hommes et femmes, comme l’atteste la présence de la « stout young black woman »⁷⁰) contre l’homophobie du reste du monde qui fait taire les deux jeunes provocateurs. L’échange final entre Thack et Brian, où ils remarquent qu’en faire de même dans le New Jersey pourrait avoir des conséquences désastreuses, achève d’affirmer le statut spécifique de San Francisco. Sur ce sujet, Maupin n’est pas avare : « The worst of times in San Francisco was still better than the best of times anywhere else » peut-on lire dans *Significant Others* (27). Dans *Sure of You*, quand quelqu’un dit à Michael « What do you know about the world? You live in San Francisco! », il répond du tac-au-tac : « Thank God for that » (217). Dans *The Night Listener*, Maupin fait référence à l’événement traumatique que fut le meurtre de Matthew Shepard⁷¹ en insistant sur la géographie :

⁷⁰ Pour combattre le cliché selon lequel les gays de San Francisco ne sont que des hommes blancs issus des classes moyennes, cette « stout young black woman » semble représenter à la fois les lesbiennes et les Afro-Américains.

⁷¹ En octobre 1998, Aaron McKinney et Russell Henderson ont torturé le jeune Matthew Shepard, vingt-et-un ans, et l’ont laissé pour mort ligoté à un piquet de clôture dans un champ près de Laramie, dans le Wyoming. Il a été retrouvé dix-huit heures plus tard par un cycliste passant par là, qui l’a d’abord pris pour un épouvantail tellement son corps était abîmé. Tous les récits s’accordent sur le détail suivant : sa tête était complètement couverte de sang, à part sous ses yeux où deux traînées étaient dessinées par les larmes qu’il avait versées. Matthew n’a jamais repris conscience. Il est décédé quelques jours plus tard des suites de ses blessures. Il est vite apparu que son homosexualité avait joué un rôle déterminant dans cette affaire sordide. À leur procès, les deux meurtriers ont invoqué la « gay panic defence », en vain puisqu’ils ont tous deux écopé de deux condamnations à vie consécutives. L’émotion suscitée par le sort de Matthew fut immense aux États-Unis ; de nombreuses veillées à sa mémoire ont eu lieu, et, le jour de ses funérailles, alors que le pasteur Fred Phelps et ses ouailles brandissaient des pancartes où l’on pouvait lire « God hates fags » et « Matt in hell », les amis de Matthew, vêtus de robes blanches avec de grandes ailes sur le dos ont encerclé les manifestants. Cette image a fait le tour du monde. En 2000, Mosés Kaufman en a fait une pièce de théâtre remarquable, *The Laramie Project*. En 2009 le Congrès a voté le « Matthew Shepard and James Byrd, Jr. Hate Crimes Prevention Act », qui porte symboliquement le nom du jeune martyr.

[Jess] pointed to the corner of Eighteenth and Castro, where a makeshift shrine was already materializing on the sidewalk: burned-out rainbow candles and limp bouquets, a grainy blowup of a sweet-faced young man. "A couple of cowboys picked him up in a bar. Tied him to a fence and pistol-whipped him to a pulp. In front of their fucking girlfriends."

I winced. "He was gay, you mean?"

"What do you think? It was Wyoming." (126)

Maupin laisse entendre que tout est dit une fois que l'on a dit « Wyoming » : comme le New Jersey dans la scène du bus de *Sure of You*, il s'agit d'un endroit où l'on ne peut pas être gay⁷² et où, effectivement, on peut mourir pour ça. L'autre endroit auquel il est fait référence, « the corner of Eighteenth and Castro », est au contraire le lieu tout trouvé pour bâtir un autel à la mémoire de Matthew : saint des saints de la communauté gay, c'est au cœur du Castro qu'il s'agit de commémorer l'histoire de Matthew, lui que le Wyoming a tué quand San Francisco l'aurait protégé.

Dans la scène du bus, la première réplique du jeune homophobe est à noter : « You catch AIDS and die like a fuckin' dog. [...] Whatcha think? Any faggots on this bus? ». Il établit un lien direct entre « être gay » et « avoir le SIDA ». Cela n'a rien de surprenant pour l'époque : *Sure of You* date de 1989, et si Cindy Patton voit dans le décès de Rock Hudson, qui a eu lieu en 1985, le début du « degaying » du SIDA (19), il s'agit d'un processus graduel qui a mis plusieurs années à faire son chemin. En outre, il a rencontré de nombreuses résistances, qui ne furent pas uniquement dues à ce que l'on pourrait prendre pour l'homophobie de la société américaine, mais également, comme l'explique Dennis Altman en 1988, à la mobilisation des militants du SIDA, en grande majorité gays :

Among the groups most affected by AIDS, only the homosexuals have been able to mobilize and articulate political demands. The public's perception of the disease therefore continues to be more closely linked with homosexuals than its epidemiology suggests. (309)

À plusieurs reprises, Maupin nous donne à voir ce mode de pensée fort répandu dans les années 1980, à savoir le syllogisme : « Si San Francisco = gays et gays = SIDA, alors San Francisco = SIDA ». Appliqué à Mary Ann, qui est journaliste, ce schéma témoigne du fait que les médias ont grandement contribué à cet amalgame :

[Mary Ann] hoped like hell it wasn't AIDS. She'd grown weary of explaining the plague to visiting newsmen, most of whom came here expecting to find the smoldering ruins of Sodom. (*Sure of You* 14)

⁷² Le Wyoming est la toile de fond de la nouvelle d'Annie Proulx « Brokeback Mountain », dans laquelle les deux protagonistes ont l'échange suivant : « "Two guys livin together? No. [...] I been lookin at people on the street. This happen a other people?" [...] "It don't happen in Wyomin" » (301).

C'est dans ce contexte, *malgré* ce contexte, que Michael affirme ce qui a déjà été dit plus haut, que San Francisco est le meilleur endroit où se trouver pour affronter le SIDA :

And people talked of nothing else. Who has it. Who thinks he has it. Who's positive. Who couldn't *possibly* be negative. Who will never take the test. Who's almost ready to take the test.

To get away from the tragedy—and the talk—some of his friends had moved to places like Phoenix and Charlottesville, but Michael couldn't see the point of it. The worst of times in San Francisco was still better than the best of times anywhere else.

There was beauty here and conspicuous bravery and civilized straight people who were doing their best to help. (*Significant Others* 27)

C'est dans la dernière phrase que se trouve l'explication : dans les *Tales*, San Francisco n'est pas un refuge pour les homosexuels, séropositifs ou séronégatifs, parce qu'ils y forment une communauté fermée. *A contrario*, c'est précisément parce que la population homosexuelle est si intégrée à la ville, si constitutive de l'identité de San Francisco, que, face à la crise du SIDA, les gays ne sont pas seuls : la population hétérosexuelle ne les abandonne pas à leur sort, comme l'attestent la présence et la bienveillance de plusieurs personnages hétérosexuels (Brian étant le principal). La situation à New York telle que la décrivent notamment David Feinberg et Tony Kushner, est, nous le verrons, très différente.

3. Feinberg : « a raging AIDS clone⁷³ »

Il existe peu de travaux approfondis ayant pour objet l'œuvre de David Feinberg. Dans *SIDA-fiction* d'Alexis Nouss et Joseph Lévy, les trois ouvrages de Feinberg font partie d'une longue liste de textes français et américains dont les auteurs proposent une analyse remarquable. Elinor Burkett, dans *The Gravest Show on Earth*, et George Stambolian, dans *Men on Men 2* et *Men on Men 4*, lui consacrent quelques pages. En outre, il est quelquefois fait mention de Feinberg (au sens propre, c'est-à-dire que son nom est mentionné) dans des documents de sciences humaines traitant du SIDA, de sa littérature ou de son histoire, ou dans la presse générale, mais c'est relativement rare ; c'est un auteur très peu étudié. Pourtant, Didier Lestrade, co-fondateur d'ACT UP Paris, qualifie *Queer and Loathing* de « fantastique livre » (« Dix ans de trop »). De nombreuses raisons peuvent expliquer cet enthousiasme, la principale étant probablement la personnalité haute en couleurs de David Feinberg et de son double fictionnel, B.J. Rosenthal. L'un et l'autre se présentent en insistant notamment sur un trait qui les définit tout en les faisant se fondre dans la masse : leur ancrage très fort dans la

⁷³ Cette expression est extraite du sous-titre de son dernier ouvrage : *Queer and Loathing. Rants and Raves of a Raging AIDS Clone*.

communauté gay de New York. La première mention de l'homosexualité de B.J. est ainsi formulée dès les premières pages d'*Eighty-Sixed* :

He gave me his curriculum vitae in short order. Gay men always come equipped with a five-line verbal résumé. "I'm Irish. I just started to come out last year. I'm meeting people mainly through ads. I'm still pretty closeted at work. How about you?"

"Oh, I guess I've been out for four years," I replied. "I lived in California for a couple years. It's funny, I really needed the physical separation from my family. For a long time I hoped I was bisexual, able to experience everything. But now, I'm happy that I'm a Kinsey⁷⁴ six."

"Kinsey six?"

"That's about two-hundred-percent gay." (8)

Ce « C. V. de cinq lignes » donne le ton de la caractérisation de B.J. : il a vécu en Californie mais a fait le choix de s'installer à New York, et il s'agit, pour reprendre sa formulation, d'un New York « gay à deux cents pour cent ». En effet, d'abord B.J. dans *Eighty-Sixed* et *Spontaneous Combustion*, puis David lui-même dans *Queer and Loathing* évoluent dans un contexte tout à fait spécifique : ils font tous deux partie de ce qu'il est convenu d'appeler la « scène » gay new-yorkaise, ou encore « gay life in the fast lane » (Texier), « [the] "fast lane" homosexual underworld » (Sorrels 17), à savoir, cette subculture presque exclusivement gay, située dans une zone très précisément délimitée par un certain nombre de clubs de sport, cinémas, bars, parcs et saunas, et où les drogues et le sexe dit « anonyme » font partie intégrante du mode de vie. Il suffit de chercher les personnages hétérosexuels dans ses œuvres pour s'en convaincre. Hormis ses amies, qu'il appelle « the girls » en s'empressant d'ajouter « genuine biological females » (*Queer and Loathing* 200) pour les différencier de ceux de ses amis gays qui font le choix *camp* de se féminiser et s'appellent « girlfriends » entre eux, les hétérosexuels font partie d'une autre sphère :

Street pickups were delicate courting dances, comprising a complex interplay of attraction and feared rejection. Because they took place in the straight world, even more tact and discretion were required than, say, at the baths or the bars. (*Eighty-Sixed* 99)

⁷⁴ Alain Giami résume ainsi le principe de l'échelle de Kinsey, mise au point dans l'ouvrage séminal *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) : « [Kinsey] construit donc "l'échelle H-H" (hétérosexualité-homosexualité) qui distribue [...] les individus [...] en sept points. Il situe aux deux extrêmes les individus qui ont exclusivement des réactions et des activités orientées vers un ou des individus de sexe différent (les catégories 0 et 6) ; la catégorie 3 regroupe "les individus qui se situent à mi-chemin de l'hétérosexualité et de l'homosexualité. Ils sont à la fois homosexuels et hétérosexuels dans leur activité et/ou par leurs réactions psychiques". Les catégories 1 et 2 regroupent les individus qui sont surtout hétérosexuels et qui ont soit des réactions psychiques, soit des activités sexuelles "accidentelles" avec des partenaires du même sexe ; et les catégories 4 et 5 regroupent les individus qui ont surtout des activités homosexuelles et des réactions psychiques ou des activités "accidentelles" avec des personnes de sexe différent. Enfin la catégorie "X" regroupe les individus qui n'ont aucune réaction psychique et aucune activité avec un partenaire » (« De Kinsey au sida » 35).

L'emploi qu'il fait de « say » montre que « the baths or the bars » sont simplement des illustrations, des synecdoques de ce que l'on peut définir comme le « monde » dans lequel il évolue. Puisqu'il emploie lui-même ce mot pour délimiter celui des hétérosexuels, c'est qu'il existe en parallèle un monde gay dont les codes sont clairement définis, comme le montre cet extrait, mais difficilement exportables, ou, en tout cas, aux risques et périls de celui qui tente de le faire. C'est pourquoi B.J. et David ne s'y osent que très rarement et revendiquent plutôt leur appartenance au vase clos de la scène gay new-yorkaise.

L'homogénéité de ce monde est d'ailleurs l'un des thèmes de prédilection de B.J. dans *Eighty-Sixed*, où la figure du « clone » est centrale. Il est loin d'être le seul à en faire un si grand usage ; c'est un vocable que l'on trouve très régulièrement dans tout type de documents concernant la subculture homosexuelle. Michael Pollak explique ainsi son apparition :

Au passage récent de l'euphémisation à la revendication correspond, au moment du relâchement de l'oppression, la redéfinition, par les homosexuels de ces classes moyennes, de leur propre image pour eux-mêmes et pour les autres, en réaction à la caricature qui fait de l'homosexuel, au mieux un homme efféminé, au pire une femme ratée, d'où l'idéal forgé, tout au long des années 1970, de l'homme « super-viril », le « macho » aux cheveux courts, à moustache et au corps musclé. Il en résulte un type de personnage et un style, appelés dans le jargon homosexuel les « clones », repris du langage biologique où ce terme désigne la programmation d'espèces identiques (masculins, homosexuels, et fiers de l'être). Ce terme, quoique ironique, renvoie à un processus de conquête d'une identité, indissociablement individuelle et collective, chargée de joie de vivre. (*Une identité blessée* 220)

Cette homogénéité, qui est donc une forme d'affirmation identitaire, fait le bonheur de B.J., qui aime à décrire le clone comme s'il s'agissait d'une nouvelle espèce auquel il consacre un reportage pour le *National Geographic* :

Nothing fazes the clone. With expert detachment and practiced nonchalance, he holds the menu disdainfully, as if it were unclean. He flicks his ashes without reflection on the ground. The world is his ashtray. Behind his mirrored policeman sunglasses, the color of his eyes is anyone's guess. The glasses he removes only when showering and sleeping. They stay on for sex. The clone wears a leather bomber-jacket. His Levi's 501 are ass-clenchingly tight because he has showered in them for hours. The clone has a thick mustache hiding his upper lip. If he smiles (which he doesn't, ever), he would reveal a set of dazzling, flawless white teeth, sharp and shiny. The clone speaks in monosyllables. He dances alone in the discotheque, pinching his own nipples. The clone is self-sufficient. The clone is hot sex. He never stays over the night. (*Eighty-Sixed* 17)

Dans leur ouvrage consacré à Michael Pollak, Liora Israël et Danièle Voldman voient, certes, la dimension inclusive de cette communauté de clones, que Pollak analyse comme étant un processus de construction identitaire, mais aussi son caractère discriminant :

La subculture homosexuelle fait alors la part belle à la jeunesse et au culte du corps, et de nouveaux stéréotypes s'imposent – les « clones » aux cheveux courts, moustache, corps musclé –, au risque d'exclure ceux qui ne se reconnaissent pas dans une telle définition de soi, « bisexuels », « folles », « drag queens », « travestis », « transgenre ». (220)

Physiquement, Feinberg ressemblait beaucoup au stéréotype du clone tel qu'il est décrit ci-dessus⁷⁵. Pourtant, si sa description du clone citée plus haut prête à sourire, ce sourire est quelque peu amer, car malgré ses efforts, Feinberg ne parvient pas à être un clone : « What I wanted was oxymoronic: a unique clone. I had always wanted to be a clone. Failing that, I wanted to own one » (*Eighty-Sixed* 12). Cet extrait est intéressant à plusieurs titres : il y fait d'une part le constat de son échec (« Failing that... »), et, d'autre part, la formulation « unique clone » témoigne du caractère gênant pour lui de cette uniformité : certes il s'agit de forger une identité collective, mais *quid* de l'identité individuelle quand tout le monde se ressemble ? Cette identité générique, dans les deux sens du terme « identité », laisse peu de place au particulier. Cette figure du clone gay, qui a émergé dans les années 1970, va subir des transformations, dans les années 1980, sous l'effet de la crise du SIDA, sans pour autant perdre sa généralité. À ce propos, il convient de citer cet extrait de l'ouvrage d'Eric Rofes⁷⁶ publié en 1996, *Reviving the Tribe. Regenerating Gay Men's Sexuality and Culture in the Ongoing Epidemic* :

We may be witnessing the creation of a new urban gay male life cycle. Hank Homo (primarily white, but not always; primarily middle class, though not always) spends his childhood in the Midwest (or the South, or New England, or Colorado) with a dawning sense of being "different" which blooms in adolescence into full-blown alienation. He fools around with guys in high school, sneaks out of his college dorm on Saturday night to visit the nearest gay bar, and shortly after graduation, comes out of the closet at age twenty-one. Hank spends the next few years exorcising demons of self-hatred and addiction, immersing himself in queer culture of the nearest small city, and trying on different kinds of gay identities. At twenty-five, seeking to fulfill a seemingly unquenchable thirst for gay life and a heightened queer identity, he packs his bags and gets on a Trailways bus (or a plane, or in his used '78 Chevy Nova) and heads for San Francisco (or New York, or Los Angeles, or Chicago...). He finds a roommate situation in the Castro (or the East Village or West Hollywood or New Town...), a gig as a barback at a neighborhood bar, and a gym filled with hundreds of other mid-twenties homo-migrants.

⁷⁵ Quand on regarde les nombreuses photographies conservées dans ses archives à la *New York Public Library*, on constate que Feinberg partageait un grand nombre de traits physiques avec le « clone » qu'il décrit. Du fait que l'on y trouve des photos de lui à tous les âges, on peut également confirmer la véracité de la remarque d'Elinor Burkett : « [Feinberg] started out as a [...] skinny little guy [...]. [T]hen, his hours at the gym had sculpted the skinny kid into the Gay Urban Clone » (342).

⁷⁶ « Eric Rofes [was] an educator, author and organizer whose iconoclastic writings on gay concerns preceded the AIDS epidemic [...] then helped define its stages. [...] He defended unprotected sex as, at least, unavoidable. » (Martin)

He knows what's safe and what's not safe and wears a red ribbon on his leather jacket lapel. Hank throws himself into "the life" with gusto, good humor, and the best intentions. He discovers the dance clubs and the sex clubs, is jerked off in the showers at his gym (or the park at night, or the tea-room in the department store), and picks up men on subways, streetcorners, and at the corner market. He's feeling good, he's feeling hot—finally attractive and at home in his body. At twenty-eight years old, he's living the kind of life he's always dreamed of: out and proud as a gay man, immersed in a gay-positive environment, sharing in a communal culture of pleasure and freedom and affirmation.

One night (or day, or afternoon) he goes home with a man he's dated a few times (or a man he met on the street, or his ex-lover, or his ex-lover's new lover), and gets caught up in a moment of passion (or too much to drink, or wanting it so bad...) and he engages in sex he knows he's not supposed to engage in and never has before (or only has had a few times, or has had quite a bit lately). He frets about it for days (or weeks, or years) and before he knows it, he's at the HIV test site, scared shitless, waiting to get the results.

At thirty he hears the news he's feared for years (or expected to hear for years): he finds out he's infected with HIV. From age thirty to thirty-three, he's in denial and tells himself HIV is "chronic and manageable" (or the test was wrong, or that there'll be a cure soon). From thirty-three to thirty-six, he's mildly symptomatic, and learns to meditate and eat right (or begins taking AZT, or becomes religious, or joins ACT UP). At thirty-seven he's diagnosed with KS (must have been those poppers, or the speed, or all the semen he swallowed, or bad genes) and gets on several experimental treatments (or withdraws into severe depression, or writes a column for the local gay paper, or moves back to the Midwest, the South, or New England). He recovers his health for a while, joins a healing circle (or a twelve-step program, or a phone sex line, or a new compact disc club) and tells the world he's "gonna beat it!" His energy begins slipping away, he loses weight (or eyesight, or bowel control, or mental functioning), becomes increasingly debilitated and homebound.

Two months before his fortieth birthday, Hank Homo succumbs to HIV disease, another soul caught up in a truncated life cycle increasingly prevalent in gay male worlds. (155-157)

Ce récit de vie est remarquable car, en ne proposant pourtant pour chaque étape que quelques alternatives, Rofes résume en deux pages un grand nombre d'ouvrages (même s'ils n'en suivent pas forcément la chronologie, incluent d'autres personnages et d'autres intrigues et ont une force littéraire inégale). Pour n'en citer que quelques uns, on peut penser à l'incontournable *Borrowed Time. An AIDS Memoir* de Paul Monette, où l'auteur raconte la vie et la mort de son compagnon Roger alors qu'il est lui-même séropositif et suivra le même chemin quelques années après ; *Heaven's Coast* de Mark Doty, qui est la biographie de son partenaire Wally, qui décède des suites du SIDA alors que Doty lui-même est séronégatif et lui survit encore aujourd'hui ; *Geography of the Heart* de Fenton Johnson, où se mêlent les récits de vie de l'auteur et de son compagnon Larry jusqu'à la mort de ce dernier ; ou encore *One Boy at War. My Life in the AIDS Underground* de Paul Sergios, où l'auteur s'attarde

moins sur son parcours de vie que sur sa lutte contre le SIDA à travers une recherche effrénée de solutions médicales. À toutes ces œuvres qui racontent peu ou prou l’histoire de l’archétype baptisé « Hank Homo » par Rofes, on doit ajouter les trois ouvrages de David Feinberg : si, nous le verrons par la suite, le ton qu’il emploie et le regard qu’il porte sur le monde, sur la maladie et sur lui-même en font un cas à part, le parcours de vie qu’il raconte est effectivement celui du clone du SIDA. Il en est parfaitement conscient : « Clones have been with us since Stonewall, the dawn of Modern Gay Time » (*Queer and Loathing* 217). La version que donne Feinberg de celui que Rofes appelle « Hank Homo » est un autoportrait, et il va même plus loin dans la description de l’uniformité des « nouveaux clones » en dressant leur portrait-robot :

The New Clone	The AIDS Clone
Inhales nitrous oxide	Inhales aerosol pentamidine
Takes recreational drugs	Takes prescription drugs
Most recent semi-permanent body disfigurement that required sedation: nipple piercing	Most recent semi-permanent body disfigurement that required sedation: Hickman catheter implant
Least-favorite homo in history: Roy Cohn	Least-favorite homo in history: Roy Cohn
Likes oral sex	Likes oral sex
Doesn’t speak to his family	Doesn’t speak to his family

(*Ibid.* 217)

S’il ne se départ pas du regard à la fois acéré et plein d’humour qu’il porte sur le monde (il faut noter la formulation « most recent semi-permanent body disfigurement that required sedation » pour trouver un point commun entre le « nipple piercing » du clone des années 1970 et le « Hickman catheter implant⁷⁷ » de celui des années 1980), il fait pourtant montre, au fil des pages, d’un degré de résignation face à cette « chaîne de montage » qui ne produit que des semblables :

I am halfway down that HIV Highway to Hell. You know the route: Finding out you’re positive, telling your friends, your first nucleoside-analogue reverse-transcriptase inhibitor, telling the folks, your second nucleoside-analogue reverse-transcriptase inhibitor, your first bad reaction to a PCP prophylactic, your third nucleoside-analogue reverse-transcriptase inhibitor, telling your prospective tricks, your diagnosis according to the recently changed CDC definition of PWLTC—Person With Lousy T-cells—your fourth nucleoside-analogue reverse-transcriptase inhibitor, your first infusion, your thirty ninth arrest with ACT UP, your ninety third placebo-controlled protocol, and eventually, hopefully after the Oscars, Gay Pride, and Part 2 of *Angels in America*, you achieve the status of metabolically challenged, which is a polite way of saying “dead”. (*Ibid.* 236)

⁷⁷ Un cathéter de Hickman est un cathéter permanent implanté dans une voie veineuse centrale permettant l’administration régulière de médicaments ; dans le contexte des premières années du SIDA, ce dispositif était régulièrement utilisé, notamment pour traiter l’infection à cytomégalovirus.

Feinberg décrit cette « HIV Highway to Hell » avec beaucoup plus de sarcasme que Rofes, mais la ligne d'arrivée est la même : la mort. Dans ce travail sur l'écriture de la maladie et de la mort, Feinberg est le seul des trois auteurs à être décédé des suites du SIDA et donc à avoir fait lui-même l'expérience de la fin imminente, et à l'avoir écrite. C'est son œuvre qui permettra plus loin d'aborder la question de l'acte d'écriture une fois que la sentence de mort est prononcée, ainsi que la question de la mort de l'auteur et de soi, quand Kushner et Maupin traitent celle de la mort de l'autre. Mais vu le peu de notoriété de Feinberg et son développement du thème du clone, il amène également à poser une question importante intimement liée à l'identité homosexuelle : celle de l'articulation du particulier et du collectif. Elle est essentielle, *a fortiori* dans le contexte du SIDA, car l'expérience de la maladie est à la fois individuelle et sociale. Arthur W. Frank rappelle que l'anglais a deux vocables qui permettent de faire une distinction entre ces deux facettes de la pathologie :

Here and below I seek to adhere as much as possible to established usage that differentiates the “disease” as physiological process from the “illness” as social experience of that disease. (187)

À la fois homosexuel et séropositif, Feinberg thématise ce nœud identitaire où s'emmêlent les fils du spécifique et du générique, en faisant preuve, nous le verrons, d'une lucidité hors du commun.

4. Kushner : un dramaturge post-SIDA ?

À l'inverse de David Feinberg, le succès populaire que connaît Tony Kushner n'a d'égal que l'intérêt qu'il suscite chez de nombreux universitaires. Cependant le traitement qu'il fait du SIDA, notamment dans *Angels in America*, est un aspect jusqu'ici relativement négligé, ou, en tout cas, toujours inclus dans des travaux plus généraux sur les aspects novateurs de ce chef d'œuvre. Il est rare de pouvoir parler de « chef d'œuvre » quand deux décennies se sont à peine écoulées depuis la création d'une œuvre. Pourtant, il n'aura pas fallu attendre si longtemps pour que Kushner soit classé parmi les grands noms du théâtre américain :

Back when *Angels* debuted, the ink had hardly dried on the box-office receipts when the king of American critics, Harold Bloom, announced that Kushner had joined Tennessee Williams as the greatest of America's 20th-century playwrights. [...] “I do consider *Angels* the thing that when I die, the obituaries will say ‘The author of *Angels in America*’” he says. (Laurence)

De nombreuses raisons expliquent cette consécration presque immédiate : *Angels in America* est un *sui generis* à plusieurs titres⁷⁸, et l'enjeu ici est de comprendre en quoi la manière dont le SIDA y est traité contribue pleinement à faire de cette pièce une œuvre majeure.

En premier lieu, avant même d'aborder la manière dont Kushner met en scène deux personnages très différents, atteints du SIDA (Prior et Roy), il faut remarquer que *Angels in America* inclut un personnage qui lui-même est une exception dans le théâtre du SIDA : il s'agit de Louis, à propos duquel Kushner fait une remarque importante : « Louis Ironson [...] is the closest character to myself that I've ever written » (Vorlicky 235). Il n'en dit pas plus, il est donc impossible de savoir en quoi Louis ressemble à son créateur. Ce qui est certain, c'est que Louis ne ressemble à aucun autre personnage des « AIDS plays » qui ont précédé *Angels*. Peu de temps après que Prior lui a annoncé qu'il est séropositif, Louis confie sa panique à un rabbin :

LOUIS. [M]aybe a person who has this Neo-Hegelian positivist sense of constant historical progress towards happiness or perfection or something, who feels very powerful because he feels connected to these forces [...] maybe that person can't, um, incorporate sickness into his sense of how things are supposed to go. Maybe vomit... and sores and disease... really frighten him, maybe... he isn't so good with death. [...] Rabbi, I'm afraid of the crimes I may commit. (*Millenium Approaches* 31)

Il faut noter ici qu'immédiatement après avoir appris la maladie de Prior, Louis a le pressentiment qu'il va commettre quelque chose de répréhensible : « I'm afraid of the crimes I may commit » ne laisse aucun doute sur l'idée qui est déjà en germe dans son esprit. Cinq scènes plus tard, il passe à l'acte ; alors qu'il parle de la tapisserie de Bayeux avec l'infirmière de l'hôpital où Prior vient d'être admis en urgence, il finit par prendre une décision :

LOUIS. Mathilde stitched while William the Conqueror was off to war. [...] She waited for him, she stitched for years. And if he had come back broken and defeated from war, she would have loved him even more. And if he had returned mutilated, ugly, full of infection and horror, she would have loved him; fed by pity, by a sharing of pain, she would love him even more, and even more, and she would never, never have prayed to God, please let him

⁷⁸ « *Sui generis* » et « canon » peuvent sembler être, à première vue, des notions mutuellement exclusives, mais selon Pascale Antolin et Arnaud Schmitt dans l'introduction de *Pratiques et esthétique de la déviance en Amérique du Nord*, il n'en est rien : « Comme l'écrit Harold Bloom dans l'introduction à son anthologie, *The Western Canon* (1994), les grands textes ont une capacité toute particulière à créer ce qu'il nomme "strangeness" et définit de la façon suivante : "make you feel strange at home" [...]. De cette "familière étrangeté" à la déviance, il n'y a guère qu'un pas, surtout si l'on considère, comme le fait Bloom, qu'une grande œuvre renouvelle les genres et les courants esthétiques qui l'ont précédée » (12). C'est précisément la notion de rupture (celle-là même qui fait l'objet, avec des nuances, de cette première partie) qui peut expliquer le succès d'*Angels in America* : « Proposant une approche plus cognitive, le psychologue américain Jerome Bruner explique que l'attrait que peut exercer un récit sur le lecteur repose sur une dialectique canonicité/rupture (ou infraction) ; pour susciter l'intérêt, une histoire doit enfreindre certaines règles : "to be worth telling, a tale must be about how an implicit canonical script has been breached, violated, or deviated from in a manner to do violence to what Hayden White call the 'legitimacy' of the canonical script" » (*Ibid.* 13).

die if he can't return to me whole and healthy and able to live a normal life... If he had died, she would have buried her heart with him.
So what the fuck is the matter with me? [...]
Tell him, if he wakes up and you're still on, tell him goodbye, tell him I had to go. (*Ibid.* 57-58)

Ce que le spectateur n'ose peut-être pas encore comprendre à ce moment de la pièce, c'est la portée de ce « tell him goodbye, tell him I had to go ». Il ne s'agit pas de l'« au revoir » transmis au personnel soignant par un visiteur qui ne veut pas réveiller le patient hospitalisé et repassera le lendemain ; il s'agit d'un « au revoir » définitif, celui de la rupture, de l'abandon de l'autre. La figure de la reine Mathilde ne sera pas une source d'inspiration pour Louis, un idéal vers lequel tendre ; elle lui sert simplement de point de comparaison : il n'est pas capable du même amour inconditionnel (« what the fuck is the matter with me? »). Il va effectivement quitter Prior de cette manière particulièrement lâche, en déménageant alors que ce dernier est cloué sur son lit d'hôpital :

LOUIS. I'm leaving.
I already have.
PRIOR. The fuck you are. [...] Bastard. Sneaking off while I'm flat out here, that's low. If I could get up now I'd beat the holy shit out of you. [...] You have no right to do this. [...]
LOUIS. I need some privacy.
PRIOR. That's new.
LOUIS. Everything's new, Prior. [...]
PRIOR. Apartment too small for three? Louis and Prior comfy but not Louis and Prior and Prior's disease?
LOUIS. Something like that.
I won't be judged by you. This isn't a crime, just—the inevitable consequence of people who run out of—whose limitations... [...]
I mean let's talk practicalities, schedules; I'll come over if you want, spend nights with you when I can, I can... [...]
I'm doing the best I can. [...]
You can love someone and fail them. You can love someone and not be able to...
PRIOR. You *can*, theoretically, yes. A person can, maybe an editorial “you” can love, Louis, but not *you*, specifically you, I don't know, I think you are excluded from that general category. [...] A person could theoretically love and maybe many do but we both know you can't.
LOUIS. I do.
PRIOR. You can't even say it.
LOUIS. I love you, Prior.
PRIOR. I repeat. Who cares? [...] (*Shattered; almost pleading; trying to reach him*): I'm dying! You stupid fuck! Do you know what that is! Love! Do you know what love means? We lived together four-and-a-half years, you animal, you idiot.
LOUIS. I have to find some way to save myself.
(*Millenium Approaches* 82-85)

Cette scène est au cœur de la singularité du personnage de Louis : en plus d'être effectivement passé à l'acte, d'avoir réellement déménagé, les arguments qu'il donne pour tenter d'expliquer son geste sont fondés sur son propre bien-être, sa propre survie face à la maladie de Prior : « I need some privacy » et « I have to find some way to save myself ». De plus, il met en avant ses limites, sans s'en excuser : « I'm doing the best I can » et « You can love someone and fail them ». Enfin, il se présente, tant bien que mal, comme faisant partie d'une catégorie de personnes (« people ») qui ont cette réaction.

Toute la richesse du personnage de Louis réside dans ceux que désignent ce « people » : cette catégorie de personnes, à savoir des hommes incapables de faire face au SIDA de leur compagnon et qui le quittent pour se sauver eux-mêmes, n'existe quasiment pas dans le théâtre américain du SIDA, et on peut même aller jusqu'à dire dans la littérature du SIDA en général. Dans *The Normal Heart* de Larry Kramer, Ned remue ciel et terre pour que les pouvoirs publics prennent conscience de la gravité de la crise du SIDA et finit par épouser Felix alors que ce dernier rend l'âme sur son lit d'hôpital. Dans *As Is* de William Hoffman, Saul revient prendre soin de son ancien compagnon Rich quand il apprend sa maladie. Dans *Love! Valour! Compassion!* de Terrence McNally et *Raft of the Medusa* de Joe Pintauro, l'accent est mis sur les liens que le SIDA parvient à créer, bien qu'avec difficulté, entre les personnages. Après de nombreuses tergiversations, le personnage éponyme de *Jeffrey* de Paul Rudnick finit par choisir de ne pas renoncer à l'amour malgré ses angoisses. La liste pourrait s'allonger des biographies, autobiographies et romans dans lesquels accompagner son compagnon jusqu'à la mort va de soi⁷⁹. Rester et faire face est la norme ; accompagner l'autre à travers toutes les épreuves, jusqu'à l'ultime, va sans dire. Seul Louis Ironson dans *Angels in America* ose non seulement aborder la question de l'incapacité de certains à affronter la maladie et la mort, mais également y répondre sans la vider de sa complexité : il quitte Prior car il n'est en réalité pas capable d'aimer un homme mourant, mais il ne fait aucun doute qu'il l'aime tout en étant incapable de faire passer la mort imminente de son ami avant sa propre survie. Personnage très complexe, paradoxal, Louis s'installe avec son nouvel amant alors que l'état de Prior empire, mais il est rongé par la culpabilité ; dans l'épilogue, il n'est plus en couple avec Prior, mais il est tout de même à ses côtés. Ce qui est absolument remarquable dans le traitement que fait Kushner de ce personnage, c'est qu'il donne à voir au spectateur

⁷⁹ À titre d'exemple, dans *Heaven's Coast*, la réaction de Mark Doty à l'annonce de la séropositivité de Wally est la suivante : « The test results had come back negative for me, positive for Wally, but it didn't seem to matter which of us carried the antibodies for the virus. [...] The news was as devastating as if I'd been told I was positive myself » (2). À aucun moment l'idée de quitter Wally ne va traverser l'esprit de Mark, ou, du moins, il n'en fera jamais part au lecteur.

toute l'ambiguïté de la nature humaine face à la maladie : Louis n'est pas un personnage monolithique, ce n'est pas le « salaud » qui quitte son compagnon aux portes de la mort pour s'installer avec un autre ; c'est un personnage que ses faiblesses rendent humain, alors que tous ceux cités ci-dessus semblent surhumains tant ils sont infaillibles. Ils ne le sont peut-être pas tant que ça :

LOUIS. Nobody does what I did, Joe. Nobody.

JOE. But maybe many want to. (*Perestroika* 205)

En prenant des précautions (« maybe » et « many », et non « all of them »), Joe nous permet de comprendre ceci : la voie empruntée par la plupart des personnages gays qui découvrent la séropositivité de leur conjoint est celle de la loyauté et de la fidélité, mais si elle va sans dire, ce n'est pas parce que c'est la seule ; c'est parce que personne n'ose articuler, verbaliser, et encore moins choisir, l'autre option. Louis est le représentant de ceux qui jusqu'alors n'ont jamais été mis en scène, la voix de ceux qui ont trop honte de ce qu'ils ont fait pour faire partie de l'histoire⁸⁰. Il est d'usage de parler du SIDA en termes d'élan de solidarité, de couples qui sont restés unis jusqu'à la mort et au delà, de réseaux d'amis devenus de véritables « familles⁸¹ » s'épaulant dans l'adversité. Le théâtre du SIDA participe de cette vision, certainement pas dénuée de vérité, mais trop lisse, idéalisée, mythifiée. Kushner nous donne à entendre les voix dissonantes de l'histoire du SIDA, et ce faisant, il la complexifie, il en montre les failles, et surtout, il lui donne toute sa profondeur et sa pleine ambivalence. Il peut se le permettre car *Angels in America* a été écrite une décennie après la plupart des « AIDS plays » citées plus haut. Alors que le théâtre du SIDA des années 1980 peut être qualifié de militant, en ce sens que, le théâtre étant l'art social par excellence, son but était en grande partie d'éveiller les consciences, *Angels in America* arrive à un tournant de l'épidémie : le taux de mortalité est sans commune mesure avec celui des premières années, l'indifférence n'est plus aussi générale, l'urgence n'est plus du tout la même. C'est pourquoi

⁸⁰ Dans *In the Shadow of the Epidemic*, le psychologue clinicien Walt Odets propose une réflexion qui peut expliquer la honte ressentie par ceux qui se reconnaissent dans le personnage de Louis : « If uninfected men, in loathing or fear, abandon those who are HIV-positive, they must eventually see that they feel only self-loathing and flee only themselves » (9). Cet argument est sans doute valide, mais il renforce la chape de plomb qui empêche ne serait-ce que d'envisager d'agir comme Louis.

⁸¹ « Depuis [l'apparition du Sida dans] les années quatre-vingts, [...] les gais et les lesbiennes sont de plus en plus nombreux à fonder leur vie privée sur divers types de regroupements non conventionnels de personnes, qu'ils considèrent explicitement comme leur famille et auxquels nous réserverons ici le nom de "familles homosexuelles". Cette expression n'est pas utilisée ici au sens littéral de regroupements dont tous les membres seraient, soit tous homosexuels, soit tous du même sexe. Il ne s'agit pas non plus uniquement de foyers centrés sur un couple homosexuel. Précisons aussi que nous appelons ici "familles homosexuelles" une réalité beaucoup plus large et plus diverse que celle que recouvre la notion d'homoparentalité. Nous donnons à cette expression le sens d'une variété d'unités de vie, qui ont en commun d'avoir pour "chef" une ou plusieurs personnes dont l'homosexualité est ouvertement assumée, voire revendiquée. » (Marche, « Les familles homosexuelles aux États-Unis » 100-101)

il est légitime de poser la question : Kushner est-il un dramaturge post-SIDA ? Il n'est évidemment pas question de dire que la page du SIDA est tournée, ni aujourd'hui ni, encore moins, au milieu des années 1990. En revanche, *Angels in America* marque un tournant dans le traitement du SIDA au théâtre en ce sens que la crise, la catastrophe⁸² étant passée, il ne s'agit plus de « faire front », de rester unis face au reste du monde, en omettant tout ce qui détonnerait ; le but est de dépeindre la crise du SIDA dans son intégralité, sans chercher à cacher que cette génération d'hommes gays qui ont eu à la traverser étaient bien des hommes, et que face à la maladie et à la mort, la peur, la fuite, la panique sont des réactions humaines. Christopher Bram prend beaucoup de précautions quand il s'agit d'analyser le personnage de Louis, et plus particulièrement le fait qu'il abandonne Prior, puisqu'il aborde cette question dans une parenthèse :

[Louis is] more antivillain than anti hero [...]. The man who leaves his sick boyfriend is smart and self-aware, weak and conflicted. Kushner has said that Louis is the character most like himself. We shouldn't take him literally. The playwright is harsher on Louis than he is on any other character, including Cohn [...]. Gay authors are often more self-critical than straight male authors—as hard on their fictional counterparts as many women writers are. [...] (I've heard several gay men dismiss the whole idea of Louis abandoning Prior; they say they know of nobody doing such a terrible thing during the epidemic. One good friend, however, with a sick partner whom he took care of to the end, said he was glad to see abandonment depicted onstage—the play recognized how very hard it was to stay with a dying loved one.) (*Eminent Outlaws* 267)

Seul un « bon ami » de l'auteur, et donc probablement sur le mode de l'aveu, reconnaît que le choix de Louis n'est pas une anomalie. Son abandon trouve un écho qui confirme ce que disait Joe : si personne n'a osé franchir le pas, beaucoup ont envisagé de le faire.

Dans cette volonté de refuser de présenter une version mythifiée des années SIDA, où le chapitre du SIDA serait une exception, une période pendant laquelle tous les protagonistes auraient fait preuve d'une bravoure sans faille, Kushner inscrit le SIDA dans l'histoire des grandes épidémies qui ont bouleversé le monde. Les liens entre cette épidémie et les autres seront étudiés en détail au chapitre suivant, mais il est à noter dès maintenant que, dans *Angels in America*, ils sont thématiques. Dans l'acte III de *Millenium Approaches*, Prior reçoit la visite de deux de ses ancêtres :

⁸² Il est à noter que, selon le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, le mot « catastrophe » vient « du lat[in] “catastrophā”, “coup de théâtre” attesté au sens de “dénouement (d’une tragédie ou d’une comédie)” depuis le IV^e s. [...] et lui-même emprunté au grec [...] “bouleversement” et “fin, dénouement” ». Ainsi, dès lors qu'il s'agit d'écriture de la catastrophe, il semble que l'on soit toujours *déjà* à la fin d'un processus, voire dans l'après-coup.

Prior is in bed in his apartment, having a nightmare. He wakes up, sits up and switches on a nightlight. He looks at his clock. Seated by the table near the bed is a man dressed in the clothing of a 13th-century British squire.

PRIOR (*Terrified*). Who are you?

PRIOR I. My name is Prior Walter. [...] An ancestor. [...] The little things you swallow...

PRIOR. Pills.

PRIOR I. Pills. For the pestilence. I too...

PRIOR. Pestilence... You too what?

PRIOR I. The pestilence in my time was much worse than now. Whole villages of empty houses. You could look outdoors and see Death walking in the morning, dew dampening the ragged hem of his black robe. Plain as I see you now.

PRIOR. You died of the plague. [...]

(The second ghost appears, this one dressed in the clothing of an elegant 17th-century Londoner.)

PRIOR I (*Pointing to Prior 2*). And I was three years younger than him. [...]

PRIOR 2. They chose us, I suspect, because of the mortal affinities. In a family as long-descended as the Walters there are bound to be a few carried off by the plague.

PRIOR I. The spotty monster.

PRIOR 2. Black Jack. Came from a water pump, half the city of London, can you imagine? His came from fleas. (*Millenium Approaches* 91-93)

Le point commun entre ces trois « Prior Walter » est expliqué par Prior 2. Il le qualifie d'abord de « mortal affinities » avant d'expliciter ce qu'il entend par là : « In a family as long-descended as the Walters there are bound to be a few carried off by the plague ». Le terme « plague » est très souvent utilisé pour désigner l'expérience vécue par les gays américains pendant la crise du SIDA⁸³, mais, ici, Kushner ne se contente pas de l'employer pour mettre l'accent sur la gravité de l'épidémie. Il utilise la lignée des Walter pour établir un lien direct entre ces hommes qui, à travers les siècles, ont été emportés par les maladies de leurs époques respectives. « Mortal affinities » prend donc tout son sens : en mettant en lumière le caractère mortel de Prior et de ses ancêtres, leur impuissance face à leurs différentes pestes, qui les lie de manière particulière, Kushner inscrit la maladie et la mort au cœur de la condition humaine et le SIDA dans son histoire. Si *Angels in America* est à de nombreux égards un *sui generis*, le SIDA tel qu'il y est traité, lui, n'en est pas un : il est une autre facette, une nouvelle étape, de l'histoire de l'Homme face à la maladie.

⁸³ Andrew Holleran a choisi ce terme pour le titre de son ouvrage *Chronicle of a Plague, Revisited. AIDS and its Aftermath*. Selon les auteurs, « plague » remplace même pratiquement tous les autres termes : à titre d'exemple, dans son article d'une cinquantaine de lignes intitulé « After the Cure », qui traite de la littérature du SIDA, Frank Rich l'utilise quatre fois, alors qu'« epidemic » n'est utilisé qu'une seule fois et que « disease », « illness » ou encore « crisis » ou « tragedy » sont absents. « Gay plague » était sans aucun doute d'usage extrêmement courant durant les premières années de l'épidémie.

5. New York : « I want to be a part of it⁸⁴ »

New York est à la fois la toile de fond des trois ouvrages de David Feinberg et d'*Angels in America* de Tony Kushner. Ce qui était vrai de la relation entre Maupin et San Francisco l'est aussi ici : ni Feinberg (et son double fictionnel B.J.) ni Kushner ne sont des New-Yorkais de pure souche. C'est à l'occasion d'une visite à sa famille que l'on apprend dans *Eighty-Sixed* que, pour B.J., la géographie est étroitement liée à son identité sexuelle : « In Rochester, among the heteros, I was always pretending on some level, always faking it » (134). Cette impossibilité d'être lui-même parmi les siens l'a amené à pousser au maximum l'éloignement géographique en passant quelques années là où il pouvait vivre son homosexualité et donc construire son identité, en Californie :

I was living in California at the time. I found it necessary to place a continent between myself and the institutions of family and education before I could come out⁸⁵. (132)

Le choix de la Californie n'est pas anodin : il aurait pu mettre tout un continent entre sa famille et lui en s'installant dans l'état de Washington ou dans l'Oregon, mais c'est la Californie des *Tales* de Maupin qu'il a choisie comme environnement propice à son *coming-out*. Toutefois, c'est à New York que vivent B.J. dans *Eighty-Sixed* et *Spontaneous Combustion* et Feinberg dans *Queer and Loathing*. La localisation de l'appartement de B.J. est d'ailleurs l'un des nombreux points que le personnage a en commun avec l'auteur. Dans *Eighty-Sixed*, B.J. est très précis lorsqu'il raconte où il vit :

I was living on Ninth Avenue in the Fifties. The neighborhood went by various names. Actors called it the Theater District. Accountants and secretaries called it Midtown. The Real Estate section called it Clinton. I called it Hell's Kitchenette, since it was only a few blocks north of Hell's Kitchen proper. (6)

En plus de faire allusion à la propension qu'ont les New-Yorkais à donner des surnoms à tous les quartiers de leur ville, l'auteur fournit ici un indice concernant la dimension autofictionnelle du récit, puisque c'est là que David Feinberg lui-même a longtemps vécu, comme l'atteste cet extrait de son dernier discours lors d'une réunion d'ACT UP New York, rapporté par Elinor Burkett : « I lived in an awful studio in midtown Manhattan for more than

⁸⁴ Cela fait référence à la chanson du film de 1977 *New York New York* de Martin Scorsese : « Start spreadin' the news, I'm leaving today/I want to be a part of it: New York, New York ».

⁸⁵ Ce détour par la côte Ouest est un trait autobiographique que Feinberg a prêté à B.J. Dans ses archives, de nombreux courriers attestent qu'il a vécu plusieurs années en Californie avant de s'installer à New York.

ten years⁸⁶ » (342). D'ailleurs, cet indice géographique permet aussi de reconnaître Feinberg sous les traits de Zack dans *What I Did Wrong* de John Weir : « Zack lived in on the West Side of Midtown, in Hell's Kitchen, or, as he called it, "Hell's Kitchenette" » (45). C'est dire si cet ancrage au cœur de New York est au cœur de l'identité de Feinberg, ou du moins l'est devenu : cette ville semble être celle dont personne n'est originaire mais dont on se revendique une fois qu'elle est devenue la seule « hometown » envisageable. Dans le chapitre « Fragments for a Queer City » de l'ouvrage *Pleasure Zones. Bodies, Cities, Spaces*, David Bell confirme cette perception de la ville : « Certain cities [...] become points on a global map of queer sex zones—sites of pilgrimage, of a paradoxical sense of "coming home" » (98). C'est, comme à son habitude, avec humour que B.J. l'illustre :

After [Philip] moved to Jersey, one year he held the banner of some New Jersey gay group. He got tired and persuaded me to carry it for a few blocks. I was mortified. Suppose the photographers from *Time* magazine got a shot of me. Then the entire world would think that I was a homosexual from New Jersey. (*Eighty-Sixed* 225)

L'humour tient au fait que ce qui ferait honte à B.J. ne serait pas que le monde entier se méprenne sur son identité sexuelle (cela semble difficile, puisqu'il l'affiche sur une pancarte pendant une manifestation), mais sur son appartenance géographique.

Qu'est-ce qui confère à New York cette importance identitaire ? Est-ce que B.J. y voit le berceau du mouvement gay ? Sa réponse est celle-ci :

The *Bagel And* stood on the site of Stonewall, the bar where the gay-liberation movement started back in 1969. And what remained in its wake, its ashes? An overpriced deli filled with mirrors, fake-wood paneling, hanging ferns, and brown pillars that climbed to the ceiling to spread artificial branches in unnatural symmetry. (*Eighty-Sixed* 57)

B.J. regarde ce qui reste du Stonewall Inn, c'est-à-dire les vestiges du mouvement de libération gay, avec un regard comparable à celui de Michael Tolliver quand on lui parle du caractère sacré du Castro :

I remember one [of the small-town queers trying to bar the door of the Castro against The Outsiders] in particular, petitions in hand, who cornered me on the sidewalk to alert me that the F streetcar—the one bearing straight tourists from Fisherman's Wharf—was scheduling a new stop at Castro and Market.
 "They just can't do this," he cried. "This is the center of our spirituality!"
 We were standing in front of a window displaying make-your-own dildos and dick-on-a-rope soap. I told him my spirituality would survive. (*Michael Tolliver Lives* 4-5)

⁸⁶ Cet appartement se situait précisément au numéro 774 de la Neuvième Avenue, entre la 51^e et la 52^e rue. Il n'en déménagera que peu de temps avant son décès, pour s'installer plus au sud de Manhattan, au 410 de la 23^e rue, entre la 9^e et la 10^e avenue (« David B. Feinberg Papers » Boxes 1-5).

Tous deux insistent sur le caractère prosaïque de ce qu'il reste. Le « monument » à la mémoire des émeutes de Stonewall que l'on pourrait s'attendre à trouver là n'en est manifestement pas un du tout. Le constat est le même concernant le cœur du Castro : ce que son interlocuteur désigne comme le « centre de la spiritualité » homosexuelle est un sex-shop dont la vitrine met en avant des articles qui, c'est le moins que l'on puisse dire, ne rendent pas un hommage vibrant au rôle qu'à joué le Castro dans l'histoire du mouvement gay. La valeur identitaire qu'ont ces zones géographiques n'est donc pas liée à une quelconque inscription de la mémoire dans le paysage urbain. Quand, nous l'avons vu, Michael Tolliver est particulièrement attaché aux dimensions restreintes du Castro, à son côté « village », B.J. parle de l'exact contraire, à savoir l'immensité de New York, et les possibilités infinies qu'offre la ville :

Now he was telling me about "Trick Towers," known as London Terrace apartments to the uninitiated. This complex on Twenty-third and Ninth was so large that every gay man in Manhattan had tricked with at least one resident. (*Eighty-Sixed* 76)

Dans cet extrait, B.J. souligne un élément central conférant à New York ce statut privilégié : la nature double de sa géographie – et donc de sa toponymie, comme l'atteste le fait que les « Trick Towers » soient connues sous un autre nom par les non-initiés –, où coexistent, non pas côte à côte mais superposés, deux mondes dont l'un n'est visible que pour ceux qui possèdent la grille de lecture. B.J. parle de « subtext » :

I gave one last look at Gay Acres, one final cruise. [...] Elderly couples with binoculars were out bird-watching. Kids ran through, playing tag. A boy and a girl, arm in arm, ambled their way through the shade, stopping to sit on a bench and make out. But there was also a subtext. Half-hidden behind a tree, I spied the sexy cyclist. He wasn't alone. Someone was working him over but good. He muffled gasps of pleasure. (*Eighty-Sixed* 85)

Dans *Angels in America*, Louis va même plus loin, puisqu'il établit un lien entre l'exploration de cette géographie et la construction de l'identité gay :

(*[I]n the dunes at Jones Beach, facing the ocean.*)
LOUIS. The winter Atlantic. Wow, huh? There used to be guys in the dunes even when it snowed. Nothing deterred us from the task at hand.
JOE. Which was?
LOUIS. Exploration. Across an unmapped terrain. The body of the homosexual human male. Here, or the Ramble, or the scrub pines on Fire Island, or the St. Mark's Baths.
Hardy pioneers. Like your ancestors. [...] And many have perished on the trail. (*Perestroika* 202)

À la manière de Frederick Jackson Turner, qui voit dans l'expansion vers l'Ouest un processus de construction de l'identité américaine, Louis affirme que la conquête de ces deux territoires (les « pleasures zones » extérieures et le corps homosexuel masculin) est en soi un

processus identitaire. Dans les deux cas, ce qui compte n'est pas la destination, mais le parcours (« trail »), la conquête en elle-même. Faisant référence à un article de John Lindell consacré aux liens entre l'architecture et la sexualité, le sociologue Bruno Proth insiste sur la dimension transgressive de cette double géographie :

Lindell [...] rapproche les traces mémorielles de l'enfance, ayant trait à la conquête et à l'utilisation d'un territoire public, aux pratiques homosexuelles sur les lieux extérieurs. Selon cet auteur, l'enfant conquérant d'un territoire vierge (il prend l'exemple du terrain vague à côté du domicile) échappe à l'autorité et se crée ainsi un univers privilégiant la liberté, le jeu, la fantaisie et l'indépendance. [...] Lindell y voit une façon pour l'homosexuel d'avoir le sentiment de transgresser ce qui fait norme et de participer ainsi à la construction de soi, passant alors par l'usage de pratiques hors norme et par la culture de sa différence. (171)

New York n'est certainement pas la seule ville où la « construction de soi » homosexuelle va de pair avec l'existence de zones à double lecture, mais il faut rendre à New York ce qui lui appartient : la ville a une histoire gay beaucoup plus longue que ce que l'on pense si l'on fait de Stonewall un mythe des origines. Dans son article « Gay New York », l'historien George Chauncey s'attache à montrer que New York était gay longtemps avant 1969 :

Pendant le demi-siècle qui s'écoula entre 1890 et le début de la seconde guerre mondiale, un monde gay masculin extrêmement visible, d'une complexité étonnante et en perpétuelle transformation, prit forme à New York. Ce monde consistait en plusieurs enclaves de quartier, en bals et soirées bénéficiant d'une large publicité et en une quantité de lieux de rencontre, allant des débits de boisson, des speakeasies [« bars clandestins »] et des bars aux cafétérias bon marché et aux restaurants élégants. Les membres de ce monde créèrent une culture distincte, avec sa langue et ses coutumes, ses traditions et ses sagas, ses héros et ses héroïnes. Ils organisaient des concours de beauté masculine à Coney Island et des bals travestis à Harlem ; ils se produisaient dans les clubs gays du Village et les pièges à touristes de Times Square. (9)

Ce temps long de l'histoire gay new-yorkaise est intimement lié à la géographie. Chauncey étaye son analyse avec des références au vocabulaire de la topographie : « enclaves de quartier », « lieux de rencontre », « Coney Island », « Harlem », « [le] Village », « Times Square ». La référence aux « pièges à touristes » de Times Square indique que ce monde existait déjà à l'insu des non-initiés, et la création de ce qu'il nomme « une culture distincte, avec sa langue et ses coutumes, ses traditions et ses sagas, ses héros et ses héroïnes » fait partie intégrante du processus de construction identitaire, cette « task at hand » dont parlait Louis.

Si, comme nous l'avons vu, la manière dont Maupin présente San Francisco pendant la crise du SIDA est relativement laudative, Feinberg et Kushner sont, eux, très critiques de la gestion de l'épidémie à New York. À la fin d'*Angels in America*, Harper laisse New York

derrière elle, et sa destination n'est pas anodine : « Night flight to San Francisco. Chase the moon across America » (*Perestroika* 275). Dans *Eighty-Sixed*, Richard, l'ami de B.J., a, lui aussi, fait le même parcours :

“You remember in New York I could get a boyfriend just like that?” He snaps his fingers. “It’s not that easy here. It’s such a small community; everybody I meet knows someone who’s died of AIDS. It’s a whole different attitude. [...] [W]hen I think of [...] the health care system in New York [...] I’m glad I left. (*Eighty-Sixed* 174)

S'il regrette l'immensité de New York, Richard déplore la manière délétère dont les pouvoirs publics ont fait face à la crise du SIDA à New York. Larry Kramer l'a répété à l'envi pendant des années : Edward Koch, qui fut maire de New York de 1978 à 1989, ne s'est jamais vraiment emparé du problème et a donné l'impression d'abandonner les gays à leur sort. Dans « 1,112 and Counting » (1983), Kramer est extrêmement sévère pour dénoncer cette vacance du pouvoir : « With his silence on AIDS, the Mayor of New York is helping to kill us » (*Reports from the Holocaust* 43). S'il est plus mesuré dans ses propos, B.J. n'en pense pas moins :

After a brief speech on the background of the event and GMHC, [the director of the AIDS Walk] introduces Mayor Koch. The crowd responds with a mixture of applause and hisses. [...] Our benevolent mayor lists his administration's positive accomplishments in the fight against AIDS. [...] “He’ll do everything within his power to stop AIDS, so long as it doesn’t cost anything,” I grumble to Philip. “Compared to San Francisco, Koch hasn’t done shit.” (*Eighty-Sixed* 214)

Edward Koch⁸⁷ est devenu, pratiquement au même titre que Ronald Reagan, un personnage honni, et le fait qu'il ait été réélu maire deux fois, en 1981 et en 1985, fait de lui la personnification de l'homophobie latente qui a rendu si difficile la gestion de la crise du SIDA dans les années 1980.

Une autre figure est à rattacher à l'ambivalence du traitement de New York chez Feinberg et Kushner : celle de Roy Cohn, le célèbre avocat new-yorkais qui a joué un rôle

⁸⁷ De nombreuses rumeurs ont circulé selon lesquelles l'homophobie d'Ed Koch était en fait de l'homophobie internalisée liée à sa propre homosexualité. Dans son célèbre ouvrage *Epistemology of the Closet*, publié pendant les premières années de l'épidémie (1990), Eve Kosofsky Sedgwick fait ce constat, sans pour autant nommer Koch : « It is entirely within the experience of gay people to find that a homophobic figure in power has [...] a disproportionate likelihood of being gay and closeted » (81). À ce sujet, Douglas Crimp, dont le travail est souvent considéré comme une pierre angulaire de la « queer theory », raconte l'anecdote suivante : « Many interpreted [Koch's] need to dissociate himself as a form of self-defense, the defense of his closet. The spectacular conclusion, some years later, was Koch's open admission on a radio talk show of his heterosexuality, which, after many years of insisting that his sexuality was nobody's business, made the front page of *New York Newsday*. For ACT UP's Target City Hall demonstration in March 1989, an affinity group pasted that *Newsday* cover to placards. Its banner headline—“KOC: I'M HETEROSEXUAL”—answered with “Yeah, and I'm Carmen Miranda.” The *Newsday* headline also inspired a tongue-twister chant for the day: “Why's New York AIDS care ineffectual? Ask Ed Koch, the heterosexual” » (*Melancholia and Moralism* 177).

majeur aux côtés du sénateur McCarthy pendant la seconde « Red Scare », comme l'explique Éric Fassin dans « Politiques de l'histoire : Gay New York et l'historiographie homosexuelle aux États-Unis » : « [D]ans les années 1950, le Roy Cohn historique [...] avait été, aux côtés de Richard Nixon, l'une des figures les plus malfaisantes du maccarthysme ». Éric Fassin affirme que Cohn a permis de jeter une lumière nouvelle sur cette période :

[L]'historiographie homosexuelle a exhumé un pan oublié de cette histoire : la répression n'était pas moins homophobe qu'anticommuniste. C'est que les "pervers" apparaissaient, à Joseph McCarthy et à ses pareils, aussi dangereux que les "traîtres", quitte à les confondre parfois dans une même dénonciation. (3)

Cohn, dont l'homosexualité n'était un secret pour personne à l'époque même où il contribuait à la persécution des homosexuels, en est donc venu à personnifier le concept de « self-loathing » : « [Cohn] is a pernicious closet case whose self-loathing has fueled a lifetime of political aggression against homosexuals » (Geis 65). Dans *Queer and Loathing*, Feinberg dit de Roy Cohn qu'il fut « the most evil queen who ever lived » (37) ; dans *Angels in America*, Louis le désigne comme « the polestar of human evil » (*Perestroika* 227). En outre, il est indissociable de la ville de New York (quand, par exemple, Harvey Milk est une figure de proue de l'histoire de San Francisco), ce qui contribue à l'ambiguïté de la relation qu'entretiennent les personnages de Feinberg et de Kushner avec leur ville.

De la même manière, la presse new-yorkaise est l'objet de vives critiques :

"Oh, no! Another person died of AIDS!" says Gordon melodramatically. We're both at work. We're reviewing our respective copies of the *Times*. "That makes two!" he says sarcastically. "Come on, I'm sure I've read about others." "Yeah. Toxoplasmosis. Complication due to pneumonia. Obituaries that list aunts and parents as survivors. In lieu of flowers, donations may be made to the New York City Opera. But they never come out and say it, AIDS." "Well, there was Rock Hudson." "Sure, he was page-one news. They couldn't very well lie about him." "Perry Ellis?" "You horrible gossip! Spreading rumors about one of America's most famed designers! Imagine what would happen to the stock in his company if word got out! Shame on you!" (*Eighty-Sixed* 226)

Ce que Gordon et B.J. reprochent ici au *New York Times*, c'est la timidité avec laquelle ses rédacteurs ont relayé la crise du SIDA, et, surtout, le rendez-vous qu'ils ont manqué avec l'histoire. Jérôme Strazzulla, qui a travaillé sur le traitement du SIDA dans la presse française au début des années 1980, remarque que les médias n'ont à l'époque pas saisi l'opportunité qu'aurait pu constituer le décès d'icônes populaires (B.J. parle de Rock Hudson, Strazzulla

fait référence à Michel Foucault et à Thierry Le Luron) pour s'emparer du SIDA et en faire un enjeu sociétal :

Dans la presse comme ailleurs, ces morts illustres mais si éloignés de la vie quotidienne n'ont guère contribué à engendrer une réflexion sérieuse sur la façon dont une société peut affronter une épidémie mortelle. (95)

Le *New York Times*, étant la référence journalistique qu'il est, et qu'il était déjà dans les années 1980, aurait pu donner l'impulsion d'un traitement plus satisfaisant du SIDA dans la presse. Comme il ne l'a pas fait, il est aux côtés d'Edward Koch et de Roy Cohn parmi les acteurs qui font de New York une toile de fond plus équivoque que San Francisco.

6. La littérature du SIDA : sous-genre ou nouveau mode de la littérature gay ?

Dans une lettre à son éditeur, David Feinberg pose la question du statut de la littérature du SIDA d'une manière étonnante :

Frankly, I didn't think I had a chance at Viking; I thought my writing could have been interpreted as homosexual pornography (there are places where I get very explicit). (« David B. Feinberg Papers » Box 1)

Si l'on part du principe que la pornographie a pour but de susciter une excitation d'ordre sexuel chez le lecteur, l'objection de Feinberg est difficile à comprendre : certains passages de son œuvre décrivant des rapports sexuels sont effectivement explicites, en ce sens qu'ils ne cachent rien du déroulement de l'acte, mais il est évident que leur visée n'est pas de déclencher une quelconque réaction érotique ; ou alors David Feinberg a raté sa cible, et de loin. Il faut peut-être y voir tout simplement le questionnement d'un jeune auteur se demandant où il se situe vis-à-vis de ses pairs, de son public et de l'industrie du livre. *A posteriori*, quelques années plus tard, il trouve une façon plus pertinente d'aborder le sujet : « In *Eighty-Sixed* I felt it was important to be graphic about sex, since I was extremely graphic about that truly obscene subject, death » (*Queer and Loathing* 66). Les sujets dérangeants, indécents, voire tabous, qui font partie intégrante de son œuvre, et plus largement de la littérature gay du SIDA, sont bien sûr le sexe, et encore plus le sexe entre hommes, et, surtout, la mort. Or, le point commun à la mort (et tout particulièrement la mort des suites du SIDA) et au sexe est le corps. C'est la caractéristique définitoire de la littérature gay du SIDA : la description sans compromis du corps, dans sa dimension de vecteur de plaisir sexuel et dans sa chair meurtrie par la maladie. Selon Stéphane Spoiden, c'est ce qui la différencie des écritures de la maladie qui l'ont précédée :

[T]oute représentation antérieure de la maladie paraît bien oblique et timide en comparaison à la transcription littéraire du sida. [Elle] signale à quel point la maladie a pu être occultée dans le passé. (11)

Dans *Angels in America*, il s'agit même, à l'acte III scène 2 de *Millenium Approaches*, à la fois d'une représentation, par le discours, et d'une présentation, visuelle, du corps malade. Lors d'une visite médicale, les indications scéniques nous apprennent que Prior se tient entièrement nu face au public : « Prior takes his shirt off. [Emily, the nurse] examines his lesions. [...] He drops his pants. He's naked. She examines » (103). Pendant ce temps, interrogé par Emily, Prior fait état de ses symptômes en n'épargnant aucun détail aux spectateurs⁸⁸ ; et l'on peut imaginer qu'un travail de maquillage et de lumière sur le corps nu de l'acteur accentue cette exposition intégrale. Chez Maupin, on pourrait croire, vu la célèbre légèreté de son des neuf tomes, que le traitement du corps malade est plus timide, mais il n'en est rien. Ce n'est pas forcément ce que le lecteur retient, au milieu des intrigues rocambolesques, des personnages iconoclastes, des histoires d'amour et d'infidélité ; mais quand il décrit le corps malade du SIDA, Maupin ne cache rien non plus :

My lover weighed ninety pounds when he died. He was this big, lanky guy and he just... wasted away. [...] And then he became this... ghost, this pitiful, pitiful thing... [...] He was blind the last two weeks of his life. On a respirator most of the time. The last time I saw him he didn't see me at all. (*Babycakes* 159-160)

Il faut rappeler que *Babycakes* date de 1984, une date très précoce dans l'histoire de l'épidémie. Il s'agit donc d'une œuvre séminale qui a peut-être, dans une certaine mesure, donné le ton à celles qui l'ont suivie, et l'on y trouvait déjà une description sans concession et sans esthétisation de la fin de vie d'une personne atteinte du SIDA. Dix ans plus tard, Feinberg reprend ce *topos* du corps décharné en utilisant une double comparaison toute personnelle :

And now I can't stop eating. [...] Farewell, flat stomach, forever. I fear it would bode ill should it ever reappear, for that would mean I was back on the way down, approaching my Christ-on-the-Cross-in-Auschwitz phase. (*Queer and Loathing* 215)

En conjuguant l'image de la figure christique sur la croix et celle des squelettes ambulants découverts à la libération des camps d'extermination nazis, l'auteur s'assure de faire surgir dans l'esprit de son lecteur une vision d'horreur : celle d'un corps à la fois couvert de plaies et dépourvu de chair. On comprend donc aisément que même Feinberg, qui a mis des années à sculpter ce corps dont il n'est pas peu fier, ait envie de dire adieu à son ventre plat, devenu le

⁸⁸ Nous reviendrons sur cet extrait, où Prior fait la liste de tous ses maux, dans le deuxième chapitre (« L'unicité du SIDA ? » pages 140-141).

signe annonciateur de l'émaciation caractéristique des personnes atteintes du SIDA en phase terminale.

Ces quelques exemples visent à montrer la place centrale du corps dans cette littérature ; ce sera l'objet de la deuxième partie de ce travail. Ici, ils tendent à accréditer la thèse selon laquelle la littérature du SIDA est une branche de l'écriture de la maladie, que Anne Hunsaker Hawkins appelle « pathography, a form of autobiography or biography that describes personal experiences of illness, treatment, and sometimes death » (1). On est amené à se poser la question de la valeur littéraire de ces œuvres, car c'est une objection récurrente chez les exégètes : dans « L'écriture thérapeutique de Stefan Merrill Block dans *The Story of Forgetting* », Pascale Antolin fait référence à des œuvres « qui, si elles ont en commun leur sujet, se distinguent tant par leur diversité formelle que, surtout, par leurs qualités littéraires très inégales » (2). Anne Hunsaker Hawkins le précise dès l'introduction de *Reconstructing Illness* : « Many [pathographies] are not particularly well-written, at least by academic standards » (xiv). Dans sa critique de l'ouvrage *Afterlife* de Paul Monette, publiée en 1990 dans *Outweek*, Feinberg aborde également ce sujet :

A well-known editor believes that writing about the AIDS crisis should not be judged by traditional literary standards: it is enough to testify, to remember, to mourn and to inspire to action. I applaud Monette's intentions and his honesty and I consider *Afterlife* a form of activism. I just couldn't warm up to Monette's prose style. (« David B. Feinberg Papers » Box 10)

Il s'agit d'une autre caractéristique de la littérature du SIDA : sa double nature de témoignage et d'acte militant. On trouve ces deux dimensions dans des proportions variables chez les auteurs du SIDA. Chez Larry Kramer, par exemple, la visée militante est évidente, et c'est elle que l'on retient. *The Normal Heart* est une œuvre éminemment autobiographique, mais c'est le sous-titre de son recueil d'essais, *Reports from the Holocaust. The Making of an AIDS Activist* (je souligne), qui décrit le mieux son œuvre. Chez Mark Doty, l'idée de témoignage est prépondérante ; son désir (voire son besoin) de témoigner, d'écrire l'histoire de la vie et de la mort de son compagnon Wally, et par là d'en faire une synecdoque des morts du SIDA, est central :

I am alive walking down the streets in the early March sun and all the men I knew in that house, that stacked repository of time and memory, are dead. Wally and Bobby, David and Doug, others I never even knew. I am here today, in 1994, walking a city street indifferent with its own hurrying life, and I am filled with the presence and weight of their stories. What am I to do with them? (57)

Tous les ouvrages privilégiés dans cette étude se trouvent sur un continuum qui va de l'un à l'autre de ces deux extrêmes. Chez David Feinberg, membre actif d'ACT UP New York

jusqu'à la toute fin de sa vie, la visée militante est flagrante, tout particulièrement dans son dernier ouvrage *Queer and Loathing*. Le titre du premier essai de ce recueil est « Queer and Loathing at the FDA : Revolt of the Perverts », et il y raconte une manifestation d'ACT UP en prenant plusieurs fois le lecteur à partie d'une manière non équivoque : « I want to terrorize you. I want to spur you into action. I want to show you how fucking angry I am » (*Queer and Loathing* 26). Ce n'est pas sans rappeler les premières phrases de l'article de Kramer « 1,112 and counting » :

If this article doesn't scare the shit out of you, we're in real trouble. If this article doesn't rouse you to anger, fury, rage, and action, gay men may have no future on this earth. Our continued existence depends on just how angry you can get. (*Reports from the Holocaust* 33)

Pourtant, par moments, cette dimension militante ne suffit plus à Feinberg, et il se pose la question du « pourquoi écrire » : « Why persist in writing, a hopelessly bourgeois act, an act of vanity? » (*Queer and Loathing* 139). Ici, il faut entendre les deux sens du mot « vanity⁸⁹ », à la fois « vanité, narcissisme » et « inutilité, inefficacité ». N'y-a-t-il pas en effet un décalage irréductible entre écrire et agir ? La littérature est-elle une réponse adéquate à l'urgence ? Feinberg n'évade pas ces questions, et il donne immédiatement la réponse suivante : « I write because I feel I have something important to say. I write because it's arguably the only thing I can do well ». La première raison, « because I feel I have something important to say », est à rapprocher de la visée testimoniale évoquée plus haut à propos de Mark Doty, et est commune à un grand nombre de pathographies. Bruno Blanckeman le formule ainsi concernant Hervé Guibert :

Sur pression du sida, l'écriture de l'intime subit, dans son œuvre, un déplacement de curseur, côté expérience de soi d'une part, document de société de l'autre. (Bouloumié 183)

Ce que Feinberg a d'important à dire, c'est à la fois sa maladie et celle de la société, plus particulièrement l'impact du SIDA sur la communauté gay. La deuxième raison qu'il invoque, « because it's arguably the only thing I can do well », témoigne du fait qu'aux préoccupations éthiques s'ajoute une visée esthétique. Chez Maupin, c'est pratiquement l'inverse : la dimension militante est peu visible, car la couleur locale, la volonté de dépeindre le Castro dans ses moindres détails à travers ce qu'il appelle une « petite comédie » est omniprésente. Pourtant, le fait qu'il affirme avoir écrit « the first fiction published anywhere to acknowledge AIDS » (Gale 79) témoigne d'une volonté évidente de s'inscrire dans la tradition militante de

⁸⁹ On peut également penser aux Vanités, ces compositions où des objets symboliques de la vie terrestre en côtoient d'autres qui, eux, représentent la mort inéluctable : le célèbre tableau de Philippe de Champaigne *Vanité* (1644) met en scène un crâne humain flanqué d'une tulipe rouge, dont un pétale s'incline, et d'un sablier.

la littérature du SIDA. Concernant Kushner et *Angels in America*, le théâtre est l'art le plus social ; la dimension militante du théâtre du SIDA est flagrante, notamment dans les premières années de l'épidémie. Cependant, les points communs entre *The Normal Heart* de Kramer, *As Is* de William Hoffman, *Safe Sex* de Harvey Fierstein d'une part, et *Angels in America* d'autre part, ne sont pas faciles à trouver. L'épidémie et sa gestion par les pouvoirs publics sont thématiques, mais traitées de manière tellement différente par Kushner que l'on se demande si le dramaturge conçoit véritablement sa pièce comme une « AIDS play » héritière de celles citées ci-dessus. Il le dit lui-même avec beaucoup de simplicité : « I don't write plays with messages » (Vorlicky 51). Or, dans les trois exemples ci-dessus, le « message » est parfaitement clair : le « wake-up call » sociétal est répété pratiquement *ad nauseam*. Mais tout de même, bien qu'il soit absolument évident que la dimension esthétique prime dans *Angels in America* (et c'est en grande partie pour cela que la pièce est devenue le succès que l'on sait), les aspects testimonial et militant ne sont pas complètement absents. La thématisation du SIDA n'est pas qu'un moyen pour arriver à une fin :

Angels represents not so much a revival of the category [the AIDS plays of the 1980s] as a radical rethinking of its boundaries. For the playwright, the question is no longer what is the place of AIDS in history, but what of history itself can be learned through the experience of gay men and AIDS. (Bloom 44)

Kushner utilise le SIDA dans sa dimension de révélateur social⁹⁰ de façon plus large que les « AIDS plays » des débuts de l'épidémie, mais sa visée n'est pas moins militante, en ce sens qu'il s'agit autant de regarder la société à travers le prisme de la maladie que de regarder la maladie comme composante de la société.

Cette ductilité de la littérature gay du SIDA semble donc justifier le fait de la considérer comme un genre à part entière. Reste la question de la littérature gay avant le SIDA. Si certains auteurs⁹¹ sont « nés » du SIDA, ce n'est pas le cas d'une grande partie d'entre eux⁹² qui ont intégré le SIDA à une démarche artistique déjà existante, de la même

⁹⁰ Cette expression est aujourd'hui très couramment utilisée ; dans *Sida : un défi anthropologique*, Françoise Héritier donne cette précision : « [O]n est venu à considérer la maladie du sida, et, surtout, le malade comme un "révélateur social". [...] Le concept de malade comme révélateur social a été utilisé pour la première fois lors du Congrès sur le sida de Montréal par Daniel Defert, président d'AIDES. On sait la fortune que ce mot a eue depuis : le malade comme "révélateur" ou "réformateur social" » (132).

⁹¹ Mark Doty a commencé à publier en 1987, et le SIDA est présent dès son premier recueil de poèmes. Paul Sergios n'a écrit que *One Boy at War. My Life in the AIDS Underground*. Michael Callen a co-écrit *How to Have Sex in an Epidemic* en 1983 puis *Surviving AIDS* en 1990. Avant *Such Times*, Christopher Coe avait publié *I Look Divine*, dans lequel le SIDA se lit en filigrane. *As Is* est la première pièce de William M. Hoffman.

⁹² Larry Kramer a publié *Faggots* en 1978. Paul Monette était déjà un écrivain reconnu quand il a publié *Borrowed Time. The Joy of Gay Sex* a fait connaître Edmund White du grand public dès 1977. Michael Cunningham a écrit *Golden States* avant *A Home at the End of the World*. *Crossing the River* de Fenton Johnson

manière qu'en tant qu'hommes homosexuels, ils ont dû apprendre à vivre avec le SIDA une fois que le SIDA eut fait irruption dans leur vie. C'est en cela que la littérature gay du SIDA est extrêmement intéressante : la littérature gay préexistait au SIDA, et il a fallu qu'elle s'adapte à la situation, tant au niveau éthique que thématique :

Even when a contemporary gay writer consciously eschews thematizing AIDS—because he is unwilling or unable to do so—he no longer can write the innocent certainties that his pre-AIDS counterparts could take for granted. (Nelson 2)

S'il est une césure, c'est celle-ci : les « Songs of Innocence » ont laissé place aux « Songs of Experience ». À partir des années 1980, le SIDA est le sous-texte de toute littérature gay, de façon directe ou indirecte ; on pourrait aller jusqu'à dire : de façon consciente ou inconsciente. C'est peut-être, cruellement, ce qui lui confère tout son intérêt :

[C]ette situation intolérable a eu peut-être, paradoxalement, une influence positive sur la littérature écrite par les homosexuels comme le suggère l'Académicien Dominique Fernandez dans son essai *Le rapt de Ganymède* (1989) :

« Depuis la “libération” des mœurs, parmi le foisonnement des romans à sujet homosexuel, on en trouverait peu qui fortifient d'un apport vraiment enrichissant l'édifice de la “culture homosexuelle” élevé pendant le siècle de la honte et de la clandestinité. [...] Quel style est venu remplacer le style du malaise ? Depuis que la fierté ou tout simplement le bonheur d'être ce qu'il est a remplacé chez l'homosexuel le sentiment de culpabilité et de détresse le terreau fertile de la littérature homosexuelle nous conduit à une autre interrogation. Si l'on entre dans cette logique qui veut que l'amour heureux n'ait pas d'histoire, que l'on ne fasse pas de littérature avec des bons sentiments et que les grandes œuvres soient nées du statut du paria de leur auteur ou de leurs personnages, quel a été l'apport du sida à la littérature homosexuelle ? [...] »

Est-ce à dire que le sida – à travers les œuvres d'Hervé Guibert, d'Edmund White ou de Michael Cunningham, pour ne citer que quelques exemples – a eu une influence paradoxalement “vivifiante” sur la littérature homosexuelle ? » (Balutet 9)

C'est pourquoi, s'il faut établir une classification, le SIDA n'est pas tant un genre qu'un mode d'écriture. Plus qu'un thème, le SIDA est le principe qui informe toute la littérature gay à partir des années 1980.

date de 1991 alors que *Scissors, Paper, Rock* date de 1993 et *Geography of the Heart* de 1996. *Torch Song Trilogy* avait déjà valu deux « Tony Awards » à Harvey Fierstein quand il a écrit *Safe Sex*. Paul Rudnick avait déjà eu quelque succès à Broadway avant celui de *Jeffrey* en 1993.

Une crise de la représentation

Il semble donc peu judicieux de parler de « rupture » induite par le SIDA ; les termes de « césure », qui évoque l'idée de pause, de suspension momentanée, un souffle retenu, ou de « brisure », qui va plutôt dans le sens d'une fente ou d'une charnière, paraissent plus pertinents. Intuitivement, on comprend aisément pourquoi il est courant de parler d'un « avant » et d'un « après » ; un traumatisme tel que le SIDA ne peut avoir pour conséquence qu'un bouleversement profond et durable :

Les risques du deuil se situent donc à de multiples niveaux, délétères non seulement pour les endeuillés contemporains, mais aussi pour les générations qui suivent (ce sont les deuils trans-générationnels, bien connus chez les survivants des camps de concentration nazis, et dans d'autres génocides plus récents...) (Bacqué 127)

Mais si tous les écrivains gays sont et seront les héritiers du SIDA, si Kushner et Maupin portent effectivement le deuil de Feinberg (et de tous les autres), c'est en termes de continuité qu'il faut le voir. Comme précisé plus haut, la plupart des écrivains du SIDA ne sont pas nés du SIDA, ils ont intégré le SIDA à leurs œuvres, ainsi que le dit Bruno Blanckeman à propos d'Hervé Guibert :

Hervé Guibert n'est pas un malade qui choisit d'écrire l'histoire de sa maladie mais un écrivain qui, devenant malade, accorde à la maladie une place prépondérante dans son œuvre. (Balutet 59)

Si cette remarque peut s'appliquer telle quelle à David Feinberg, elle demande à être nuancée concernant Kushner et Maupin. Ce sont des écrivains qui accordent une place certaine (que l'on ne peut sans doute pas qualifier de « prépondérante », mais qui n'est pas mineure) au SIDA alors qu'eux-mêmes ne sont pas infectés par le VIH. On peut le voir en termes de communauté : en tant qu'hommes homosexuels, ils font partie de ce que Michael Pollak a appelé un « groupe de destin » (*Les homosexuels et le sida* 31). Ainsi, ils sont amenés, par la force des choses, à s'emparer d'un sujet qui est inextricablement lié à leur communauté, qu'ils ne peuvent ignorer car, s'ils ne sont pas touchés directement, le fait qu'un très grand nombre de leurs amis et connaissances soient « tombés au front » leur confère le devoir et la légitimité⁹³ de le faire. Cependant, la question est sans doute plus pertinente si elle est posée en termes littéraires plutôt qu'en termes sociologiques :

⁹³ La question de la légitimité est délicate : y-a-t-il des voix plus légitimes que d'autres pour parler de la crise du SIDA ? Faut-il être séropositif, avoir le SIDA, être gay, être un survivant, avoir été un témoin direct ? Les œuvres des morts du SIDA sont-elles les plus légitimes, voire les seules légitimes ? Dès lors qu'il est question de témoignage et d'écriture de la mort, cette problématique se pose, ainsi que les difficultés qu'elle implique (voir pages 334-336).

The emergence and the development of AIDS in the 80s and 90s brought forth in the United States a series of crises in medical, ethical, political—and representational—terms. In this context, queer literature and the subgenre of “AIDS Writing” raise the question of the impossible representation of a vanishing subject. (Rocchi 350)

Le SIDA a inauguré une crise identitaire au sein de la communauté gay, et surtout une crise de la représentation chez les écrivains de la communauté : comment écrire l'épidémie, l'indifférence générale, la mort en masse ? Comment rendre compte du mal fait par un virus, de sa prolifération, de la dégradation, de l'absence ? Comment et pourquoi écrire quand la survie de ce qui est à la fois le sujet et l'objet de l'écriture est menacée ? Comme à son habitude, c'est avec humour que l'exprime David Feinberg à travers l'un de ses personnages, mais la question est sans conteste celle de l'eschatologie :

“It used to be fun to be gay. Remember those years? [...] I had a lover. He moved to Australia four years ago because he was afraid of it, as if it weren't going to cover the globe with its black cloud [...] I don't see any end to it. I can't tell you what it's doing to the community. Pretty soon there's going to be nothing left. Survival of the fittest. Shit. Survival of the celibate. And who could know that it would lead to this? Who could guess? No one [...] The last homosexual will die in the year 2030 [...] The last heterosexual will die in the year 2065. [...]” (*Eighty-Sixed* 263)

Dans *Angels in America*, l'échange entre Roy Cohn et le fantôme d'Ethel Rosenberg, qui donne la clé du titre de la première partie de la pièce, est intimement lié à cette question : « History is about to crack wide open. Millenium approaches » (*Millenium Approaches* 118). Si le SIDA n'est pas la première épidémie à engendrer un questionnement concernant la représentation du sujet à travers l'art en général et la littérature en particulier, nombre d'auteurs et d'observateurs, comme nous allons le voir maintenant, lui prêtent des caractéristiques intrinsèquement nouvelles qui en font peut-être une épidémie unique en son genre.

Chapitre 2

De la peste au SIDA : « la maladie comme métaphore⁹⁴ »

L'essor de la pathographie et de son exégèse

La prolifération ces dernières années d'ouvrages de tous types sur le thème de la maladie (*Reconstructing Illness* d'Anne Hunsaker Hawkins contient une annexe de trente-cinq pages qui consiste en un « partial listing [...] of the many pathographies that have been published over the past forty years »), ainsi que de recherches universitaires sur le sujet, témoigne du fait que l'écriture de la maladie est devenue, en quelques décennies, une préoccupation majeure de notre société : « When I first began working on *Reconstructing Illness*⁹⁵, there was no scholarship at all on pathographies. But this has changed dramatically » (*Ibid.* xvi). Ce changement est si radical que la bibliographie qui figure à la fin de ce travail ne saurait prétendre à l'exhaustivité : il existe tant d'ouvrages consacrés à l'écriture du SIDA, même en restreignant la thématique à l'écriture de la mort et le type d'auteurs aux hommes gays, qu'un certain nombre d'entre eux en sont nécessairement absents.

Ce foisonnement est à la fois exaltant et gênant ; exaltant, car il permet une réflexion très détaillée sur la place de la maladie dans notre société et sur les mécanismes de l'écriture de la maladie ; gênant, car il semble avoir donné naissance à une catégorie « pêle-mêle » que l'on convoque dès lors qu'un auteur fait référence au sujet. Je fais donc le choix de ne pas adhérer complètement à la démarche d'Anne Hunsaker Hawkins, qui, elle, ne travaille que sur ce qu'elle appelle « pathography », qu'elle définit, pour rappel, ainsi : « a book-length narrative about the author's illness » (xiv). Mon intérêt se porte plutôt sur ce que Couser appelle, dans *Recovering Bodies*, « full-life narratives » :

⁹⁴ Cette expression est évidemment empruntée à Susan Sontag.

⁹⁵ La partie « Acknowledgments » de *Reconstructing Illness* commence ainsi : « I am indebted to the American Council of Learned Societies for awarding me a research fellowship in 1981-82, which helped me in the beginning stages of this project [...] » (Hunsaker Hawkins xxi) ; c'est donc, d'après l'auteur, au cours de ces trente dernières années qu'est né et s'est développé l'intérêt, universitaire et sociétal, pour l'écriture de la maladie. L'épidémie de SIDA a trente ans ; il ne semble pas qu'il puisse s'agir d'une coïncidence.

Personal narratives of sickness [...] include journals, essays and full-life narratives (*illness narrative* refers to writing about the episode of one's illness, whereas *full-life narrative* refers to a comprehensive account of one's life, including the illness). (6)

En outre, l'ambiguïté du terme « one » est importante. Dans la définition de Couser, il est de toute évidence fait référence à l'auteur ; ma façon de l'envisager est plus large, puisqu'il s'agit, de façon manifeste chez Kushner et Maupin⁹⁶, d'aborder la maladie grâce à des personnages de fiction. En effet, les recherches sur l'écriture de la maladie semblent généralement privilégier les ouvrages que l'on peut qualifier d'« écriture de soi », dans lesquels les problématiques liées à la définition du « je », par ailleurs extrêmement intéressantes, sont centrales⁹⁷. Elles ne seront pas ignorées, car elles se posent chez les trois auteurs qui font l'objet de ce travail ; mais elles mériteraient à elles seules un volume de travail équivalent. Mon choix est d'aborder la question à travers un prisme différent : celui de la fiction, c'est-à-dire des œuvres dans lesquelles un auteur n'écrit pas sa maladie à la première personne, mais écrit la maladie de sa communauté à la troisième personne, à travers soit un personnage dont la ressemblance avec l'auteur est frappante (B.J. chez Feinberg), soit un ou des personnage(s) qui n'ont à première vue que quelques points communs avec leur créateur (Michael chez Maupin, Prior chez Kushner).

Dans tous les cas, ces œuvres s'inscrivent dans une histoire de l'écriture de la maladie riche et complexe. Le SIDA n'est pas la première maladie à donner naissance à un grand nombre d'ouvrages. Nous allons voir que l'écriture du SIDA s'inscrit dans le sillage de toutes les œuvres consacrées à la maladie qui l'ont précédée, mais qu'il est également possible de voir en elle davantage qu'un simple retour en force de l'écriture de la maladie.

⁹⁶ C'est plus problématique chez Feinberg, puisque B.J. est un double fictionnel ressemblant très fortement à l'auteur ; mais le mot important ici est « fictionnel ».

⁹⁷ « Dans le champ très vaste de ce qu'on nomme *self-writing*, ce sont les *memoirs* qui font l'objet de toute l'attention de la critique outre-Atlantique. Ainsi, rendant compte d'un nouvel ouvrage sur le genre du *memoir*, Daniel Mendelsohn a récemment montré comment la théorie américaine considère l'évolution d'un genre globalement conçu comme autobiographique, qui prend naissance avec Saint Augustin, se redéfinit dans la modernité avec Rousseau, s'américanise avec des récits tels que les *escape memoirs* ou les *slave narratives* et explose au XX^e siècle avec le succès des [...] *disability and disease memoirs* et autres sous-catégories d'une écriture avant tout confessionnelle qui maintient le récit de soi dans une dimension essentiellement référentielle. Comme si la littérature américaine au tournant de ce siècle ne cessait d'inviter l'écrivain à s'écrire à la première personne, aux côtés ou en marge des siens. » (Vallas, « S'écrire frère et gardien de son frère » 49)

1. La peste

Le parallèle entre la peste et le SIDA, s'il n'est pas, comme nous allons le voir, nécessairement le plus opérant, est le plus courant, qu'il s'agisse de l'écriture du SIDA elle-même ou de son exégèse. Le nombre d'occurrences du vocable « peste » et des périphrases qui l'incluent (« modern day plague » étant la plus courante) pour désigner l'épidémie de SIDA est extrêmement élevé. Andrew Holleran, dans son recueil de nouvelles *Chronicle of a Plague, Revisited. AIDS and its Aftermath*⁹⁸, fait dès le titre une allusion directe à *A Journal of the Plague Year* de Daniel Defoe, qu'il est pertinent de prendre comme point de départ. La question du statut de cet ouvrage a donné lieu à de nombreux débats : fiction ? compte-rendu historique ? « roman vrai » ? roman historique ? *A Journal of the Plague Year* se termine ainsi :

I shall conclude the account of this calamitous year therefore with a coarse but sincere stanza of my own [...]:
A dreadful plague in London was
In the year sixty-five,
Which swept an hundred thousand souls
Away; yet I alive! H.F.” (248)

La signature « H.F.⁹⁹ » semble affirmer sans ambiguïté que Defoe ne prend pas en charge nommément le contenu de l'ouvrage : il n'avait que cinq ans en 1665 et n'a donc pas pu tenir en temps réel un journal des événements qui ont marqué Londres. Le titre de l'ouvrage est immédiatement suivi de ces trois phrases :

Being observations or memorials of the most remarkable occurrences, as well public as private, which happened in London during the last great visitation in 1665. Written by a Citizen who continued all the while in London. Never made public before.

Le premier syntagme, « being observations or memorials », conjugué aux tout derniers mots de l'ouvrage, « Yet, I alive! », trouve un écho dans l'introduction de *Queer and Loathing* de David Feinberg :

In *Eighty-Sixed* and *Spontaneous Combustion* I filtered my experience through a fictional persona, B.J. Rosenthal. This mask allowed me to selectively reshape my past. Yet I found that the more I wrote, the fewer

⁹⁸ Il faut noter que *Chronicle of a Plague, Revisited. AIDS and its Aftermath*, qui date de 2008, est une réédition (largement remaniée) d'un recueil de chroniques publiées dans *Christopher Street* rassemblées en 1988 sous le titre *Ground Zero*. En 2008, conserver le titre original aurait été faire allusion à une autre catastrophe ; Andrew Holleran a choisi de reprendre la métaphore de la peste, qui semble donc être la plus aisément identifiable pour faire référence à la crise du SIDA.

⁹⁹ Ces initiales sont celles du narrateur ; c'est également sous cette identité que Defoe a d'abord publié *A Journal of the Plague Year*.

alterations of fact I made. [...] I've always attempted to tell the truth in my writing. I've tried to capture [...] what it is like for a gay man to live in the epicenter of the AIDS-epidemic; what it is like to be HIV-positive in the nineties; what it is like to outlive one therapist, two dentists, two doctors, and one gastroenterologist. (*Queer and Loathing xi*)

Cette volonté de se faire l'observateur et le chroniqueur du *zeitgeist* alors que l'on survit à l'épidémie meurtrière induit, comme l'indique dès le début Defoe, une convergence du privé et du public (« as well public as private ») qui, selon l'article de Laurel Brodsley « Defoe's *The Journal of the Plague Year: A Model for Stories of Plagues* », structure le récit :

Through Defoe's intermixture of digressions and time frames within a personal narrative, he suggests a structure for plague literature that has been revived in contemporary works on plague and on AIDS. Camus's *The Plague*, Paul Monette's *Borrowed Time*, and Randy Shilts's *And the Band Played On* are also retrospective memoirs by witnesses of epidemic disease. [...] Like H.F., these men do not only narrate the events that occur during the time frame of their texts, but also they embellish their personal narrative with stories, digressions, and retrospective commentary. Within these texts, as in Defoe's *Journal*, are compilations of medical and public health data; stories of friends, public figures, and strangers; personal observations based on private experience; and evaluations and assessments of past practices based on present knowledge. (Nelson 17)

L'allusion à Camus amène à observer une autre convergence : celle du symbolique et de la réalité. *La Peste* s'ouvre sur une citation de Defoe :

Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. (7)

Si le parallèle avec la peste est si courant, c'est parce qu'il s'agit d'une maladie très chargée symboliquement, riche de mythes et d'images solidement ancrés dans la mémoire de chacun :

One day [...] your doctor informs you that you have tested HIV positive. [...] And then it hits you: society will never look at you the same way. You are now infected, diseased, your body riddled with the modern day plague, and regardless of how you became infected, most people are going to think you did something to deserve your fate... (L. Garrett, *The Coming Plague*, cité dans Zolnier Thelen 32)

La peste est l'archétype de la maladie à stigmates, considérée comme une punition divine¹⁰⁰, qui change le regard de l'autre et scinde le monde des bien-portants et celui des malades.

¹⁰⁰ Cette dimension est évoquée dès le début de la première journée du *Décameron* de Boccace : « Je dis donc que les années de la fructueuse incarnation du Fils de Dieu avaient déjà atteint le nombre de mille trois cent quarante-huit lorsque, dans l'excellente cité de Florence, belle par-dessus toute autre d'Italie, parvint la mortelle pestilence. Qu'elle fût l'œuvre des corps célestes, ou que la juste colère de Dieu l'eût envoyée aux mortels en punition de nos iniquités, elle était apparue quelques années plus tôt dans les régions orientales, qu'elle avait dépouillées d'une quantité innombrable de vivants, puis, gagnant sans cesse de proche en proche, avait malheureusement progressé vers l'Occident » (38).

Dans *Cities on a Hill*, Frances Fitzgerald compare le Castro des années SIDA à la ville d'Oran dans *La Peste* :

In fact the Castro had become something like the old Algerian city of Oran that Albert Camus described in *The Plague*—a city separated from the outside world, where death and the threat of death hung over everyone. (87)

L'iconographie convoquée par la référence aux épidémies de peste est connue de tous : qu'il s'agisse du « Triomphe de la Mort » de Brueghel l'Ancien ou de diverses « Danses macabres » consacrées au passage de la « mort noire », on est en présence de scènes composées de charniers, de processions de mourants, de villages décimés, de corps en décomposition. Monette compare les marques qu'il cherche sur son propre corps aux « X » tracés sur les maisons des pestiférés :

I knew all the warning signals now [...] Night sweats, fevers, weight loss, diarrhea, tongue sores, bruises that didn't heal. None of the above. But I'd run through them every day, examining my body inch by inch as cowering people must have done in medieval plague cities, when X's were chalked on afflicted houses. (*Borrowed Time* 31)

C'est le cœur de la métaphore de la peste : l'image du corps qui pourrit, squelettique, recouvert de bubons enflés¹⁰¹, de plaies purulentes, en proie à des fièvres extrêmes ; un tableau clinique qui déclenche la peur et le dégoût :

The distortion of the body resulting from opportunistic infections contributed to a plague metaphor frequently employed by the popular media. [In *Illness as Metaphor*] Sontag explains, "the most feared diseases, those that are not simply fatal but transform the body into something alienating [...] are the ones that seem particularly susceptible to promotion to 'plague.'" The image of the plague victim, expertly analyzed by Sander Gilman, highlights his skeletal frame and dark spots. Graphic accounts from the period describe high fevers, loss of bowel control, and pus-filled boils covering the body—symptoms comparable to those experienced by the untreated AIDS patient in the 1980s. While those living with HIV may show no symptoms for years, in the first decade of the AIDS crisis, opportunistic infections quickly consumed their untreated hosts. Kaposi's Sarcoma lesions, often the first marker of the illness, were compared to the marks of the "spotty monster" of the fourteenth century. Bodies similarly wasted away, leaving emaciated frames where muscular forms once stood. (Anderson 213)

Les images décrites ci-dessus sont si puissantes qu'il n'est pas étonnant qu'elles se soient imposées dans les esprits pendant les premières années de la crise du SIDA. Susan Sontag met

¹⁰¹ Il est à noter que la lymphadénopathie, inflammation généralisée des ganglions, était l'un des principaux signes qui faisaient soupçonner le SIDA avant que le virus n'ait été identifié et le test sérologique développé. Quand ils ont découvert le VIH, le professeur Luc Montagnier et son équipe l'ont d'abord baptisé LAV, « Lymphadenopathy-Associated Virus », précisément parce que c'était le symptôme commun à tous les patients dont on pensait qu'ils étaient atteints de cette nouvelle maladie. On comprend donc aisément que l'image de la peste bubonique se soit imposée aussi rapidement et solidement.

en relief la caractéristique commune aux deux épidémies qui explique le parallèle de la manière la plus convaincante :

Such is the extraordinary potency of the plague metaphor: it allows a disease to be regarded both as something incurred by vulnerable “others” and as (potentially) everyone’s disease. (*Illness as Metaphor* 152)

C’est cette ambivalence du SIDA qui donne tout son intérêt à la métaphore de la peste : maladie de l’autre par excellence, le SIDA a d’abord frappé de plein fouet des minorités stigmatisées (les « 4H » : « Homosexuals », « Heroin addicts », « Hemophiliacs », « Haitians »), ce qui a pu laisser penser à un grand nombre d’Américains n’appartenant à aucune de ces catégories qu’ils n’étaient pas concernés. Dès lors que les premiers cas de contamination hétérosexuelle furent avérés, mais qu’il devint bientôt apparent que cette facette de l’épidémie ne progresserait pas du tout à la même vitesse, l’Amérique *mainstream* se trouva face à un paradoxe : que faire d’une épidémie qui discrimine souvent, mais pas toujours ?

C’est là que se noue toute l’importance du SIDA en tant que « game changer » historique. Un rapport publié par le Département d’État pendant la première décennie de l’épidémie de SIDA pose cette question dans un chapitre intitulé « AIDS: The New Plague? » :

Bubonic plague—the “black death”—is the best known of the earlier pandemics. It first appeared in the sixth century, then in the 14th, when it killed 20 million people in Europe, a quarter to a third of the population. Its last major appearance in England was the Great Plague of 1665, described in Defoe’s *Journal of the Plague Year*. France underwent its last epidemic in 1720. Later outbreaks occurred in Asia, Africa, and, as recently as 1983, in the United States.

The impact of Acquired Immune Deficiency Syndrome (AIDS) may not approach the historical significance of the black death. By killing some of the rich and many of the poor, the plague helped end the feudal systems. Serfs inherited or occupied estates whose owners had died. Peasant revolts and severe labor shortages made workers more mobile; many moved to towns, forming the nucleus of the urban middle class. Some historians argue that the black death ended wars everywhere in Europe and, by weakening Viking settlements in Greenland and Finland during one of its early surges, set back Europe’s reach towards the New World.

AIDS differs from the plague in several important ways:

AIDS	Bubonic Plague
Incubation period lasts up to 10 years or more. Infection likely to persist in large parts of the world's population.	Illness comes on quickly, spreads rapidly, disappears only to recur episodically.
Spread primarily by sexual contact or needle sharing. Prevention efforts aim at public awareness and behavior change. Other measures are of secondary importance so far.	Spread by rodent fleas. Personal measures for protection were not known, but public health measures are now effective.
Natural immunity uncertain, not yet observed.	Rodent and human populations build natural immunity upon exposure.
Vaccines at early stage of development, no cure.	Vaccine now available, can be cured or treated quickly.

(U.S. Department of State 2)

Le deuxième paragraphe a pour visée à la fois d'estimer à sa juste valeur – voire de surestimer, en prenant la précaution de préciser que cette analyse n'est pas consensuelle (« some historians argue ») – l'impact des épidémies de peste et d'établir une hiérarchie en termes d'importance historique entre la peste et le SIDA. C'est dans la première case du tableau comparatif que se trouve la différence majeure entre les deux maladies : du côté du SIDA, « infection [is] likely to persist in large parts of the population » (ce qui s'est avéré), alors que du côté de la peste, « illness comes on quickly, spreads rapidly, disappears only to recur episodically ». C'est en cela que le parallèle entre la peste et le SIDA n'est pas opérant : dès les premières années, il est devenu évident que le SIDA ne consisterait pas en une crise circonscrite dans le temps et dans l'espace (comme l'épidémie de peste de 1665 à Londres) mais prendrait une place durable dans l'histoire mondiale. C'est pourquoi l'impact historique des deux maladies ne saurait être mis en balance, car on ne peut pas comparer ce qui n'est pas comparable : la dimension foudroyante des épidémies de peste leur confère des conséquences immédiates et très rapidement visibles. De plus, le recul temporel qu'il est possible d'avoir sur les épidémies de peste permet de mesurer leur impact, alors que l'épidémie de SIDA est en cours depuis les années 1980, ce qui rend son évaluation en termes de répercussions historiques difficile. Il est donc compréhensible qu'à première vue, et encore aujourd'hui, l'épidémie de SIDA donne l'impression d'avoir un poids moindre.

Il a déjà été mentionné que, dans *Angels in America*, Kushner met en scène ce parallèle entre la peste et le SIDA ; la manière dont il le traite mérite d'être analysée en détail. Dans le troisième acte de *Millenium Approaches*, la première scène commence selon les indications scéniques suivantes : « *Prior is in bed in his apartment. [...] Seated by the table*

near the bed is a man dressed in the clothing of a 13th-century British squire » (Millenium Approaches 91). Rapidement, Prior et le public commencent à comprendre qui est ce gentilhomme :

PRIOR (*Terrified*). Who are you?
PRIOR I. My name is Prior Walter.
(*Pause.*)
PRIOR. My name is Prior Walter.
PRIOR I. I know that.
PRIOR. Explain.
PRIOR I. You're alive. I'm not. We have the same name. What do you want me to explain?
PRIOR. A ghost?
PRIOR I. An ancestor.
PRIOR. Not the Prior Walter? The Bayeux tapestry Prior Walter?
PRIOR I. His great-great grandson. The fifth of the name.
PRIOR. I'm the thirty-fourth, I think.
PRIOR I. Actually the thirty-second.
PRIOR. Not according to mother.
PRIOR I. She's including the two bastards, then; I say leave them out. I say no room for bastards. (91-92)

Dès son apparition, l'ancêtre de Prior soulève la question de la lignée, de la descendance légitime et illégitime, en essayant d'imposer son point de vue selon lequel les « bâtards » n'ont pas leur place dans l'histoire des Walter, alors que la mère de Prior les inclut dans l'arbre généalogique qu'elle a transmis à son fils. On peut comprendre que cela témoigne soit d'une réécriture involontaire de l'histoire (quelque part entre Prior I et la mère de Prior, quelqu'un a oublié de préciser que deux descendants du Prior Walter originel étaient des « bâtards »), soit d'une évolution des mentalités, qui a amené les membres de la famille Walter à reconsidérer la place de ces deux aïeux. En tout cas, dans un premier temps, ce qui semble lier Prior et Prior I, c'est leur appartenance à une vieille famille, « very old. Which in some circles equals impressive » (57). Mais très vite on apprend que ce n'est pas leur seul point commun :

PRIOR I. The little things you swallow...
PRIOR. Pills.
PRIOR I. Pills. For the pestilence. I too...
PRIOR. Pestilence... You too what?
PRIOR I. The pestilence in my time was much worse than now. Whole villages of empty houses. You could look outdoors and see Death walking in the morning, dew dampening the ragged hem of his black robe. Plain as I see you now.
PRIOR. You died of the plague.
PRIOR I. The spotty monster. (92)

Il faut à Prior un certain temps pour comprendre que « pestilence » signifie « peste », et que son ancêtre est en train de lui annoncer que lui aussi a été victime du « spotty monster ». Il

faut préciser ici que Louis, le compagnon de Prior, ainsi que les spectateurs, ont appris que Prior avait le SIDA sans que le mot ne soit prononcé, en voyant « a dark-purple spot on the underside of his arm near the shoulder », que Prior a décrit ainsi : « K.S., baby. Lesion number one. Lookit. The wine-dark kiss of the angel of death » (27). L'image du « spotty monster » est donc tout à fait pertinente : ce qu'ont en commun Prior et Prior I, ce sont des taches qui rendent leur maladie respective visible aux yeux du monde. Pestiférés, ils sont seuls face à la perspective de la mort :

PRIOR I. The spotty monster. Like you, alone.
 PRIOR. I'm not alone.
 PRIOR I. You have no wife, no children.
 PRIOR. I'm gay.
 PRIOR I. So? Be gay, dance in your altogether for all I care, what's that to do with not having children?
 PRIOR. Gay homosexual, not bonny, blithe and... never mind.
 PRIOR I. I had twelve. When I died.
(The second ghost appears, this one dressed in the clothing of an elegant 17th-century Londoner.)
 PRIOR I. *(Pointing to Prior 2)* And I was three years younger than him.
(Prior sees the new ghost, screams.)
 PRIOR. Oh God another one.
 PRIOR 2. Prior Walter. Prior to you by some seventeen others.
 PRIOR I. He's counting the bastards. (92-93)

Si l'âge qu'avaient les deux ancêtres de Prior au moment de leur décès n'est pas précisé¹⁰², le sujet est abordé par Prior I quand il dit : « And I was three years younger than him ». Le fait qu'il établisse une comparaison entre son descendant et lui-même amène le spectateur à hiérarchiser les trois : Prior I est mort plus jeune que Prior 2 ; Prior I est présenté dans le *dramatis personae* comme étant « a blunt, gloomy medieval farmer with a guttural Yorkshire accent », alors que Prior 2 est « a Londoner, sophisticated, with a High British accent ». Leur manière de décrire l'épidémie de peste à laquelle ils ont succombé diffère également. Prior I avait recours à une explication mystique (« You could look outdoors and see Death walking in the morning, dew dampening the ragged hem of his black robe »), alors que Prior 2 fournit une explication plus prosaïque :

PRIOR 2. They chose us, I suspect, because of the mortal affinities. In a family as long-descended as the Walters there are bound to be a few carried off by the plague.
 PRIOR I. The spotty monster.

¹⁰² Il faut rappeler que, dans *Angels in America*, les personnages secondaires sont joués par les comédiens qui assurent les huit rôles principaux ; en l'occurrence, Prior I est incarné par le comédien qui joue le rôle de Joe et Prior 2 par celui qui joue le rôle de Roy ; tous deux ne sont pas censés être particulièrement âgés. Selon toute vraisemblance, Joe est relativement jeune puisqu'il est « chief clerk » d'un juge du deuxième circuit de la cour d'appel fédérale ; Roy Cohn est un personnage de fiction, mais il est ressemblé très fortement au vrai, qui avait cinquante-neuf ans quand il est décédé.

PRIOR 2. Black Jack. Came from a water pump, half the city of London, can you imagine? His came from fleas. Yours, I understand, is the lamentable consequence of venery...

PRIOR I. Fleas on rats, but who knew that? (93)

Les avancées scientifiques intervenues entre les deux époques permettent à Prior 2 d'identifier précisément l'étiologie de son propre mal, mais aussi de celui de son ancêtre et, plus surprenant, de celui de son descendant. C'est précisément cet aspect prosaïque qui fait le lien entre les trois Prior, ces « mortal affinities » : quand il dit « in a family as long-descended as the Walters there are bound to be a few carried off by the plague », Prior 2 donne la clé de l'utilisation de la métaphore de la peste dans *Angels in America*. Quand convoquer les mythes entourant les grandes épidémies de peste pourrait conférer une dimension mystique au SIDA, Kushner réaffirme le caractère aléatoire des deux maladies : comme les Walter sont nombreux, ils ont d'autant plus de risques d'être victimes des épidémies de leur époque. Sur trente-quatre (ou trente-deux) Prior Walter, trois se sont trouvés sur le chemin d'une épidémie mortelle. Si dimension divine il y a, loin d'être un châtement, c'est une source de fierté, car en faisant l'expérience de la maladie de son temps, Prior va obtenir un statut tout à fait particulier :

PRIOR. Am I going to die?

PRIOR 2. We aren't allowed to discuss...

PRIOR I.: When you do, you don't get ancestors to help you through it. You may be surrounded by children but you die alone.

PRIOR. I'm afraid.

PRIOR I. You should be. There aren't even torches, and the path's rocky, dark and steep.

PRIOR 2. Don't alarm him. There's good news before there's bad. [...]

Prophet. Seer. Revelator. It's a great honor for the family.

PRIOR I. He hasn't got a family.

PRIOR 2. I meant for the Walters, for the family in the larger sense. (93-94)

En venant annoncer à Prior son futur statut de prophète, ses ancêtres affirment que le SIDA, à l'instar de la peste, est un « révélateur des âmes » (Balutet 69). Ainsi, Kushner va en réalité plus loin que ce qu'affirme Sorrells :

Kushner uses these prior Priors to represent history, and the parallels among the three plagues in the different time periods suggest perpetuity: there will always be something to threaten public health; there have been plagues before and there will be plagues again. Kushner uses these three Prior Walters to suggest that it matters less whether or when we defeat this particular plague than it does how we deal with the plague at hand. (Sorrells 158)

Kushner trace une ligne qui relie Prior I à Prior en passant par Prior 2. Tout l'enjeu de la différence entre ses ancêtres et lui-même se trouve dans la survie de Prior. Il semble difficile d'affirmer « it matters less whether or when we defeat this particular plague » alors que dans

l'épilogue, Prior est toujours vivant, précisément parce qu'il a *choisi* de vivre avec le SIDA. C'est la différence majeure entre la peste et le SIDA, qui a déjà été évoquée : on mourait presque systématiquement de la peste, alors qu'à l'époque où se déroule *Angels in America* (et *a fortiori* par la suite), le SIDA était déjà une épidémie installée dans la durée, avec laquelle l'humanité allait devoir vivre. C'est l'une des lectures possibles de la tirade finale de Prior :

PRIOR. This disease will be the end of many of us, but not nearly all, and the dead will be commemorated and will struggle on with the living and we are not going away. We won't die secret deaths anymore. The world only spins forward. We will be citizens. The time has come.
Bye now.
You are fabulous creatures, each and every one.
And I bless you: *More Life*. (*Perestroika* 280)

Ce célèbre « *More Life* » que Prior souhaite à chaque spectateur est exactement ce que lui-même a demandé à l'Ange de l'Amérique, à savoir non pas une vie sans maladie, mais plus de vie *avec* la maladie, en dépit d'elle. Alors que, avec les épidémies de peste, l'humanité a vécu la maladie comme contraire à la vie, l'épidémie de SIDA, en partie par sa nature intrinsèque et en partie parce qu'elle arrive après de grandes avancées scientifiques, peut nous amener à concevoir la maladie comme faisant partie intégrante de la vie, comme une dimension qui s'y ajoute et, peut-être, l'enrichit¹⁰³.

Pour conclure, il faut noter que, parmi les manuscrits de « *Calculus* », le roman écrit par David Feinberg dans les années 1970 et jamais publié, se trouve un court chapitre intitulé « *The Plague* » :

I am ugly inside, cancerous, I will feed on your lies until they cause you to bloat with the gastric distension of my acids, I will rip into your soul like a sack of wine [...], I eat men like air¹⁰⁴ [...], I let loose like baby piranha consume what is left of the flesh, bite by bite, they are fertile, laying eggs everywhere, I am the earth goddess daemonic with fertile regions, everywhere, tawny fields of strenuous muscular flesh, I bathe myself on the sea and broil the smoothness with suntan oil and slime of sperm, those I seduce are lobotomized, bitten off, sucked to death, cancer of the breast and testicles, they grow under the erotic betrayal until subsumed by their smothering multitude, nothing left in poisoned mind except lust [...], I am the plague, I am vermin, I am contagion, I am the demon seed. (« David B. Feinberg Papers » Box 7)

Ce texte a été écrit alors que le VIH était en train de se frayer un chemin dans la population américaine à l'insu de tous ; il est donc tentant de lui trouver une dimension prophétique. Les allusions au « sperm », au « cancer of the breast and testicles », à un « erotic betrayal », à une

¹⁰³ Cela fait écho à l'argument de Georges Canghilem dans *Le normal et le pathologique* (voir deuxième chapitre, « Autres maladies, autres maux », page 119).

¹⁰⁴ « I eat men like air » est une citation de « *Lady Lazarus* » de Sylvia Plath, que Feinberg utilise comme épigraphe dans l'une des versions de *Calculus*.

« smothering multitude », le fait que la narration soit à la première personne et que la structure du texte soit paratactique, ainsi que la toute dernière phrase qui dévoile l'identité du « I », renvoient à *L'Insecte* de Jean-Michel Iribarren :

On a beaucoup parlé de moi et pas d'eux. Moi, je suis le virus du sida [...] comme à la guerre il y avait eu un *avant la guerre*, avant que je n'apparaisse dans leurs vies à eux, c'est ça qu'il faut comprendre pour bien les comprendre eux, pour bien comprendre ce que je dis quand je dis eux : chacun, chacun parce qu'aucun n'est interchangeable, a écrit une partie de l'histoire partagée [...] avant leur guerre donc ils riaient, c'était la fin des années 70, les autres commençaient à moins leur faire peur, ils faisaient des fêtes, de vraies fêtes sans mégoter comme les autres qui mégotent toujours pour ne pas maltraiter « la vie » et son implacable système immunitaire, ils avaient des lieux, des jardins, des bars, des villes où ils s'en donnaient à cœur joie [...] déjà je les observais, déjà ils m'intriguaient eux... (7-71)

Plus de vingt ans séparent ces deux textes (*L'Insecte* a été publié en 2000), et entre temps le SIDA est venu incarner ce qui chez Feinberg n'était qu'une notion, celle de la contagion, de la prolifération d'un germe maléfique qui semble doté de volition, chargé de la mission d'anéantir tout ou partie (et Feinberg n'aurait pas pu deviner quelle partie) de l'humanité. Il semble donc permis de dire que la métaphore de la peste n'a été que ravivée par le SIDA. En tout cas, elle existait dans l'esprit du jeune écrivain qu'était David Feinberg dans les années 1970, longtemps avant que le VIH ne fasse irruption dans son corps.

En post-scriptum à cette partie consacrée à la peste, on peut signaler une hypothèse avancée dans un article médical datant de 2005 :

HIV strains are unable to enter macrophages that carry the CCR5-delta 32 deletion; the average frequency of this allele is 10% in European populations. A mathematical model based on the changing demography of Europe from 1000 to 1800 AD demonstrates how plague epidemics, 1347 to 1670, could have provided the selection pressure that raised the frequency of the mutation to the level seen today. It is suggested that the original single mutation appeared over 2500 years ago and that persistent epidemics of a haemorrhagic fever that struck at the early classical civilisations served to force up the frequency to about 5×10^{-5} at the time of the Black Death in 1347. (Duncan 2005)

Il se pourrait que ceux d'entre nous qui sont résistants au VIH¹⁰⁵ le soient parce qu'ils sont porteurs d'une mutation génétique dont la fréquence a été augmentée de façon significative

¹⁰⁵ Il est précisé au début de l'article : « The CCR5-delta 32 deletion prevents the expression of the receptor on the cell surface and provides almost complete resistance to HIV-1 infection in homozygous individuals and partial resistance in the heterozygous state. Later studies showed that men who were heterozygous had a 70% reduced risk of HIV infection compared with individuals who did not carry the mutation. The average frequency of the CCR5- delta 32 deletion allele is estimated to be 10% in European populations, but it is virtually absent among native subSaharan African, Asian, and American Indian populations » (Duncan, 2005). Des gènes homozygotes sont des gènes qui sont identiques sur les deux chromosomes. Cette mutation assure donc une résistance presque complète à l'infection par le VIH chez les individus qui l'ont sur chacun des deux chromosomes concernés, et une résistance partielle chez ceux qui ne l'ont que sur un chromosome.

par les (grâce aux ?) épidémies de peste qui ont décimé la population européenne entre 1000 et 1800. Sachant que cette résistance au VIH, qui concernerait dix pour cent de la population européenne, est une piste qui suscite beaucoup d'espoir dans le domaine de la recherche scientifique¹⁰⁶, c'est peut-être d'une certaine manière la peste qui sera la clé de l'éradication du SIDA.

2. Le cancer

Je suis jeune et riche et cultivé ; et je suis malheureux, névrosé et seul. Je descends d'une des meilleures familles de la rive droite de Zurich, qu'on appelle aussi la Rive dorée. J'ai eu une éducation bourgeoise et j'ai été sage toute ma vie. Ma famille est passablement dégénérée, c'est pourquoi j'ai sans doute une lourde hérédité et je suis abîmé par mon milieu. Naturellement, j'ai aussi le cancer ce qui va de soi si l'on en juge d'après ce que je viens de dire. Cela dit, la question du cancer se présente d'une double manière : d'une part, c'est une maladie du corps, dont il est bien probable que je mourrai prochainement, mais peut-être aussi puis-je la vaincre et survivre ; d'autre part, c'est une maladie de l'âme dont je ne puis dire qu'une chose : c'est une chance qu'elle se soit enfin déclarée. Je veux dire par là qu'avec ce que j'ai reçu de ma famille au cours de ma peu réjouissante existence, la chose la plus intelligente que j'aie jamais faite, c'est d'attraper le cancer. Je ne veux pas prétendre ainsi que le cancer soit une maladie qui vous apporte beaucoup de joie. Cependant, du fait que la joie n'est pas une des principales caractéristiques de ma vie, une comparaison attentive m'amène à conclure que, depuis que je suis malade, je vais beaucoup mieux qu'autrefois, avant de tomber malade. [...]

Je me suis donc décidé à noter mes souvenirs dans ce récit. Autrement dit, il ne s'agira pas ici de Mémoires au sens ordinaire, mais plutôt de l'histoire d'une névrose, ou, du moins, de certains de ses aspects. Ce n'est donc pas mon autobiographie que j'essaie d'écrire ici, mais seulement l'histoire et l'évolution d'un seul aspect de ma vie, même s'il en est jusqu'à présent l'aspect dominant, à savoir celui de ma maladie. Je voudrais essayer de me remémorer le plus de choses possibles ayant trait à cette maladie, qui me paraissent typiques et importantes depuis mon enfance. (Zorn 33-34)

Ainsi commence le seul ouvrage du Suisse Fritz Zorn, *Mars*, essai autobiographique souvent déconcertant dans lequel il raconte avec force détails comment il a été « éduqué à

¹⁰⁶ C'est en utilisant cette résistance au VIH que le médecin de Timothy Brown, « le patient de Berlin », a pu le « guérir » du SIDA : Timothy Brown était séropositif depuis onze ans quand on lui a diagnostiqué une leucémie, en 2006. Au moment de choisir un donneur compatible en vue d'une greffe de moelle osseuse, tous les candidats potentiels ont subi un test pour rechercher cette mutation, et l'un d'entre eux l'avait de manière homozygote. Après deux greffes de cellules souches (effectuées en 2007) provenant de la moelle de ce donneur, et alors qu'il ne prend plus de traitement antirétroviral, Timothy Brown n'a apparemment plus aucune trace du VIH dans le corps, peut-être même dans les « réservoirs » qui, chez les individus sous antirétroviraux dont la charge virale est indétectable dans le sang, permettent au VIH de se multiplier à nouveau dès l'arrêt du traitement. Ce protocole n'est évidemment pas applicable tel quel pour la grande majorité des cas de SIDA (en plus d'être extrêmement coûteux, il comporte de tels risques qu'il était indiqué uniquement parce que, dans ce cas précis, Timothy Brown avait à la fois une leucémie et une séropositivité), mais il a permis pour la première fois d'utiliser le verbe « guérir » à propos du SIDA.

mort » (61). Terminé juste avant son décès dû à un cancer, *Mars* est publié sous un pseudonyme, le vrai nom de Zorn (mot allemand qui signifie « colère ») étant « Angst », « angoisse ». Si la volonté d'anonymat de Fritz Angst se comprend aisément vu la critique acerbe qu'il fait de sa famille et de l'éducation qu'il a reçue, ce passage de l'angoisse à la colère est évidemment significatif. Sous ses airs placides de cancéreux ayant accepté sa condition, il affirme sans ambiguïté possible la nature psychosomatique de son cancer, qu'il impute à une éducation toute en retenue, faite de faux-semblants et de conventions :

[L]a normalité, telle que je la comprenais, résidait dans le fait qu'on ne doit pas dire la vérité mais être poli. Toute ma vie j'ai été brave et gentil et c'est pour cela que j'ai aussi attrapé le cancer. Et c'est tout à fait bien ainsi. J'estime que quiconque a été toute sa vie brave et gentil ne mérite rien d'autre que d'attraper le cancer. Ce n'en est que la juste punition. (190)

Il affirme donc que son cancer est une forme de pulsion de mort, de suicide décidé par un inconscient tellement puissant que toutes les interventions sur son corps sont vaines :

Bien sûr les médecins savent un tas de choses sur le cancer, mais ce qu'il est en réalité, ils ne le savent pas. Je crois que le cancer est une maladie de l'âme qui fait qu'un homme qui dévore tout son chagrin est dévoré lui-même, au bout d'un certain temps, par ce qui est en lui. Et parce qu'un tel homme se détruit lui-même, dans la plupart des cas tous les traitements médicaux ne servent absolument à rien. De même que le chemin qu'en fait on ne tient pas à parcourir fatigue au-delà de toute mesure et de même que le panier à provisions qu'en fait on ne tient pas du tout à porter paraît exagérément lourd, de même le corps détruit spontanément la vie humaine quand on ne tient plus du tout à vivre cette vie. (186)

Mars est un texte qui met en mots de manière claire et univoque l'idée fort répandue selon laquelle le cancer est la matérialisation physique, sous la forme d'une tumeur, d'une angoisse incontrôlable, la transfiguration corporelle d'un esprit malade. C'est précisément cette idée qui donne son titre au deuxième roman de David Feinberg :

I was worried that if I kept up this high level of anxiety, one day I would spontaneously combust: I would walk down the street and suddenly burst into flames, becoming the literal embodiment of the proverbial flaming faggot. According to Ray Bradbury, books undergo spontaneous combustion at Fahrenheit 451. Perhaps humans do at a lower temperature, I thought, given the AIDS crisis; I saw all jumbled together greedy drug companies jockeying for profit; an arteriosclerotic government infected with bureaucracy; egomaniacal scientists vying for the Nobel prize with reckless disregard for those infected with the virus; sanctimonious bigots frothing at their mouths, spouting self-serving pieties on religious cable-channels; zealous media people stampeding to get that perfect sound-bite, keeping the general populace in their stranglehold; innocents buried in an information glut; ostriches with their heads in the sand; and rabid activists striking out blindly in anger at major institutions at random. [...] Would I explode? Or would I implode, my features gathering together as the gas whizzed out of me? [...]

Would I contract into a black hole, a point of gravity, warping space and time, eventually leaving nothing but the memory of a strong indomitable force of suction? Would I disintegrate and disappear completely from this earth, leaving only dust, a wardrobe, and lipstick traces? (*Spontaneous Combustion* 160)

À la fois chez Zorn et chez Feinberg, l'angoisse est liée, de deux manières différentes, à l'objet livre : Zorn établit un lien direct de cause à effet entre cancer et écriture en utilisant la conjonction « donc » (« Je me suis donc décidé à noter mes souvenirs dans ce récit ») ; Feinberg fait référence au roman dystopique de Bradbury qui se déroule dans une Amérique où les livres tombent en désuétude avant d'être interdits et brûlés. Cela est à rapprocher de cette remarque de Susan Sontag qui, dans sa volonté de déconstruire les mythes entourant la maladie, et notamment le cancer, cite Georg Groddeck, un pionnier de la médecine psychosomatique :

Disease is what speaks through the body, a language for dramatizing the mental: a form of self-expression. Groddeck described illness as "a symbol, a representation of something going on within, a drama stage by the It..." (*Illness as Metaphor* 44)

L'équation « cancer = langage » comporte donc deux dimensions : c'est le corps qui parle à travers le cancer, et c'est le cancer qui déclenche le discours sur lui-même, un discours écrit, oral ou même seulement mental qui fait la part belle aux mythes, aux comparaisons, aux symboles, ce que Sontag rassemble sous le vocable « métaphore ». C'est tout le propos de son ouvrage *Illness as Metaphor*, et c'est également, d'après l'analyse d'Anne Hunsaker Hawkins, tout son paradoxe :

It is of interest that though she declares "that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness—and the healthiest way of being ill—is one of the most purified of, most resistant to, metaphoric thinking," she introduces her book with an elaborate geographical metaphor comparing illness to a sojourn in a distant kingdom: "Illness is the night-side of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use only the good passport, sooner or later each of us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizens of that other place." (23)

Tout au long de son essai, Sontag s'attache à montrer que métaphoriser la maladie¹⁰⁷ reflète « our shallow attitude towards death, [...] and [...] our justified fears of the increasingly violent course of history » (87) et elle nous enjoint donc de nous efforcer à gommer toute cette symbolique. Il s'agirait, toujours selon Hunsaker Hawkins, d'un idéal intenable :

¹⁰⁷ Même si Sontag fait référence à d'autres maladies, c'est son propre cancer qui informe tout l'ouvrage : « Though not literally a pathography *Illness as Metaphor* is inspired by her personal experience of cancer » (Hunsaker Hawkins 22).

The discrepancy here between precept and practice is important. For even if we agree with Sontag that illness should be stripped of metaphor, myth, and symbol—and not everyone will agree with her about this—it is an expectation that few of us could live up to. (23)

En effet, comme le montre de manière très détaillée Anne Hunsaker Hawkins, « for the most part authors still turn to metaphors of battle, journey, and death and rebirth¹⁰⁸ » (xiii). Le cancer reste l'ennemi de l'intérieur, le crabe contre lequel il faut se battre avant qu'il n'envahisse tout le corps.

Le cancer de Mary Ann est l'une des principales trames narratives de *Mary Ann in Autumn*, le huitième tome des *Tales*. Parmi les personnages du petit théâtre du 28 Barbary Lane, Michael Tolliver est indéniablement celui dont le statut se rapproche le plus de celui de « héros ». Toutefois, pour l'auteur, Mary Ann est sans aucun doute un personnage privilégié ; c'est elle qui, dès les premiers mots du premier tome, accompagne le lecteur dans sa découverte du San Francisco des années 1970 : « His first *Serial* character—wide-eyed out-of-towner Mary Ann Singleton—was [...] the reader's way into both city and narrative » (Gale 53). Si tout au long des *Tales* Maupin la met en scène dans des situations où elle fait des choix qui ne lui valent pas toujours la sympathie du lecteur, il lui donne la place d'honneur dans le huitième tome. À travers cet épisode difficile du cancer, elle se réconcilie dans une certaine mesure avec Michael, et, partant, avec le lecteur. L'« oie blanche » du premier tome était devenue une présentatrice de télévision obnubilée par sa carrière, délaissant ses proches et allant même jusqu'à abandonner son mari et sa fille adoptive. Dans *Mary Ann in Autumn*, son cancer, à un âge déjà quelque peu avancé (c'est l'une des manières de comprendre le titre de l'ouvrage), a pour fonction de lui rendre la part d'humanité qu'elle avait perdue dans les années 1980, aux yeux de Michael et du lecteur. Dès l'annonce du diagnostic à Michael, Mary Ann apparaît comme fragile ; elle est sur la défensive quand il s'agit d'aborder les thèmes douloureux de sa vie (elle vient également d'apprendre l'infidélité de son mari) :

“[I] was worried about being pregnant,” [Mary Ann] replied.
[Michael's] mouth opened slightly, and he made a little huffing sound that didn't quite qualify as laughter. “You're kidding, right?”
His disbelief was understandable, but it still felt like an act of petty cruelty. She couldn't help but sound wounded. “It does happen, you know, to women my age. It's rare, but it happens. Even when we've been through menopause.”
“So were you pregnant? Are you?”
“No,” she said quietly. “It was... a false alarm.” What an odd way to put it, she thought, since what she was feeling now was the truest alarm

¹⁰⁸ Il faut noter que dans *Le Pavillon des cancéreux*, Soljénitsyne, lui, utilise le cancer comme métaphore : « Si une tumeur suffit à vous emporter un homme, comment pourrait vivre un pays couvert de camps et de lieux de relégation ? » (421).

imaginable. An unwanted pregnancy, however inconveniently late in life, paled in comparison.

“But why did you even think you were—”

“I was bleeding, Mouse. I thought I was getting my period again.”

The room was so incredibly still that she could hear, from somewhere in Michael’s and Ben’s kitchen, one of those aerated water bowls for dogs, given the way these guys seemed to dote on their Labradoodle.

When she finally spoke, it might have been someone else.

“I have uterine cancer.” (*Mary Ann in Autumn* 37)

Le fait que Michael trouve risible l’idée que Mary Ann ait pensé être enceinte à son âge a une justification biologique (le narrateur omniscient nous fait comprendre que Mary Ann elle-même en est parfaitement consciente quand il précise : « his disbelief was understandable »), mais la réaction de Mary Ann, vexée et blessée, montre qu’il a touché un point sensible : c’est sa féminité qui est en jeu. Un peu avant son hystérectomie, à travers un discours indirect libre, les pensées de Mary Ann métaphorisent la maladie d’une manière peu nuancée :

Couldn’t he see that she might not want to talk to [her husband] about *anything*—especially the smoking wreckage of the marriage—when she was on the verge of having her womanhood extracted? She wouldn’t have put it that way to Mouse, of course, since she didn’t want to be smothered with platitudes about femininity not being an organ but something in the heart and the mind, and blah, blah, blah... (*Ibid.* 185)

Dans le cas de Mary Ann, le décalage entre l’idéal et la réalité (dont parlait Hunsaker Hawkins à propos de Sontag) se situe entre la pensée et le discours : elle conçoit son cancer en termes métaphoriques, mais s’interdit de le présenter comme tel à Michael car elle sait qu’il s’efforcera de le débarrasser de sa dimension symbolique. Cette conception reste solidement ancrée dans son esprit :

In her mother’s day, a hysterectomy had been an act of stealth, a “woman’s problem” to be whispered about, and then, of course, only among women. To Mary Ann the very sound of the word—hissterectomy—had suggested a secret uttered under the breath. There was shame involved when a woman lost her God-given purpose in life, so (even after having two kids) Mary Ann’s mom had told everyone she knew that she was visiting her older sister in Baltimore. [...] [T]he following summer at their cabin in Michigan [...] one night before bed, the truth was finally passed down, mother-to-daughter, like treasured heirloom jewelry. How, then, could she draw on the memory of her mother’s experience, when she’d been kept in the dark about it? She had no way of knowing if her mom had felt this fragile in her own body, or how extensive her cancer had been, or if it had even been cancer. Like so many bodily mysteries in Mary Ann’s life, she would just have to wing it. There was no practical wisdom to be gleaned from her Greatest Generation mom, the woman who had once described periods to her preteen daughter as “the bitter tears of a disappointed womb.” (*Ibid.* 71-72)

L'hystérectomie de sa mère avait été entourée d'une chape de silence d'où ne s'échappaient que des chuchotements, et qui était uniquement une affaire de femmes¹⁰⁹. De femmes, et non de filles : sa mère a attendu que Mary Ann ait grandi pour la mettre dans la confiance. C'est donc la féminité qui est en jeu, à travers la capacité à être mère (Mary Ann est la mère adoptive de Shawna, mais elle n'a pas d'enfant biologique) :

She recognized the irony of equating her cancer to a pregnancy, since women who had never given birth were more likely to contract the disease. *Use it or lose it* was the phrase that had popped into her mind when the doctor explained this to her, though she hadn't dared say it out loud. It was too on the nose, too terribly true, to be spoken. (*Ibid.* 70)

Comme dans de nombreux ouvrages traitant du cancer, ce bouleversement très profond, très intime, s'oppose à la dimension déshumanisante du séjour à l'hôpital :

When they arrived at St. Sebastian's, she was disconcerted by the number of times she was asked the purpose of her visit to the hospital. [...] The sense that she was losing her identity in the clanking machinery of this pastel place was only heightened when they gave her a locker key with a wristband and a plastic bag for her "personal effects." (*Ibid.* 210)

C'est ce que Anne Hunsaker Hawkins décrit comme « callous or needlessly depersonalizing medical treatment », thème très fréquent dans les pathographies, qui témoigne de « our cultural discontent with traditional medicine » (5). Pour avoir vécu et thématisé la crise du SIDA, Maupin connaît cet état de fait : la caractéristique commune à tous les auteurs du SIDA est leur méfiance vis-à-vis du corps médical et leur volonté de devenir eux-mêmes des experts en matière de SIDA¹¹⁰, une tendance que note Hunsaker Hawkins :

Another recent trend [...] reflects the movement in medicine away from paternalism [...]: [i]ndividuals are now less likely to be told what to do by their doctors. [...] Frequently, pathographers are experts on their own disease. (172-173)

C'est pourquoi la manière dont Maupin décrit la réaction de Mary Ann après son hystérectomie paraît surprenante, en ce sens qu'elle ne s'inscrit pas du tout dans cette tendance et semble plutôt relever d'une conception archaïque du traitement médical :

Dr. Ginny stopped by that afternoon and [said] [t]hey wouldn't be totally out of the woods, she said, until they got the lab reports, but things looked really good.
As usual, Mary Ann found herself infatuated with the surgeon and her goddess-like aura of confidence. She envisioned her uterus resting in those strong, elegant hands, no longer capable of poisoning the rest of her body. She had not tried to picture what had happened before that. She knew Dr. Ginny had made some very small incisions in her abdomen, but she wasn't

¹⁰⁹ On pourrait objecter que l'auteur est un homme, et que c'est peut-être pour cela qu'il manque de nuance et a recours à des clichés concernant le cancer de l'utérus.

¹¹⁰ Nous y reviendrons dans le troisième chapitre (« La question de l'expertise profane », pages 174-182).

sure if her uterus had exited that way or through her vagina. She didn't want to know, really. Not now. Not for a while. Maybe never. (*Mary Ann in Autumn* 234)

Mary Ann ne connaît pas les détails de l'opération qu'elle vient de subir. « She didn't want to know » fait écho à « she'd been kept in the dark about it », l'expression qu'elle avait employée à propos du cancer de sa mère. C'est un choix discutable de la part de Maupin ; peut-être a-t-il voulu faire un commentaire sur le décalage entre les générations à ce sujet, comme l'affirme Anne Hunsaker Hawkins : « Moreover, with Internet capabilities, individuals can more easily research their illnesses » (173). Or, tout au long de *Mary Ann in Autumn*, Michael et Ben se moquent gentiment du retard qu'accuse Mary Ann dans ce domaine, elle qui, au début de l'ouvrage, n'a pas de page Facebook et aura besoin de l'aide de Ben pour en créer une. Mais ses progrès seront très rapides ; d'une part, elle va vite succomber à l'addiction de notre temps en devenant « accro » à Facebook¹¹¹, d'autre part, c'est grâce à Facebook qu'elle va affirmer pour la première fois, en échangeant via une messagerie instantanée avec deux anciens amis qu'elle vient juste de retrouver, sa nouvelle identité : « She told both of them about her surgery, calling herself a cancer survivor for the very first time. It felt remarkably good » (*Ibid.* 262).

C'est également une question d'identité qui est en jeu quand Tony Kushner aborde la question du cancer dans *Angels in America*. En prenant comme point de départ le fait que le vrai Roy Cohn a affirmé jusqu'à sa mort qu'il était atteint non pas du SIDA mais d'un cancer du foie, Kushner imagine, d'une manière absolument magistrale, la scène où Roy apprend son diagnostic dans le cabinet de son médecin et décide de le changer¹¹² :

HENRY. Nobody knows what causes it. And nobody knows how to cure it. The best theory is that we blame a retrovirus, the Human Immunodeficiency Virus. Its presence is made known to us by the useless antibodies which appear in reaction to its entrance into the bloodstream through a cut, or an orifice. The antibodies are powerless to protect the body against it. Why, we don't know. The body's immune system ceases to function. Sometimes the

¹¹¹ « Ben gestured toward her laptop. "You won't be needing that, by the way. There's no Wi-Fi in Pinyon City." Her face must have betrayed her chagrin.

"Are you addicted already?"

She knew he was talking about Facebook. "Not really," she said, lying just a little bit. » (*Mary Ann in Autumn* 140)

¹¹² Cette scène est reproduite *in extenso* ici ; quand elle fera à nouveau l'objet de remarques, je renverrai le lecteur à cette citation.

body even attacks itself. At any rate it's left open to a whole horror house of infections from microbes which it usually defends against¹¹³.

Like Kaposi's sarcomas. These lesions. Or your throat problem. Or the glands.

We think it may also be able to slip past the blood-brain barrier into the brain. Which is of course very bad news.

And it's fatal in we don't know what percent of people with suppressed immune responses.

(Pause.)

ROY. This is very interesting, Mr. Wizard, but why the fuck are you telling me this?

(Pause.)

HENRY. Well, I have just removed one of three lesions which biopsy results will probably tell us is a Kaposi's sarcoma lesion. And you have a pronounced swelling of glands in your neck, groin, and armpits—lymphadenopathy is another sign. And you have oral candidiasis and maybe a little more fungus under the fingernails of two digits on your right hand. So that's why...

ROY. This disease...

HENRY. Syndrome.

ROY. Whatever. It afflicts mostly homosexuals and drug addicts.

HENRY. Mostly. Hemophiliacs are also at risk.

ROY. Homosexuals and drug addicts. So why are you implying that I...

(Pause.)

What are you implying, Henry?

HENRY. I don't...

ROY. I'm not a drug addict.

HENRY. Oh come on Roy.

ROY. What, what, come on Roy what? Do you think I'm a junkie, Henry, do you see tracks?

HENRY. This is absurd.

ROY. Say it.

HENRY. Say what?

ROY. Say "Roy Cohn, you are a..."

HENRY. Roy.

ROY. "You are a..." Go on. Not "Roy Cohn you are a drug fiend." "Roy Marcus Cohn, you are a..."

Go on, Henry, it starts with an "H."

HENRY. Oh I'm not going to...

ROY. *With an "H,"* Henry, and it isn't "Hemophiliac." Come on...

HENRY. What are you doing, Roy?

ROY. No, say it. I mean it. Say: "Roy Cohn, you are a homosexual."

(Pause.)

And I will proceed, systematically, to destroy your reputation and your practice and your career in New York State, Henry. Which you know I can do.

¹¹³ Sans que cela ne soit indiqué d'une quelconque manière, *Les Témoins* (2007), film français d'André Téchiné, emprunte presque mot pour mot les premières phrases de cette scène. Lorsque le médecin (Michel Blanc) apprend à sa sœur (Julie Depardieu) que Manu (Johan Libéreau) a le SIDA, il lui décrit la situation en ces termes : « La théorie la plus sérieuse met en cause un rétrovirus. Sa présence est révélée par l'apparition d'anticorps qui surgissent en réaction à son entrée dans le sang par une coupure ou par un orifice. Ces anticorps sont impuissants à protéger l'organisme contre le virus. Pourquoi, ça on ne sait pas. Ce qui est sûr, c'est que le corps devient perméable à une multitude d'infections microbiennes contre lesquelles il sait habituellement se défendre ».

HENRY. Roy, you have been seeing me since 1958. Apart from the facelifts I have treated you for everything from syphilis...

ROY. From a whore in Dallas.

HENRY. From syphilis to venereal warts. In your rectum. Which you may have gotten from a whore in Dallas, but it wasn't a female whore.

(Pause.)

ROY. So say it.

HENRY. Roy Cohn, you are...

You have had sex with men, many many times, Roy, and one of them, or any number of them, has made you very sick. You have AIDS.

ROY. AIDS.

Your problem, Henry, is that you're hung up on words, on labels, that you think they mean what they seem to mean. AIDS. Homosexual. Gay. Lesbian. You think these are names that tell you who someone sleeps with, but they don't tell you that.

HENRY. No?

ROY. No. Like all labels they tell you one thing and one thing only: where does an individual so identified fit in the food chain, in the pecking order? Not ideology, or sexual taste, but something much simpler: clout. Homosexuals are not men who sleep with other men. Homosexuals are men who in fifteen years of trying cannot get a pissant antidiscrimination bill through City Council. Homosexuals are men who know nobody and whom nobody knows. Who have zero clout. Does this sound like me, Henry?

HENRY. No.

ROY. No. I have clout. [...] This is not sophistry. And this is not hypocrisy. This is reality. I have sex with men. But unlike nearly every other man of whom this is true, I bring the guy I'm screwing to the White House and President Reagan smiles at us and shakes his hand. Because *what* I am is defined entirely by *who* I am. Roy Cohn is a heterosexual man, Henry, who fucks around with guys.

HENRY. OK, Roy.

ROY. And what is my diagnosis, Henry?

HENRY. You have AIDS, Roy.

ROY. No, Henry, no. AIDS is what homosexuals have. I have liver cancer.

(*Millenium Approaches* 48-52)

Ce discours d'un cynisme extrême est, selon de nombreux commentateurs, l'un des moments les plus puissants et les plus mémorables d'*Angels in America*¹¹⁴. C'est probablement en grande partie parce que, comme le disait Mary Ann à propos de « use it or lose it », ce que dit Roy est « too terribly true [...] to be spoken ». Roy verbalise une réalité diffuse et cruelle : dans les années 1980, le SIDA a remplacé le cancer au sommet de la hiérarchie des maladies à cacher. Le SIDA est une maladie qui parle, qui dit quelque chose de la sexualité de la personne concernée. Or Roy, en homme influent qui cherche évidemment à maîtriser tous les aspects de sa vie (jusqu'à la manière dont l'Histoire se souviendra de lui), ne laisse pas son corps prendre l'ascendant. Alors que Mary Ann adopte la nouvelle identité que lui confère son

¹¹⁴ C'est cette scène que Kushner a choisi d'intégrer à l'ouvrage *The Way We Live Now. American Plays and the AIDS Crisis*, publié en 1990, dont un tiers des bénéfices a été reversé à la recherche sur le SIDA.

cancer, Roy rejette celle que le SIDA lui assignerait. Chez le dramaturge, cela déclenche un questionnement profond sur cette identité au niveau communautaire :

In the program note for the National Theatre [in London], Kushner indicates what, for him, the case of Roy Cohn might mean: "AIDS is what finally outed Roy Cohn. The ironies surrounding his death engendered a great deal of homophobic commentary, and among gay men and lesbians considerable introspection. How broad, how embracing was our sense of community? Did it encompass an implacable foe like Roy? Was he one of us?" (Geis 83)

Pour conclure, David Feinberg aborde cette question de la gradation entre les maladies, comme à son habitude, avec humour. Dans la première partie d'*Eighty-Sixed* (qui, rappelons-le, s'intitule « 1980 : Ancient History » et fait donc référence à la période ayant précédé la crise du SIDA), en cherchant quand et comment annoncer à son compagnon qu'il veut le quitter, il envisage la scène ainsi : « How could there be a right time? "I have some bad news. Better sit down. It's terminal cancer. No, just joking. We're only breaking up" » (126). Quelques années plus tard, dans *Spontaneous Combustion*, alors qu'il cherche comment annoncer à sa mère qu'il est séropositif, la donne a changé :

I remembered an old joke about coming out. A guy tells his mother that he has an inoperable malignant brain tumor and he has only six months to live. Then he tells her he was kidding, he was only gay. But somehow, I couldn't just conjure up something worse to tell so that being HIV-positive would be a relief in comparison. (149)

3. Autres maladies, autres maux

Dans les archives de David Feinberg à la *New York Public Library*, parmi les nombreux articles qu'il avait, selon toute vraisemblance, découpés et conservés, se trouvent quelques pages d'un article du *New Yorker* consacrées à Tony Kushner¹¹⁵ qui retracent la genèse d'*Angels in America*, où l'on apprend que celle-ci n'est pas aussi évidente que ce que l'on pourrait croire :

[B]ecause much of the AIDS literature is so heavily autobiographical, audiences may also infer—wrongly—that Kushner has cared for, or not cared for, a sick lover. As it happened, at the time he began the play no one close to him had been felled by AIDS. He did know the maelstrom of anger, confusion, and self-doubt when faced with a catastrophe befalling the person dearest to him; however, that person was not a gay lover, but a straight woman. [...] "I have spattered our relationship all over this play," he said when an early version of the work was performed in 1988. [...] Reading Freud's *The Interpretation of Dreams* [in 1984] in a taxi that was speeding

¹¹⁵ La date de cet article de Ken Schles est manquante, mais le dossier dans lequel les pages étaient glissées indique « 1992 », ce qui paraît très probable puisqu'une grande partie de l'article est consacrée à *Angels in America*.

up the West Side Highway, [Kimberly] Flynn realized that the driver had lost control of the car. [...] Over the next few days [...] [s]he recognized the symptoms of brain damage. [...] “*Millenium* is completely infused with dealing with the consequences of the accident,” he says. [...] “You have a strange relationship with calamity when you’re a writer: you write about it; as an artist, you objectify and fetishize it. You render life into material, and that’s a creepy thing to do.” (« David B. Feinberg Papers » Box 16)

L’expérience qu’avait Kushner de la maladie au moment d’écrire *Angels in America* n’était pas directement celle du SIDA ; il ne s’agissait d’ailleurs pas de « maladie » à proprement parler (d’où l’utilisation du vocable « maux » dans le titre de cette sous-partie), mais de séquelles dues à un traumatisme cranio-cérébral chez son amie Kimberly. C’est à elle que revient la place d’honneur dans les « Acknowledgments » des deux parties de la pièce. Dans les pages qui précèdent le texte de *Millenium Approaches*, le paragraphe suivant lui est consacré : « To Kimberly T. Flynn, for intellectual and political instruction, and for the difficult education of my heart, I owe my profoundest debts of gratitude » (8). Dans celles qui précèdent le texte de *Perestroika*, il va encore plus loin :

In the fifteen years of our friendship Kimberly T. Flynn has taught me much of what I now believe to be true about life: theory and practice. Her words and ideas are woven through the work, and our life together is its bedrock. *Perestroika* is for Kimberly. This is her play as much as it is mine. (135)

Si Kimberly n’est pas la seule personne à avoir inspiré Kushner¹¹⁶, sa place ne doit pas être sous-estimée. Pour comprendre ce que signifie « the symptoms of brain damage » et comment ils ont pu avoir un impact sur les proches de Kimberly, et notamment sur Tony Kushner, il est pertinent de se référer à l’ouvrage de Jill Bolte Taylor *My Stroke of Insight*, publié en 2006, dont le succès a été tel qu’il lui a valu de faire partie de la liste dressée par *Time Magazine* des cent personnes les plus influentes de la planète en 2008. En 1996, Jill Bolte Taylor, neuroanatomiste, c’est-à-dire spécialiste du cerveau, a elle-même eu un accident vasculaire cérébral dû à la rupture d’un vaisseau sanguin dans son hémisphère gauche. Elle raconte son expérience, de sa vie avant son AVC aux huit années qu’il lui a fallu pour se rétablir complètement, en passant par l’accident lui-même, dans *My Stroke of Insight*, pathographie très détaillée qui mêle expérience personnelle et explications extrêmement didactiques à destination des « stroke survivors », de leurs proches et du grand public. L’extrait ci-dessous est tiré du chapitre consacré aux symptômes qui ont immédiatement suivi son accident cérébral :

¹¹⁶ L’allusion est plus discrète, mais c’est peut-être parce que la douleur était plus récente et donc plus vive : « A few months after I started work on *Perestroika* my mother died of cancer. She’s a mighty presence in the play » (*Perestroika* 135).

It was as if I had an infant brain again and had to learn virtually everything from scratch. I was back to the basics. How to walk. How to talk. How to read. How to write. How to put a puzzle together. The process of physical recovery was just like stages of normal development. I had to go through each stage, master that level of ability, and then the next step unfolded naturally. Methodically, I had to learn to rock and then roll over before I could sit up. I had to sit up and rock forward before I could stand. I had to stand before I could take that first step, and I had to be relatively stable on my feet before I could climb a stair by myself.

Most important, I had to be willing to *try*. The *try* is everything. The *try* is me saying to my brain, *Hey, I value this connection and I want it to happen*. I may have to try, try, and try again with no results for a thousand times before I get even an inkling of a result, but if I don't *try*, it may never happen. (96-97)

Si le ton de cet extrait est le même que celui qui caractérise l'ouvrage dans son ensemble, c'est-à-dire léger et optimiste, il est aisé d'inférer l'immense désarroi dans lequel Jill Bolte Taylor et ses proches devaient se trouver en voyant cet éminent docteur être obligé de réapprendre des gestes et des raisonnements basiques, à la manière d'un enfant. C'est un peu plus loin que l'auteur explique la spécificité des séquelles cérébrales, par rapport à d'autres maux :

Recovery, however you define it, is not something you do alone [...] From the beginning, it was vitally important that my caregivers permit me the freedom to let go of my past accomplishments so I could identify new areas of interests. I needed people to love me—not for the person I had been, but for who I might now become. [...] At the essence, I was the same spirit they loved. But because of the trauma, my brain circuitry was different now, and with that came a shifted perception of the world. Although I looked the same and would eventually walk and talk the same as I did before the stroke, my brain wiring was different now, as were many of my interests, likes, and dislikes. (116-118)

Si tout accident, toute maladie, a nécessairement un impact sur la personnalité de celui qui en souffre, sur sa manière de concevoir la vie en général et sa vie en particulier, les maux qui affectent le cerveau ont la particularité d'induire des modifications comportementales directement imputables à l'affection elle-même. Il s'agit donc d'un type de maux qui ne laisse d'autre choix que de vivre au quotidien avec les conséquences irréversibles ; il ne peut jamais s'agir d'un épisode dont on peut parler au passé. Les ravages causés par des dommages au cerveau ne peuvent pas être combattus, ne se prêtent pas aux métaphores martiales si courantes quand il s'agit de cancer ou de SIDA. Ils obligent le principal intéressé et ses proches à faire de la place pour les transformations qu'ils amènent. Cela va donc à l'encontre de la définition intuitive de la santé telle qu'elle est présentée dans *Écriture et maladie* :

La paix, c'est l'absence de conflit, la liberté, c'est l'absence de contrainte, et la santé, c'est, selon la définition de Paul Valéry « la vie dans le silence des organes », c'est-à-dire l'absence de souffrance. (Bouloumié 7)

Georges Canghilem défendait dès 1943 l'idée que la maladie n'est pas le contraire de la santé :

La maladie est une expérience d'innovation positive du vivant et non plus seulement un fait diminutif ou multiplicatif [...] [L]a maladie n'est pas une variation sur la dimension de la santé ; elle est une nouvelle dimension de la vie¹¹⁷. (122)

En outre, Kushner ajoute : « You have a strange relationship with calamity when you're a writer: you write about it; as an artist, you objectify and fetishize it. You render life into material, and that's a creepy thing to do ». Ce lien entre maladie et création artistique n'est pas inédit : « Dans une chronique de 1927, [Proust] écrit que "la souffrance élève l'homme" et que "les vrais artistes sont ceux qui ont connu la maladie"... » (Laplantine 153). Idée qui remonte loin, comme le remarque Sontag :

So established was the cliché which connected TB and creativity that at the end of the century one critic suggested that it was the progressive disappearance of TB which accounted for the current decline of literature and the art. (*Illness as Metaphor* 32-33).

Selon Philip Roth, dans l'ouvrage qu'il a consacré en 1991 à la maladie et à la mort de son père, faire l'expérience de la maladie d'un proche, en l'occurrence un ascendant, de la corporéité de l'autre, de sa fragilité, de la porosité induite par la maladie, c'est ce que l'on reçoit de l'autre, le patrimoine :

You clean up your father's shit because it has to be cleaned up, but in the aftermath of cleaning it up, everything that's there to feel is felt as it never was. It wasn't the first time that I'd understood this either: once you sidestep disgust and ignore nausea and plunge past those phobias that are fortified like taboos, there's an awful lot of life to cherish. [...] I carried the stinking pillowcase [containing his father's dirty clothes and sheets] downstairs and put it into a black garbage bag which I tied shut, and I carried the bag out to the car and dumped it in the trunk to take to the laundry. And *why* this was right and as it should be couldn't have been plainer to me, now that the job was done. So *that* was the patrimony. And not because cleaning it up was symbolic of something else but because it wasn't, because it was nothing less or more than the lived reality that it was. There was my patrimony: not the money, not the tefillin, not the shaving mug, but the shit. (*Patrimony* 175-176)

C'est la même manifestation de la matérialité du corps qui fait l'objet d'une conversation dans le deuxième tome des *Tales* d'Armistead Maupin :

¹¹⁷ Dans *The Emperor of All Maladies. A Biography of Cancer* (ouvrage qui reçu le prix Pulitzer dans la catégorie « General Non-Fiction » en 2011), Siddhartha Mukherjee utilise la même notion de « normalité » que celle présente dans le titre de l'ouvrage de Canghilem : « [Q]uite possibly cancer is *our* normalcy [...]. Indeed, as the fraction of those affected by cancer creeps inexorably in some nations from one in four to one in three to one in two, cancer will, indeed, be the new normal » (459).

“I don’t want it to be a doctor-patient thing, that’s all.”
 John turned and stared at him. “Is that what you think?”
 “You’re a doctor, Jon. It would only be natural for you to get off on nursing
 someone back—”
 “I hate wiping your butt!”
 “Look, I didn’t mean to... You do?”
 “Goddamn right!”
 Michael smiled. “You don’t know how much that means to me.”
 (*More Tales of the City* 279-280)

Cette conversation a lieu après que Michael a souffert du syndrome de Guillain-Barré, une pathologie du système nerveux qui, dans son cas, s’est traduite par une paralysie évolutive, partie de ses membres inférieurs et ayant remonté petit à petit, immobilisant complètement tout son corps, ce qui a fait craindre à ses proches et au lecteur une atteinte du système respiratoire qui l’aurait mis en danger de mort. Maupin n’a pas choisi ce syndrome par hasard :

Afin de prévenir une épidémie qu’aurait pu provoquer le virus de la grippe porcine, le [CDC] avait recommandé en 1976 un programme national de fabrication, distribution et administration d’un vaccin particulier. L’action fut menée tambour battant et, au grand profit de l’industrie spécialisée, on vaccina environ 50 millions d’Américains. La grippe ne se manifesta pas, ou du moins ne fut pas sévère, mais la vaccination provoqua plus de 500 cas de syndrome de Guillain-Barré. Pour un bien hypothétique, on avait donc provoqué un mal sûr, une affection iatrogène grave du système nerveux. (Grmek 33)

C’est via Jon, médecin et compagnon de Michael, celui-là même qui mourra des suites du SIDA entre le troisième et le quatrième tome, que Maupin donne cette information au lecteur : « Remember those people who were paralyzed by the swine flu shots? [...] Well, that was the Guillain-Barré syndrome. I mean, the syndrome caused the paralysis » (*More Tales of the City* 199). Avant même la crise du SIDA on trouve ainsi l’interjection « Fucking doctors! » (*Ibid.*) dans la bouche de celui qui sera la première victime de l’épidémie dans les *Tales*. Il est généralement admis que l’administration Ford a réagi de manière excessive à la menace d’épidémie de grippe porcine de 1976 (l’épidémie de grande ampleur qui était crainte n’a pas eu lieu), en proie à un vent de panique auquel la survenue quelques mois plus tard de trente-quatre décès lors d’un congrès de l’« American Legion » a largement contribué. Ce premier cas d’une épidémie de ce qui sera baptisé « maladie du légionnaire », seulement cinq ans avant l’apparition des premiers symptômes de l’épidémie de SIDA, est une illustration, très souvent utilisée par les militants anti-SIDA des premières années, de la diligence avec laquelle le gouvernement fédéral est capable de réagir à une crise sanitaire. Elle est souvent opposée à la lenteur dont l’administration Reagan a fait preuve dans le cas de la crise du

SIDA. Rofes prend la maladie du légionnaire en exemple pour expliquer la phase de déni qu'ont traversée de nombreux hommes gays dans les premiers temps :

Denial among gay men took various forms during these early years. Some men couldn't allow themselves to believe that gay cancer even existed. A long relationship of doubt and mistrust existed between gay men and both the medical establishment and the mainstream media fed this particular brand of denial. Others believed that the new disease existed, but couldn't accept sexual transmission as its origin. Recalling Legionnaires' Disease, they imagined that a grand, gay party had been held in a hall which had a toxic ventilation system¹¹⁸. (17)

Randy Shilts, lui, met en avant la différence de traitement médiatique et politique entre les épidémies, en ajoutant celle du syndrome du choc toxique de 1978¹¹⁹ :

Legionnaire's disease and toxic shock syndrome had, by this stage in their respective epidemics, warranted almost daily front-page treatment, which in turn engendered the interest of members of Congress, who tickled loose more money for research. Yet newspapers and television broadcasts rarely mentioned a word about the new epidemic. (101)

Dans sa première pièce consacrée au SIDA, Kramer fait le même constat :

EMMA. This hospital sent its report of our first cases to the medical journals over a year ago. The *New England Journal of Medicine* has finally published it, and last week, which brought you running, the *Times* ran something on some inside page. Very inside: page twenty. If you remember, Legionnaire's Disease, toxic-shock, they both hit the front page of the *Times* the minute they happened. And stayed there until somebody did something. The front page of the *Times* has a way of inspiring action. (*The Normal Heart* 23)

Vito Russo, dans un discours prononcé en 1988 que ACT UP New York utilise comme manifeste sur son site internet, donne une explication que beaucoup partagent :

Legionnaire's Disease was happening to them because it hit people who looked like them, who sounded like them, who were the same color as them. And that fucking story about a couple of dozen people hit the front page of every newspaper and magazine in this country, and it stayed there until that mystery got solved.

La différence fondamentale entre, d'un côté, la maladie du légionnaire et le syndrome du choc toxique et, de l'autre, le SIDA est la suivante : les premiers ont touché l'Amérique *mainstream* alors que le SIDA est arrivé d'abord au sein de communautés que Kramer qualifie de « disenfranchised » (*Reports from the Holocaust* 36), au premier chef les hommes gays et les toxicomanes. Cette rhétorique du « us vs. them » n'était pas l'apanage des Kramer

¹¹⁸ Lors du congrès de 1976, la source de l'épidémie était une colonie de bactéries qui proliférait dans l'eau stagnante de la tour aérorefrigérante du système de climatisation.

¹¹⁹ De la même manière que l'épidémie de maladie du légionnaire de 1976 est connue de tous alors qu'elle n'a causé « que » trente-quatre décès, le syndrome du choc toxique a eu droit à une couverture médiatique sans commune mesure avec le nombre de cas avérés. C'est évidemment possible à dire avec le recul ; dans le contexte de l'époque, les craintes démesurées étaient compréhensibles. On peut cependant affirmer que cette démesure aurait été encore plus compréhensible au début des années 1980, quand le SIDA est apparu.

et autres militants les plus radicaux ; elle était fort répandue, et de « us vs. them » à « innocent vs. guilty », il n'y a qu'un pas, que beaucoup ont franchi¹²⁰. Maupin, sous ses airs d'écrivain populaire de petites histoires inoffensives, aborde toutes ces questions : le fait que Michael soit atteint du syndrome de Guillain-Barré ne peut pas être une coïncidence. Quant au thème des victimes innocentes par opposition à « ceux qui l'ont bien cherché », il est remarquablement traité dans le cinquième tome, quand Brian fait le test de dépistage après avoir appris que l'une de ses anciennes conquêtes a le SIDA :

“Michael... I'm in big trouble.” [...]

“What's the matter?”

Brian hesitated. “Remember Geordie Davies? [...] She's got AIDS. [...] She's got AIDS, man. I saw her yesterday. She's really sick.”

Michael was dumbfounded. “How did she get it?”

“I dunno. Her lover's a junkie or something.” [...]

“How often did you... see her?”

Brian shrugged. “Six or seven times. Eight tops. [...] We did anal stuff. Does that... you know...?” [...]

“Brian... it's not that easy for a woman to give it to a man.”

“No?”

“No. We'll get you tested. I know a guy at the clinic in the Castro. I'll make an appointment for you.”

“You can't give them my name”, said Brian.

“It's just a number. Don't worry.” [...]

“I've never been so damn scared...”

“I know. I've been through this, remember?”

“Yeah, but... this is different.”

“Why?”

“Michael, there are innocents involved here.”

“What?”

“Mary Ann... Shawna, for Christ's sake.”

“Innocents, huh? Not like me. Not like Jon. Not like the fags.”

“I didn't mean that.”

“Well, lay off that innocent shit. It's a virus. Everybody is innocent.” He tried to collect himself. “I'll call the clinic.”

“I'm sorry if I...”

“Forget it.”

“I didn't know who else to talk to.”

“You'll be all right,” said Michael.

Brian looked him squarely in the eye. “I loved Jon too, you know.”

“I know,” said Michael. (*Significant Others* 79)

Ce qui est très intelligemment pensé dans cet échange, c'est de mettre ces mots très durs dans la bouche de Brian, un personnage extrêmement attachant, un ami très proche de Michael,

¹²⁰ Dans son fameux discours de 1987, le président Reagan lui-même prononce le mot « innocent », sous-entendant ainsi son antonyme : « As individuals, we have a moral obligation not to endanger others, and that can mean endangering others with a gun, with a car, or with a virus. If a person has reason to believe that he or she may be a carrier, that person has a moral duty to be tested for AIDS; human decency requires it. And the reason is very simple: Innocent people are being infected by this virus, and some of them are going to acquire AIDS and die ».

pratiquement le personnage le moins enclin à avoir une telle réaction. En un échange relativement bref, la manière dont Maupin affronte tous les sujets délicats s'avère également remarquable : les groupes à haut risque (« Her lover's a junkie or something »), la transmission femme/homme (« it's not that easy for a woman to give it to a man »), les comportements sexuels à risque (« We did anal stuff ») et l'anonymat des résultats (« It's just a number. Don't worry »). Dans le chapitre intitulé « AIDS in the Novel » de *Fluid Exchanges. Artists and Critics in the AIDS Crisis*, James Miller se montre très critique à l'égard de plusieurs romans traitant du SIDA¹²¹, mais il épargne Maupin précisément à cause de l'intrigue dont l'épisode ci-dessus fait partie :

If the Novel of Cultural Activism is to have any politically engaging impact on the general public, it must show that straights are not insulated by the disease by sexual practice or cultural privilege. It must represent straight PWAs coping with the epidemic, and working towards its end, alongside gays, so that channels of empathy may be established between the larger and smaller community of readers. Armistead Maupin tried to open up such channels in *Significant Others* by having his straight hero Brian suffer the early symptoms of AIDS (night sweats, fevers, fatigue) for two hundred suspenseful pages before his test turns out negative. (269)

C'est l'une des caractéristiques des *Tales* : par touches légères, Maupin s'attaque à des sujets graves, le SIDA bien évidemment, mais également la maladie en général. En plus du syndrome de Guillain-Barré, les personnages du *28 Barbary Lane* se trouvent confrontés à diverses affections. Dans *Michael Tolliver Lives*, Anna Madrigal fait une crise cardiaque quelque temps après que Michael et elle apprennent que Mona, fille d'Anna et grande amie de Michael, a un cancer du sein. Le lecteur apprend d'ailleurs dans *Mary Ann in Autumn* qu'elle en est morte entre les deux ouvrages. *Mary Ann in Autumn* est le tome de la série où les maladies et les maux sont absolument omniprésents¹²² : Mary Ann a un cancer de l'utérus ; Michael, devenu végétarien après une crise de goutte particulièrement douloureuse, souffre de nombre de petits maux typiquement associés à la vieillesse et en parle à maintes reprises ; Leia (la toxicomane sans-abri avec qui Shawna se lie d'amitié) souffre de « necrotizing

¹²¹ « None of the AIDS novels I have read (they're all American) would qualify as a model for [what I propose to christen] the Novel of Cultural Activism [...]. Instructional novels like Paul Reed's *Facing It* (1984) turn PWAs into talking symptoms of physical and social decline [...]. Closet cases are replaced by basket cases in memorial AIDS fiction, which is designed to lament the obvious fact that life's a bitch, [as in] AIDS memoirs like Paul Monette's *Borrowed Time* (1988) and memorializing novels like Christopher Davis' *Valley of the Shadow* (1988). » (266-267)

¹²² Ce n'est pas particulièrement étonnant puisque, selon Anne Hunsaker Hawkins, la maladie rassemble tous les éléments d'une histoire à sensation : « In some sense, the pathography is our modern adventure story. Life becomes filled with risk and danger as the ill person is transported out of the familiar everyday world into the realm of a body that no longer functions and an institution as bizarre as only a hospital can be [...] [Illness allows for the] presence of the dramatic and the terrifying » (1).

fasciitis, the flesh-eating disease » ; et même le chien de Michael et de Ben fait des crises d'épilepsie impressionnantes. Sans nécessairement en avoir l'air, entre deux intrigues divertissantes, Maupin fait de la maladie l'un des principaux fils conducteurs de ses *Tales*.

4. La tuberculose

Though the disease recognized no class lines, attacking some of the most gifted intellectual and artistic talents of the day including Keats, Shelley, Emily and Charlotte Brontë, and Chopin, it clearly took its heaviest toll among the laboring classes. The spread of the disease was so great and hope of recovery was so small that tuberculosis became known as the "great white plague," an allusion to both the black plague of earlier centuries and the characteristic pallor of victims of the disease. (Packard 1)

La tuberculose brille par son absence sous la plume des auteurs du SIDA. La seule mention de la « peste blanche » se trouve dans *Angels in America*, lorsque Prior raconte à son infirmière le décès de l'un de ses amis :

PRIOR. [A] friend died two days ago of bird tuberculosis; bird tuberculosis; that scared me and I didn't go to the funeral today because he was an Irish Catholic and it's probably open casket and I'm afraid of... something, the bird TB or seeing him or... (*Millenium Approaches* 103)

Pourtant, la description que fait Packard ci-dessus d'une maladie paradoxale, à la fois intimement liée à la création littéraire et systématiquement associée à des populations auxquelles le qualificatif « disenfranchised » utilisé par Kramer en 1983 s'applique également, semble appeler l'analogie tuberculose/SIDA. Cette absence flagrante illustre la remarque suivante, faite par Paul Farmer dans *Fléaux contemporains* : « [L]e "fléau oublié" [...] n'a été oublié que des riches qui n'ont plus à s'en inquiéter » (284). Cette amnésie est intrigante puisqu'elle est illogique à deux titres. D'une part, on ne saurait sous-estimer l'impact de la tuberculose sur la société :

[À la fin du XIX^e siècle] la « consommation » était la plus redoutée des maladies. « La crainte croissante de voir la civilisation européenne détruite par cette maladie marqua la fin du XIX^e siècle », écrit ainsi le médecin et historien Frank Ryan. (*Ibid.* 282)

D'autre part, la tuberculose est une maladie qui a marqué son époque en devenant l'objet de nombreux textes qui, combinés, dépeignent un personnage, le « phtisique », indissociable du Romantisme :

C'est une affection qui se confond avec un mal de vivre, une blessure existentielle. La maladie n'est que l'expression de la vérité profonde du phtisique, être « à part », menacé mais d'autant plus précieux. On célèbre sa beauté éthérée, toute de légèreté, de pâleur, de transparence. Mais on est aussi fasciné par la passion qui le dévore. Cette passion s'exprime dans

l'ardeur amoureuse, mais aussi dans la sensibilité artistique, le goût du beau, la création – tuberculose et art, et création littéraire, entretiendront des rapports privilégiés. [...] [Dans *La Montagne magique* de Thomas Mann] le riche malade [mène au sanatorium] une vie pleine de jouissances et de raffinements. [...] On est exclu du monde mais, simultanément, le « *magnétisme du monde sanatorial* » fait croire au malade qu'ici est la vraie vie et que lui seul a choisi de rester « *là-haut* ». (Herzlich 49-50)

Dans *Illness As Metaphor*, Susan Sontag donne l'illustration suivante de ce « magnétisme » :

"I look pale," said Byron, looking into the mirror. "I should like to die of a consumption." "Why?" asked a friend who was visiting Byron in Athens in October 1810. "Because the ladies would all say, 'Look at that poor Byron, how interesting he looks in his dying.'" (30)

Elle précise que cette vision romantique de la tuberculose n'était pas l'apanage des esthètes :

One might reasonably suppose that this romanticization of TB was a merely literary transfiguration of the disease, and that in the era of its great depredations TB was probably thought to be disgusting—as cancer is now. Surely everyone in the nineteenth century knew about, for example, the stench in the breath of the consumptive person. (Describing their visit to the dying Murger, the Goncourt note "the odor of rotting flesh in his bedroom.") Yet all the evidence indicates that the cult of TB was not simply an invention of romantic poets and opera librettists but a widespread attitude, and that the person dying (young) of TB really was perceived as a romantic personality. One must suppose that the reality of this terrible disease was no match for important new ideas, particularly about individuality. It is with TB that the idea of individual illness was articulated, along with the idea that people are made more conscious as they confront their deaths, and in the images that collected around the disease one can see emerging a modern idea of individuality that has taken in the twentieth century a more aggressive, if no less artistic, form. Sickness was a way of making people interesting... (*Ibid.*)

C'est donc la tuberculose qui a inauguré au XIX^e l'ère de la maladie individuelle, après celle des grandes épidémies :

Après le temps de l'épidémie [lèpre, choléra, peste, syphilis], une autre maladie a, pendant plus d'un siècle, incarné le mal et renouvelé ses représentations : la tuberculose, qui fut d'abord la phtisie. [...] [L]e dix-neuvième siècle est bien l'âge de la phtisie. (Herzlich 48)

Comme le SIDA qui a d'abord été désigné par l'acronyme « GRID », « Gay-Related Immune Deficiency », la « phtisie » est devenue « tuberculose », changement de vocable qui s'est accompagné de nouvelles représentations :

C'est [au début du XX^e siècle] qu'apparaît la notion de la maladie « fléau social » qui vient s'opposer à la vision romantique [...] La problématique du mal des pauvres et des taudis va prendre place à côté de celle de l'autodestruction interne du bourgeois et de l'artiste. (*Ibid.* 51)

On peut citer à ce sujet un ouvrage datant précisément du début du XX^e siècle, *Les maladies des sociétés* (1918), dans lequel le docteur J. Héricourt fait référence à un autre fléau pour prôner le recours au même type de remède :

[N]os ancêtres n'ont pas hésité, ayant à lutter contre une maladie contagieuse, à pratiquer l'isolement des malades pour supprimer la contagion. Ils ont créé les léproseries, et ils ont ainsi pu faire disparaître la lèpre.

C'est une élégante expérience, avant celles de Pasteur, et grâce à laquelle nous ne sommes pas tous, aujourd'hui, plus ou moins lépreux.

Il est vrai qu'en revanche, nous sommes presque tous plus ou moins tuberculeux. Le principe sauveur contre la tuberculose paraît donc être l'isolement des tuberculeux, dans des tuberculoserias qui seraient le pendant des léproseries d'autrefois. (37-38)

Cette préconisation, qui annonce la proposition de mise en quarantaine des séropositifs faite par Lyndon LaRouche et de création de « sidatoriums » par Jean-Marie Le Pen¹²³, témoigne de la stigmatisation des tuberculeux :

On a dit de la tuberculose qu'elle était la maladie de l'obscurité. [...] Sans doute le défaut d'illumination des locaux d'habitation va de pair avec leur aération insuffisante et avec une misère relative des habitants, qui suppose une hygiène défectueuse dans tous ses éléments. (*Ibid.* 22-23)

Aux États-Unis, la menace d'extinction d'une population minoritaire (comparable à celle que Kramer brandissait dans « 1,112 and counting » à propos des gays) concerne la population noire :

La vulnérabilité croissante de la population noire américaine continua d'engendrer des spéculations raciales. L'auteur d'un texte largement lu, paru en 1906, raillait la « phtisophobie » [et] concluait sur cette mise en garde : « À moins que l'environnement hygiénique et moral de la race ne soit amélioré, elle risque de s'éteindre ». (Farmer 306)

En France, l'accent est mis non sur la race mais sur la classe, sur la figure de l'ouvrier qui porte les stigmates de la maladie :

[L]e corps du prolétaire est, lui, irrémédiablement marqué par la maladie. Dans le cas de la tuberculose ouvrière, le « condamné » épouvante par sa seule apparence... (Herzlich 115)

Le personnage de Fantine dans *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo en offre une illustration :

Elle avait les yeux très brillants et elle sentait une douleur dans l'épaule vers le haut de l'omoplate gauche, elle toussait beaucoup [...] elle cousait dix-sept heures par jour. (*Ibid.* 53)

En outre, les deux caractéristiques de la tuberculose que l'on retrouve pendant les premières années de l'épidémie de SIDA sont l'indifférence générale et l'idée d'un mode de vie propice à la maladie :

Les écrits de l'époque, qu'il s'agisse des rapports administratifs ou des traités médicaux, s'accordent dans la stigmatisation du mode de vie ouvrier : négligence de l'hygiène d'abord, mais aussi insouciance ou passivité face à

¹²³ Voir page 205.

la terrible maladie : « *tandis que la population s'émeut dès qu'on lui signale un cas de diphtérie ou de variole, elle demeure impassible lorsqu'il s'agit de tuberculose ; il semble qu'une accoutumance se soit produite, tous reconnaissent le danger, tous le redoutent, la plupart s'en tiennent là* », lit-on dans un rapport élaboré à la Préfecture de la Seine. (*Ibid.* 52)

Elinor Burkett résume ainsi le principal grief des militants vis-à-vis de la population générale pendant les premières années de l'épidémie de SIDA :

In the AIDS activist roll call of dishonor, social indifference to the imminent demise of millions of citizens of the planet has long been public enemy number one. (256)

Quant à l'idée selon laquelle les gays ont souvent été tenus pour responsables de leur sort, c'est probablement Larry Kramer, toujours dans « 1,112 and counting », qui s'en fait le relais le plus clair :

Increasingly, we are being blamed for AIDS, for this epidemic; we are being called its perpetrators, through our blood, through our "promiscuity," through just being the gay men so much of the rest of the world has learned to hate. We can point out until we are blue in the face that we are not the cause of AIDS but its victims, that AIDS has landed among us first, as it could have landed among them first. But other frightened populations are going to drown out these truths by playing on the worst bigoted fears of the straight world, and send the status of gays right back to the Dark Ages. (*Reports from the Holocaust* 48)

Ce que notait Sontag de la tuberculose, que c'est avec elle que « the idea of individual illness was articulated », s'est accompagné de l'apparition d'une figure nouvelle : celle du « malade ». Le tuberculeux n'est pas encore un mourant, il a le temps d'acquiescer ce nouveau statut à part entière :

[M]ême si la tuberculose tue en nombre, elle n'entraîne pas, comme l'épidémie, la mort collective et brutale dans laquelle on s'engloutit. On meurt individuellement et assez lentement de la tuberculose : elle laisse donc apercevoir le malade, la condition qui est sienne, l'image qu'il se fait de lui-même, et celle que les autres ont de lui. [...]

Mais surtout, par sa durée, la maladie devient une forme de vie, avant d'être une forme de mort. La « cure », le voyage, le séjour au « sana », qui constituent pendant si longtemps les seuls véritables traitements de la tuberculose, donnent au malade un statut spécifique : le personnage du malade n'a pas qu'une valeur existentielle, il se définit par un mode de vie et une place dans la société. (Herzlich 56)

Les étapes du traitement de la tuberculose ne sont pas sans rappeler le « Grand Prix of HIV » dont parlait Michael Tolliver à la fin de *Sure of You*. La dégradation physique liée à la condition tuberculeuse est décrite, malgré la vision romantique déjà évoquée, comme étant extrêmement douloureuse et surtout, en réalité, incompatible avec l'acte de création artistique :

L'atteinte aux possibilités de travail et de création, à leur identité même d'artiste, est, chez tous, l'aspect le plus douloureux de la maladie. Continuellement maladie et création sont envisagées ensemble dans leur angoissante interrelation : la maladie empêche de travailler. Katherine Mansfield écrit : « *bien que j'aie un fauteuil, du feu, une petite table, le tout installé confortablement, je me sens trop malade pour écrire. Je serais capable de dicter peut-être, je crois... mais écrire... non. Trop malade* ». Pour elle, ne pas pouvoir écrire c'est courir le risque de laisser son œuvre inachevée, de l'inexistence artistique qui vient doubler la mort physique : « *mon travail ne sera pas écrit. Voilà ce qui importe. Comme il serait intolérable de mourir... de laisser des "fragments", des "ébauches"... rien de vraiment achevé* ». (Ibid. 62)

On peut évoquer à ce propos le cas d'Hervé Guibert, qui est éloquent. Dans le premier ouvrage consacré à son SIDA, il écrit : « À cause de l'annonce de ma mort, m'avait saisi l'envie d'écrire tous les livres possibles » (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* 70). Dans le dernier, publié à titre posthume, il exprime sa terreur à l'idée de devenir aveugle à cause d'un cytomégalovirus, terreur liée à l'impossibilité de lire et, partant, d'écrire : « [S]i je perds mon œil, c'est l'un des derniers livres que j'aurai ouverts » (*Cytomégalovirus* 18). Il faut cependant noter une différence fondamentale entre l'écriture de la tuberculose et celle du SIDA : l'extrait ci-dessus écrit par Katherine Mansfield est tiré de son journal personnel, mais les « grands textes » de la tuberculose, ceux de Flaubert, des frères Goncourt, de Zola, de Huysmans, ont été écrits par des auteurs qui se sont intéressés à la maladie dans une visée naturaliste, mais qui n'en étaient pas atteints eux-mêmes :

[O]n peut être frappé [...] du goût des écrivains naturalistes pour la description « clinique » des maladies et des névroses et de leur attirance pour le savoir positif des médecins. Flaubert, les Goncourt, Zola vont assister à l'hôpital à des présentations de malades. Daudet et d'autres ont de nombreux entretiens avec des médecins célèbres comme Charcot. [...] De ce point de vue d'ailleurs, leurs descriptions totalement imprégnées du discours savant n'apportent guère à celui qui cherche à recomposer une vision profane et l'expérience des malades. [...] Mais leurs œuvres témoignent de cette conception selon laquelle la maladie, plus peut-être que tout autre phénomène, *signifie*. Jusque-là, face à l'épidémie en particulier, on cherchait, selon l'expression de Pascal, à en faire un « bon usage ». Désormais il s'agit de lui faire dire. [...] [La maladie] nous parle, par exemple, de l'interaction de l'hérédité et du social chez Zola, des dédoublements du réel, de l'art et du fantasme dans *À Rebours* de J.K. Huysmans. Nous avons ici un exemple de ce que Susan Sontag appellera l'usage de la maladie comme « métaphore »... (Herzlich 54)

Pour conclure, le lien le plus solide entre tuberculose et SIDA apparaît comme épidémiologique et contemporain :

Il se peut même que la [tuberculose] soit la plus fréquente des infections opportunistes du VIH : fin 1992, de grands spécialistes observaient que sur 11,8 millions de personnes infectées par le VIH selon les estimations, 4,6 millions d'individus étaient coinfectés par *Mycobacterium tuberculosis*. (Farmer 343)

Comme le SIDA, la tuberculose est une épidémie actuelle loin d'être sous contrôle, et, comme le SIDA, elle est largement sous-estimée :

« Malgré l'importance du problème à l'échelle mondiale, écrit le médecin Dixie Snider, la tuberculose n'intéresse plus personne, ni aux États-Unis ni dans les autres pays industrialisés. » (*Ibid.* 320)

Par conséquent, si les références à la tuberculose sont rares, l'analogie SIDA/tuberculose paraît pourtant être aujourd'hui la plus opérante concernant la trajectoire prise par l'une et l'autre maladie :

Le sida semble déjà suivre la voie tracée par la tuberculose. La distribution inéquitable de thérapies efficaces risque selon toute vraisemblance d'accroître l'écart entre nantis et démunis... (*Ibid.* 395)

Ainsi André Glucksmann notait-il dès 1994 que les leçons qui n'ont pas été tirées de l'expérience de la tuberculose nous laissent « désarmés » face au SIDA :

Informés et pragmatiques, nous haussons l'épaule en croisant Kafka et sourions à le lire : « La tuberculose n'est pas une maladie particulière, ni une maladie qui mérite un nom spécial, mais simplement le germe plus vigoureux de la mort même ». Allons donc ! Nos contemporains regrettent de ne pas pouvoir saisir l'auteur du *Procès* par le bras pour le conduire à la consultation la plus proche. Il y découvrirait, affirment les bons esprits, que la tuberculose ne transfigure rien, ne signifie rien, sinon l'absence de prosaïques produits désormais remboursés par toutes les sécurités sociales d'Occident. Que conclure ? Kafka est-il bon pour les poubelles de l'Institut Pasteur ? Peut-être. Mais dans son vide-ordures à la Beckett il murmure : tant pis pour vous, la dépréciation rétrospective de notre expérience de la tuberculose vous a laissés désarmés devant le sida. (102-103)

5. Les Infections Sexuellement Transmissibles

À la question générale de cette première partie (« au sein de la subculture gay, le SIDA a-t-il constitué une fracture, "l'après-SIDA" est-il radicalement différent ? »), la problématique des Infections Sexuellement Transmissibles apporte un éclairage tout à fait intéressant. Partons du constat dressé par Eric Rofes :

[I]t has become common to nostalgically recall pre-epidemic gay male culture as carefree, breezy, and frivolous... [...] Bars, discos, and sex clubs were located in high-crime neighborhoods and were often sites of queerbashings, muggings, and murders. The drug culture of the 1970s, often sentimentalized as ebullient and harmless, was laced with breakdowns from bad acid and deaths from overdoses. Even our sex lives, which held more

peril than we often remember, have been romanticized. While some men did attempt to keep syphilis and gonorrhea in check by popping antibiotics, even more dangerous were tenacious intestinal parasites which resisted treatment for years, hepatitis which spread madly and killed many, and sex-related battering and murder. (71)

En affirmant que, pour les gays, les années 1970 ne furent pas aussi roses que ce que beaucoup veulent se le rappeler, Rofes parle de réécriture de l'histoire, ou du moins de volonté d'enjoliver le passé, d'en oublier certains éléments. Or, le travail d'anamnèse n'est pas difficile à effectuer ; nul besoin de se référer à des archives médicales pour se rendre compte que les questions de santé auraient pu (dû ?) être au centre de la subculture gay des années 1970. Dès le premier quart de son premier ouvrage, Feinberg aborde la thématique des Infections Sexuellement Transmissibles. En galante compagnie, B.J. se trouve confronté aux premiers symptômes :

On closer examination [Lewis] determined the primordial ooze emanating from my member was not in fact precum but the drip of a social disease. Naturally he declined further action. I left in disbelief, for how could this happen to me? Later I experienced a curious burning sensation during micturition. (*Eighty-Sixed* 23)

Il faut noter que le personnage fait référence à une IST en termes de « maladie sociale », mais surtout relever ce paradoxe : s'il s'agit d'une maladie sociale, l'interrogation « how could this happen to me? » semble illogique. La manière dont Feinberg dépeint la vie sexuelle de B.J. ayant pour but d'être représentative de celle des hommes homosexuels des métropoles américaines¹²⁴, pourquoi B.J. s'étonne-t-il d'avoir attrapé une IST ? C'était, selon Michael Callen, tellement courant que certains considéraient qu'il s'agissait d'un passage obligé, d'une caractéristique définitoire de l'identité gay :

We took each new disease in stride. I can even recall that the “invention” of a disease dubbed as “gay bowel syndrome”¹²⁵ was, in some quarters, almost a matter of pride; now we even had our own *diseases*, just like we had our own plumbers and tax advisers. A whole new breed of physicians, affectionately known as “clap doctors,” grew rich treating our STDs. (12)

Dans l'une des nouvelles de *The Body and Its Dangers* d'Allen Barnett, la question est abordée avec nostalgie et humour :

¹²⁴ « I tried to do a million and one things in *Eighty-Sixed*, and one was to create a written time capsule of fag life in the '80s, analogous to John Updike's breeder chronicles. » (« David B. Feinberg Papers » Box 13)

¹²⁵ « The combination of [several] intestinal infections led doctors to identify a new disease syndrome in 1976. It consisted of any or all of the three above mentioned parasites [giardiasis, shigellosis and amebiasis] as well as some combination of condyloma acuminata; anal syphilis or gonorrhea; bleeding hemorrhoids; anal fissures, abscesses, and ulcers; hepatitis; and pruritis ani. Since virtually all of the patients of this syndrome were young urban gay men, doctors named it “Gay Bowel Syndrome.” The tag drew protests from some gay community leaders, who considered it an insulting “remedicalization” of homosexuality. But others were not upset at all. The naming of Gay Bowel Syndrome was, in some quarters, “almost a matter of pride,” wrote Michael Callen. » (Rotello 69)

[Preston] saved [...] two papers he had written in college, [including] one on Walt Whitman. [...] [T]here was Whitman's vision of love between two men, almost a civic duty, and one that had flourished for a while. The latter paper he had turned in late with a note to the teacher, "I have gotten a disease in a Whitmanesque fashion, perhaps a hazard from the kind of research I have been doing lately." Something had made the glands in his legs swell up till it was impossible to walk. "Are you homosexual?" the school doctor asked, having seen the same infection in the gay neighborhood where his practice was. "Well, now that you mention it," Preston replied. [...]

"What were you thinking about just now?"

"Sexually transmitted diseases. [...] I had so many of them back then I should have gotten an honorary degree in public health," he said. (47)

Si chez Callen et Barnett, l'apparition de maladies « typiquement homosexuelles » prête à sourire, chez Shilts, elle fait froid dans le dos, surtout avec le recul :

In San Francisco, two-thirds of gay men had suffered [hepatitis B] [...] Another problem was enteric diseases, like amebiasis and giardiasis, caused by organisms that lodged themselves in the intestinal tracts of gay men with alarming frequency. At the New York Gay Men's Health Project, where Dan William was medical director, 30 percent of the patients suffered from gastrointestinal parasites. In San Francisco, incidence of the "Gay Bowel Syndrome," as it was called in medical journals, had increased by 8,000 percent after 1973. Infection with these parasites was a likely effect of anal intercourse, which was apt to put a man in contact with his partner's fecal matter, and was virtually a certainty through the then-popular practice of rimming, which medical journals politely called oral-anal intercourse. [...] [Dr Ostrow] wondered where all the sexually transmitted diseases would end. It couldn't continue indefinitely. (18-20)

Un chiffre tel que « huit mille pour cent » d'augmentation du taux d'incidence du « gay bowel syndrome » semble au premier abord dépasser l'entendement. L'explication donnée par Gabriel Rotello de la différence qui existe entre le multipartenariat sériel et le multipartenariat concomitant en termes de propagation d'une IST permet de comprendre comment l'on peut atteindre de tels sommets :

Even if people in one population have an average of, say, twelve partners per year concurrently, and those in another population have the same number of partners but have them in a serial fashion, the concurrent population can suffer a rate of total disease transmission for 10 to 100 times higher than the serial population.

To illustrate how this might work with a virus like HIV, let's compare two hypothetical men who both have twelve partners per year. The man who mixes his partners concurrently—let's call him Joe—goes back and forth among his twelve partners throughout the year, while Tom has his twelve partners in a linear fashion, taking one exclusive lover each month, then breaking up with that person, taking up with a new lover for a month, and so on.

Let's say that of Joe's twelve concurrent partners, Partner Ten is infected with HIV. Partner Ten is not very infectious, so although Joe has sex with all of his partners randomly from January through December, he does not

become infected by Partner Ten until October. Once Joe is infected, however, he becomes highly infectious himself, as people newly infected with HIV tend to be. Since he is still having concurrent sexual relations with all eleven of his other partners, he can now quickly and easily transmit his new infection to any of the other partners in his circle. As a result, throughout the rest of October, November and December, several or perhaps even most of his other partners become infected.

Tom also has twelve partners that year, but has them one at a time. Tom's Partner Ten is also HIV-positive and mildly infectious, and Tom also becomes infected by this partner in October, at which point Tom becomes highly infectious. But while Tom can easily pass his new infection to his next two lovers, Partner Eleven and Partner Twelve, he cannot pass it along to Partners One through Nine, since he is no longer having sex with them. So even though the circumstances of their infection are the same—infection by Partner Ten in the tenth month of the year—their abilities to transmit their infection are vastly different. While that difference seems notable in individuals, imagine how it would be further magnified if all of Joe's partners are also concurrent with twelve other partners, all of whom are also concurrent with twelve other partners, and so on, while all of Tom's partners practice serial monogamy. (Rotello 78-79)

Ainsi, ce n'est pas un hasard si le SIDA s'est répandu comme une traînée de poudre dans cette communauté-là, mais une question d'« écologie sexuelle »¹²⁶. En outre, l'explosion des différentes IST mentionnées plus haut dans les années 1970 aurait pu être interprétée comme un signal d'alarme, notamment quand elles ont commencé à devenir résistantes aux traitements :

Now a visit to the public health clinic was in order. I couldn't very well call home for a loan to go to a private physician. Instead, I suffered the slings and abuses of public-health. [...] [T]he wait was interminable, two hours easy, considerably longer than the time in which I procured this errant bacterium, *Neisseria gonorrhoeae*. [...] The nurse [...] gave me strict instructions to avoid intimate relations of any nature for the next fifteen days, the duration of the low-dosage penicillin they punitively dispensed... [...] The symptoms returned after I finished the pills, and so did I. The nurse was all disbelief, citing statistics of the healed and restored, the multitudes that had passed through the portals, dripping and left cleansed, desiccated, until I displayed for her personal benefit my own particular discharge, at which point she was forced to concur. The apology I waited for I never got. Luckily the second dose, a minor variant of the first, did the trick. (*Eighty-Sixed* 23)

¹²⁶ C'est une question qui semble encore aujourd'hui épineuse. Peu d'auteurs l'affrontent aussi directement que Gabriel Rotello : pourquoi le SIDA a-t-il frappé de plein fouet les hommes homosexuels ? L'extrait ci-dessus est un élément de réponse, et Rotello en propose d'autres. Cela dit, il comprend qu'analyser ce qui, dans les comportements sexuels, a permis au SIDA de faire des ravages chez les hommes gays signifie avancer en terrain miné : « Very often progressives and the heterosexual friends of gay people are just as anxious [as gay men] to avoid providing ammunition to homophobes, and thus frequently feel skittish about giving offense to gay people by analyzing how aspects of gay sexual culture contribute to AIDS » (231). Les auteurs de *If Memory Serves. Gay Men, AIDS, and the Promise of a Queer Past* sont très critiques vis-à-vis de l'attitude de Rotello, notamment concernant sa position sur les saunas gays : « Neoconservative gay journalists such as Gabriel Rotello [...] call[ed] upon New York City authorities to regulate the places where sex occurs. Grievous as these invitations to state regulations were, they were just part and parcel of a larger strategy to vilify queer memory » (45).

Feinberg a beau, comme à son habitude, tourner les petits malheurs de B.J. en dérision, le fait est que la pénicilline en dosage modéré n'a pas traité sa gonorrhée, et qu'il a fallu y avoir recours une deuxième fois.

Il faut noter que cet épisode n'est pas le seul où, dans *Eighty-Sixed*, B.J. est confronté aux IST. Dans une liste intitulée « How to Get Rid of the Tricks Who Won't Leave », Feinberg conseille de faire croire à un hôte indésirable que l'on est soi-même envahi d'hôtes indésirables :

When you shower after sex, be sure to give him a towel you have sprinkled with itching powder. As he dries, mention the case of crabs you're almost positive you're over. (73)

Quand l'un de ses partenaires lui mentionne en passant après leurs rapports qu'il a un épisode d'herpès et risque donc fort de l'avoir contaminé, il lui fait très nonchalamment la liste des recommandations d'usage, dont B.J. voit mal comment les appliquer :

"Hey, don't worry. Sometimes [herpes] doesn't even recur," said Philip. "Just take lots of Lysine. Whatever you do, don't scratch. It will spread. Keep it dry. Stay out of the sun. Take it easy. Avoid stress. Get lots of rest." [...] New York City is stress. Should I drop out of grad school and move to Des Moines? Should I turn hetero? (77-78)

Dans ce qui est selon toute vraisemblance le brouillon d'une interview (jamais publiée ?), Feinberg explique que la série d'IST dont est victime B.J. informe la structure de l'ouvrage :

I wanted to write a black comedy in the tradition of Heller's *Catch-22*. [...] [In *Eighty-Sixed*] I wanted the first half to mirror the second half. B.J. gets a series of venereal diseases in the first half. This was meant as farce. The second time it was repeated as tragedy. (« David B. Feinberg Papers » Box 10)

En inversant les termes de la célèbre citation de Karl Marx, et en utilisant le mode humoristique qui est le sien, Feinberg fait de cette série d'infections une « farce », une source de petits désagréments qui en fin de compte prêtent à sourire, alors qu'il est probable que ce ne soit que rétrospectivement, une fois que le SIDA est passé par là, qu'ils paraissent dérisoires :

The myth of the safety of gay life before the epidemic may have taken hold because of a deep need to believe that a golden age existed for gay men at some time in the past. (Rofes 72)

Dans l'extrait de *Reviving the Tribe* de Rofes cité plus haut, il est fait référence à une autre Infection Sexuellement Transmissible qui mérite que l'on s'y attarde ; on la trouve également dans *Angels in America* : « Roy, you have been seeing me since 1958. Apart from the facelifts, I have treated you for everything from syphilis [...] to venereal warts » (*Millenium Approaches* 50). Établir un parallèle entre la syphilis et le SIDA est intéressant à

plus d'un titre. On pense en premier lieu à la dimension de châtement divin que beaucoup furent (et sont toujours) prompts à voir en l'une et l'autre maladie :

Cotton Mather called syphilis a punishment "which the Just Judgment of God has reserved for our Late Ages." Recalling this and other nonsense uttered about syphilis from the end of the fifteenth to the early twentieth centuries, one should hardly be surprised that many want to view AIDS metaphorically—as, plague-like, a moral judgment on society. [...] Thus, the fact that AIDS is predominantly a heterosexually transmitted illness in the countries where it first emerged in epidemic form has not prevented such guardians of public morals as Jesse Helms¹²⁷ and Norman Podhoretz¹²⁸ from depicting it as a visitation specially aimed at (and deservedly incurred by) Western homosexuals, while another Reagan-era celebrity, Pat Buchanan¹²⁹, orates about "AIDS and Moral Bankruptcy," and Jerry Falwell¹³⁰ offers the generic diagnosis that "AIDS is God's judgment on a society that does not live by His rules." (Sontag, *Illness as Metaphor* 148-149)

Dans son ouvrage *God's Judgment? Syphilis and AIDS. Comparing the History and Prevention Attempts of Two Epidemics*, Perry Treadwell donne de nombreux exemples similaires¹³¹, et il met également en relief l'une des caractéristiques communes aux deux maladies :

¹²⁷ Dans un article publié dans le *New York Times* en 1995, Katharine Q. Seelye cite d'autres propos, devenus célèbres, tenus par Jesse Helms : « Senator Jesse Helms, the North Carolina Republican who has vigorously fought homosexual rights, wants to reduce the amount of Federal money spent on AIDS sufferers, because, he says, it is their "deliberate, disgusting, revolting conduct" that is responsible for their disease ». Parmi les « 100 Ways You Can Fight the AIDS Crisis » listés par Feinberg dans *Queer and Loathing*, dix sont consacrés à Helms : « Shoot Jesse Helms. [...] Poison Jesse Helms. [...] Garrote Jesse Helms. [...] Lynch Jesse Helms. [...] Eviscerate Jesse Helms. [...] Nuke Jesse Helms. [...] Eliminate Jesse Helms with extreme prejudice. [...] Flay Jesse Helms alive. [...] Cuisinart Jesse Helms. [...] Kill Jesse Helms » (102-108).

¹²⁸ « Norman Podhoretz, editor of *Commentary*, has condemned concerned politicians "from Ronald Reagan... on down" for undertaking a crash program to develop a vaccine: "Are they aware that in the name of compassion they are giving social sanction to what can only be described as brutish degradation?" » (Dershowitz)

¹²⁹ « The former syndicated columnist—now a White House aide—Patrick Buchanan shed crocodile tears over the "poor homosexuals [who] have declared war on nature and now nature is extracting an awful retribution." » (*Ibid.*)

¹³⁰ Le révérend Jerry Falwell a également interprété les attentats du 11 septembre 2001 comme un châtement divin : « The abortionists have got to bear some burden for this because God will not be mocked. And when we destroy 40 million little innocent babies, we make God mad. I really believe that the pagans, and the abortionists, and the feminists, and the gays and the lesbians who are actively trying to make that an alternative lifestyle, the A.C.L.U., People for the American Way, all of them who have tried to secularize America, I point the finger in their face and say, "You helped this happen." » (Goodstein)

¹³¹ Le plus édifiant est sans doute le suivant : « An editorial cartoon by Wayne Stayskal in *Human Life Review* depicts a man asking God why he has not sent anyone to discover cures for cancer and AIDS. God replies that he did, but they were aborted » (Treadwell 13). Si son ouvrage est consacré à la syphilis et au SIDA, Treadwell reconnaît volontiers que l'on pourrait multiplier les exemples concernant d'autres maladies : « Attributing disease to God's Judgment is not limited to syphilis. Puritan minister Increase Mather saw the decimation of New England Indians by disease in the 17th century as being "cut off by the sword of the Lord." His son Cotton also attributed the pestilence to divine intervention favoring the Puritans. Philadelphians blamed the Germans for the yellow fever in 1793 calling it "Palatine Fever." Then French refugees from the slave revolution in Haiti arrived. The Republicans said that God was punishing local leaders, while the Federalists blamed the immoral French. The cholera epidemic along the East Coast beginning in 1832, particularly in New York City, was blamed on the "immoral, dirty" Irish Catholics » (5).

The French disease, *Morbus Galicus* as syphilis was frequently called by most others than the French, swept accross Europe [...] The Polish called it the "German disease," the Russians "the Polish disease." (1).

Plus loin, il ajoute « Neopolitan disease » à la liste, en expliquant que le but est « blaming the community of origin whether French disease, Neopolitan disease, or any number of other countries affected » (45). Il faut rappeler ici que le SIDA a d'abord été désigné pendant au moins deux ans par la périphrase « gay cancer » ou par l'acronyme « GRID », « Gay-Related Immune Deficiency », avant que l'on ne s'accorde en 1982 sur l'appellation de « Syndrome d'Immunodéficience Acquise ». Quant à l'origine géographique du SIDA, elle suscite le même type de réactions, à savoir qu'il vient toujours d'ailleurs. Pour les Européens, il s'agit d'une maladie américaine¹³². Pour les Américains, c'est un mal venu d'Afrique, après un détour par Haïti¹³³. Pour les Africains, ce n'est qu'un prétexte qu'a trouvé l'Occident pour faire d'eux des boucs émissaires¹³⁴. Dans le cas des deux maladies, il s'agit d'un « blame game » ; le lexique de l'altérité est lié à une volonté d'une part de se dédouaner de toute responsabilité, d'autre part de faire peser le fardeau de la culpabilité sur d'autres populations¹³⁵.

En second lieu, on trouve chez Susan Sontag une autre manière de comparer la syphilis et le SIDA :

Thomas Mann, whose fiction is a storehouse of early-twentieth-century disease myths, makes this notion of syphilis as a muse central to his *Doctor Faustus*, with its protagonist a great composer whose voluntarily contracted syphilis—the Devil guarantees that the infection will be limited to the central nervous system—confers on him twenty-four years of incandescent creativity. E.M. Cioran recalls how, in Romania in the late 1920s, syphilis-envy figured in his adolescent expectations of literary glory. [...] But with AIDS—though dementia is also a common, late symptom—no compensatory mythology has arisen, or seems likely to arise. AIDS, like cancer, does not allow romanticizing or sentimentalizing, perhaps because its association with death is too powerful. (*Illness as Metaphor* 111)

La syphilis, qui est si étroitement associée au génie créatif de Baudelaire, ainsi qu'aux paradis artificiels, est une maladie qui a la particularité de convoquer l'image du poète maudit à qui la

¹³² Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « On pourra dire que le sida aura été un génocide américain » (235).

¹³³ « For the past three years [the publisher of the *Greenwich Village Gay News*]’s been shoving this pet theory of his, that African swine-fever virus causes AIDS, down our throats, and he shows no sign of giving it up. » (*Eighty-Six* 158)

¹³⁴ « In 1987 the *Ghanian Times* declared research into the origins of AIDS to be nothing more than “a shameful, vulgar and foolish attempt by white supremacists to push this latest white man’s burden onto the door of the black man.” » (Burkett 182)

¹³⁵ Dans son article « AIDS and Syphilis: The Iconography of Disease » (tiré de l'ouvrage dirigé par Douglas Crimp *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*), Sander L. Gilman le formule ainsi : « The desire to locate the origin of a disease is the desire to be assured that we are not at fault, that we have been invaded from without, polluted by some external agent » (100).

douleur permet de trouver l'inspiration. Si de tels mythes n'entourent certainement pas le SIDA, il suffit de passer en revue les nombreux ouvrages littéraires écrits sur ce sujet – dont certains sont de grande qualité – pour reconnaître que le SIDA est une muse qui ne dit pas son nom, une source d'inspiration qui n'a pourtant pas donné naissance à une mythologie semblable à celle de la syphilis. Il faut cependant noter que cette absence quasi-totale de mythologisation du SIDA n'est pourtant pas absolue : il y a au moins un exemple de mythe entourant les origines du SIDA aux États-Unis qui mérite d'être mentionné ici, puisqu'il fait écho à un mythe antérieur. On sait aujourd'hui que si l'agent de bord québécois Gaetan Dugas, plus connu sous le surnom de « Patient Zero », fut effectivement l'un des premiers cas de SIDA aux États-Unis, il n'est en aucune manière celui par qui le SIDA arriva sur le continent américain. Pour autant, son mythe subsiste ; il est mentionné dans la plupart des ouvrages consacrés aux premières années de la crise du SIDA, même si c'est pour remettre en cause le rôle qu'il a joué dans la propagation de ce que l'on ne savait pas encore être le Virus de l'Immunodéficience Humaine. À la source de ce mythe se trouve l'ouvrage de Randy Shilts *And the Band Played On* ; si l'on se réfère à l'index, on se rend compte que Dugas est mentionné pas moins de trente-cinq fois (vingt-huit fois sous son nom d'état civil et sept fois sous le surnom de « Patient Zero »). Autant dire que c'est l'un des personnages principaux de cette chronique des premières années de l'épidémie de SIDA aux États-Unis. À son propos, Shilts fait montre de peu de nuance :

Whether Gaetan Dugas actually was the person who brought AIDS to North America remains a question of debate and is ultimately unanswerable. The fact that the first cases in both New York City and Los Angeles could be linked to Gaetan, who himself was one of the first half-dozen or so patients on the continent, gives weight to that theory. Gaetan traveled frequently to France, the western nation where the disease was most widespread before 1980. In any event, there's no doubt that Gaetan played a key role in spreading the new virus from one end of the United States to the other. The bathhouse controversy, peaking so dramatically in San Francisco on the morning of his death [on March 30, 1984], was also linked directly to Gaetan's own exploits in those sex palaces and his recalcitrance in changing his ways. At one time, Gaetan had been what every man wanted from gay life; by the time he died, he had become what every man feared. (439)

Shilts joue au « blame game » mentionné plus haut : ce Québécois (premier élément d'altérité) faisant régulièrement des allers-retours en France (deuxième élément d'altérité) semble être le coupable idéal, à tel point que ses seuls exploits sexuels auraient déclenché le débat sur les saunas gays dans tous les États-Unis, et qu'il prend, à son décès, l'apparence de la Faucheuse, « what every man feared ». Shilts établit le parallèle suivant : « Gaetan [is] the

Quebecois version of Typhoid Mary¹³⁶ » (157). Si l'on peut arguer du fait que l'ouvrage de Shilts date de 1987, et qu'il avait donc le mérite d'être le premier à être aussi documenté malgré quelques imprécisions et exagérations¹³⁷, l'argument ne tient plus pour celui de Treadwell, qui date de 2001 :

Gaetan Dugas, Patient 0, [...] told the doctor: "Somebody gave me this thing. I'm not going to give up sex." [...] When he returned to the Eighth and Howard bathhouse on Castro Street in San Francisco, he would show his Kaposi's sarcoma lesions to his partner and say, "I've got gay cancer; I'm going to die and so are you." Dugas lasted longer than most of his contacts and continued to be sexually active until his death in March 1984. The infamous "Typhoid Mary" infected about 53 individuals of whom three died at the beginning of the 20th century. Dugas had over 2,500 contacts. (55)

Si Treadwell est plus prudent que Shilts (« the Case Control Study does identify Gaetan Dugas, Patient 0, as a primary focus of dissemination », 39), il continue à affubler Dugas du surnom qui le mythifie, et, en un court paragraphe, réussit tout de même à mentionner la dimension volontaire de son comportement destructeur et à en faire une « Typhoid Mary » encore plus redoutable que l'originale. Bien que l'expression « Patient Zero » ne soit pas entrée dans la langue anglaise au même titre que « Typhoid Mary », Gaetan Dugas reste dans beaucoup de consciences l'ange de la mort, venu de contrées lointaines, semant les germes du chaos sur son passage, et ravi de le faire.

6. L'unicité du SIDA ?

Pour commencer cette sous-partie, on peut se référer à nouveau à l'histoire du personnage « Hank Homo » racontée par Eric Rofes, citée aux pages 71-72. Aussi brutal que cela puisse paraître, cette histoire à choix multiples sous forme de « parabole du clone du SIDA » est peu ou prou le résumé d'un très grand nombre d'ouvrages. Sans que cela n'enlève quoi que ce soit ni au caractère tout à fait unique de sa personnalité ni à son talent d'écrivain,

¹³⁶ Mary Mallon (1869-1938) était une immigrée irlandaise ; cuisinière dans la région de New York, elle fut arrêtée et mise en quarantaine quand les services de santé s'aperçurent que de nombreux membres des familles pour lesquelles elle avait travaillé étaient atteints de fièvre typhoïde : elle était porteuse asymptomatique de l'agent pathogène et ne prenait aucune précaution d'hygiène particulière. Après trois ans d'isolement, elle s'engagea à changer de métier, mais en réalité, sous un faux nom, elle continua à cuisiner, notamment au sein d'un hôpital où elle contamina à nouveau de nombreuses personnes. Elle fut condamnée à passer le reste de sa vie sur l'île de North Brother. *The American Heritage Dictionary of the English Language* en ligne définit l'expression « Typhoid Mary » ainsi : « A person from whom something undesirable or deadly spreads to those nearby [from the nickname of Mary Mallon] ».

¹³⁷ Douglas Crimp est très sévère vis à vis de Shilts, et notamment du traitement qu'il fait de Gaetan Dugas : « The criticism most often leveled against Shilts's book by its gay critics is that it is a product of internalized homophobia. [...] "Patient Zero" [is] the very figure of the homosexual as imagined by heterosexuals—sexually voracious, murderously irresponsible [...]. Shilts therefore offers up the scapegoat for his heterosexual colleagues in order to prove that he, like them, is horrified by such creatures » (*Melancholia and Moralism* 52).

l'histoire en elle-même, la séquence d'événements, est très similaire au parcours de vie qu'a suivi David Feinberg. L'une des caractéristiques de la crise de SIDA des premières années est qu'elle a frappé la communauté homosexuelle américaine vite et fort : vite comme une épidémie de peste qui se répand à la manière d'une traînée de poudre, fort comme une épidémie de fièvre hémorragique Ebola qui décime en moyenne les deux tiers d'une population. D'où la multiplicité d'ouvrages qui se ressemblent, racontant des expériences individuelles, à la fois distinctes et semblables. Dans tout épisode épidémique, les dimensions individuelle et collective s'entrelacent et se mettent en tension ; cette tension est particulièrement complexe quand il s'agit du SIDA dans la communauté gay.

Partons de cette remarque de Sontag dans *Illness as Metaphor* : « No one asks “Why me?” who gets cholera or typhus. But “Why me?” (meaning “it is not fair”) is the question of many who learn they have cancer » (38). Si l'on prend pour référence cette question du « pourquoi », de l'arbitraire de la maladie, on se rend compte que le SIDA partage des caractéristiques à la fois avec les maladies infectieuses qui frappent de manière indiscriminée et avec les maladies non-contagieuses pour lesquelles de nombreux facteurs individuels (comportements, prédispositions génétiques, environnement...) entrent en jeu. C'est probablement en grande partie ce qui fait l'unicité du SIDA, épidémie à la fois discriminante parce qu'elle touche en particulier certaines communautés (caractérisées en réalité par des comportements qui facilitent la propagation du virus) et arbitraire, d'une part parce qu'au sein de ces « communautés de comportements » elle ne fait aucune distinction, d'autre part parce qu'elle a largement débordé ces communautés. Ainsi, à la question du « Why me? », on trouve des réponses radicalement opposées. Dans *Angels in America*, Prior la pose de manière poignante : « Poor me. Poor poor me. Why me? Why poor poor me? » (*Millenium Approaches* 41). Cependant, en maître d'œuvre d'une pièce extrêmement subtile où règne l'ambivalence¹³⁸, Kushner a fait en sorte que nous ne puissions pas affirmer sans aucun doute que ce « Why me? » est celui dont parle Susan Sontag. En effet, comme Prior l'énonce au moment où il vient d'entendre la voix de l'Ange de l'Amérique (ce qu'il ne sait pas encore, il sait juste qu'il entend des voix), les pistes sont brouillées : se demande-t-il pourquoi il a le SIDA, ou bien pourquoi l'un de ses premiers symptômes est la démence, ou encore pourquoi il a été choisi, lui, comme prophète ? Impossible à dire. À l'inverse, nous avons vu que chez Maupin, la question du « Why me? » trouve une réponse sans équivoque ; la voici pour

¹³⁸ « Because the play is an epic and because it is a very, very broad canvas, it doesn't really give you a single point to take home. » (Vorlicky 47)

rappel : « [Michael] had vowed not to rail against the universe when his time came. Too many people had died, too many he had loved, for “Why me?” to be a reasonable response. “Why not?” was more to the point » (*Sure of You* 226). La dimension inéluctable du SIDA de Michael est affirmée dès la première phrase : il ne dit pas « if » mais « when his time came », et il s’y est déjà préparé très solennellement puisque qu’il a fait le serment de ne pas s’en prendre à l’univers, c’est-à-dire à l’universalité de la condition humaine. C’est ainsi qu’il transforme le « why » en « why not » ; en effet, lors d’un bombardement aveugle, il est plus probable d’être touché que d’être épargné. Michael sait que son diagnostic est le début d’une histoire qui ressemblera à celle de tous les autres, « the Grand Prix of HIV », c’est-à-dire à peu de choses près l’histoire de « Hank Homo » telle qu’elle est racontée par Rofes (même si nous savons, maintenant que la série des *Tales* est terminée, que la fin sera en réalité plus heureuse).

Chez Feinberg, c’est également la question du « why not me? » qui se pose, mais en des termes très différents, dans un court chapitre intitulée « Why??? » :

Roger, sweet Roger. When I found out about the lymphoma, I wanted it to be anyone but you. I was already stuck with survivor’s guilt, and neither of us was dead. Yet. [...] Why did it have to be you, Roger? Why not me? [...] I’m the personification of evil, whereas you were never anything but good, except, of course, when you callously dropped me, three cocaine addicts, and countless others. (*Spontaneous Combustion* 110)

Il faut rappeler qu’à ce moment de l’histoire, B.J. sait déjà que son ex-amant Roger et lui-même sont séropositifs ; la question est donc celle de la progression du syndrome, et c’est en cela que B.J. déplore qu’elle soit plus rapide chez Roger. Le « Why not me? » signifie donc : « De nous deux, pourquoi est-ce toi qui vas mourir en premier ? ». De manière surprenante, B.J. reprend l’argument qui remonte très loin dans le temps en expliquant que lui-même mérite de mourir d’abord, parce qu’il est la personnification du mal, alors que Roger ne fut jamais autre chose que bon. Bien sûr, comme il s’agit de David Feinberg, cet argument ne peut pas être pris au pied de la lettre ; dans *Spontaneous Combustion*, personne ne se comporte comme un saint, et au cas où le lecteur ne l’aurait pas encore compris à ce moment-là, l’argument est immédiatement sapé par « except, of course, when you callously dropped me, three cocaine addicts, and countless others ». Ce versant de la question du « Why (not) me? », à savoir « Why you? » est également abordé par Mark Doty dans *Heaven’s Coast* :

For your lover to die is not to be guided by fire but immolated by it; to lose what you love, as Job loses his children, is to be entirely plunged into darkness, vulnerable, unprotected by any hedge.

And we're forced to the ultimate question of self-pity: why me? Why did I suffer? Why did I live to lose? Does this have any meaning at all, or is it merely the grinding down of ourselves, the grand arbitrary motions the spheres enact? (130)

Doty revient à la question du « Why me? » par ricochet : pourquoi son compagnon Wally a-t-il dû mourir du SIDA, et donc pourquoi lui-même a-t-il dû souffrir de sa perte ? Il est très dur avec lui-même quand il affirme que, ce faisant, il s'apitoie sur son sort. En ayant recours à l'image de la machine à broyer que serait l'univers, il ne fait qu'essayer de donner un sens à sa souffrance, et pour ce faire, il a recours à une métaphore, ce qui est, Sontag elle-même le reconnaît, la seule manière que l'humain a de penser¹³⁹.

En utilisant une métaphore pour tenter de répondre à la question de l'arbitraire de la maladie, Doty ne fait pas nécessairement exception dans le paysage de la littérature du SIDA. En revanche, une caractéristique définitoire de cette littérature est qu'en dehors de cette question, le recours à la métaphore est relativement rare¹⁴⁰ : « La littérature du sida ne procède à aucune esthétisation de la maladie ou de la dégradation » (Spoiden 11). Si les études de ces dernières années sur l'écriture de la maladie ont permis de montrer que le thème du corps souffrant et de la mort prochaine n'est pas aussi absent dans la littérature que ce que l'on pourrait croire, le SIDA lui a sans aucun doute fait trouver un nouveau souffle : grâce à lui, une étape a été franchie dans la mise en lumière des aspects les plus précis et les plus tabous de la maladie. De la même manière que Prior se trouve entièrement nu à l'Acte III scène 2 de *Millenium Approaches*, face au public, son corps malade entièrement offert, voire imposé, au regard des spectateurs, rien n'est caché dans la littérature du SIDA. Le discours qui accompagne cette scène de nudité est pratiquement encore plus dénué de pudeur que celui qui le prononce :

PRIOR. Ankles sore and swollen, but the leg's better. The nausea's mostly gone with the little orange pills. BM¹⁴¹'s pure liquid but not bloody anymore, for now, my eye doctor says everything's OK, for now, my dentist says "Yuck!" when he sees my fuzzy tongue, and now he wears little condoms on his thumb and forefinger. And a mask. So what? My dermatologist is in Hawaii and my mother... well leave my mother out of it. Which is usually

¹³⁹ « Even Sontag realizes this, observing in *AIDS and Its Metaphors*, "Of course, one cannot think without metaphors." » (Hunsaker Hawkins 23)

¹⁴⁰ Jean-Paul Rocchi signale l'existence d'une démarche artistique remarquable de ce point de vue ; s'agissant de poésie et de performance, elle ne s'inscrit donc pas à proprement parler dans cette étude ; cependant, elle illustre clairement l'idée de résistance à la métaphorisation : « Several pieces by Assotto Saint, a Haitian-American poet and performance artist, were entitled "No More Metaphors" [...] or "No Symbols" [...], attempting to bear witness to the life and death of AIDS victims in a very literal, material way, notably by reproducing obituaries, court statements, notes written for the AIDS Memorial Quilt project, or intimate recollections of the deceased » (350-351).

¹⁴¹ « Bowel movement. »

where my mother is, out of it. My glands are like walnuts, my weight's holding steady for week two, and a friend died two days ago of bird tuberculosis... (*Millenium Approaches* 103)

En quelques phrases, Prior aborde plusieurs sujets que bon nombre d'entre nous, spectateurs ou lecteurs, n'abordons qu'avec beaucoup de réticence et en comité très restreint : nausées, diarrhées sanglantes, prolifération de champignons dans la bouche telle qu'elle dégoûte un professionnel de santé, difficultés émotionnelles, santé mentale chancelante. Rien ne nous est épargné, qu'il s'agisse de mots ou d'images (« image » étant à prendre au sens propre quand il s'agit d'arts visuels, et au sens de description très précise quand il s'agit d'écriture) :

La scripturalisation du sida, tout en repoussant les limites de la représentation de la maladie, viendrait buter aux frontières de la représentation littéraire, peut-être à l'endroit même où le visuel prendrait le relais. (Spoiden 27)

C'est là que la prescription de Sontag, éviter toute métaphorisation de la maladie, prend tout son sens : le corps malade nous est donné à voir, sans surinterprétation, souvent même sans interprétation, sans esthétisation, sans conclusion, sans leçon à tirer. À propos d'un ami commun, une connaissance de B.J. fait le bilan de santé suivant :

"His lung collapsed," Tom told me. "He's hooked up to a respirator. It's because he had PCP. You get these sores on the lungs. The blisters popped, and the lung deflated. They're waiting for the sores to heal. They're hoping it will reinflate by itself. Another friend of mine had the same thing happen. They had to staple his lungs to his chest. It was very painful." (*Spontaneous Combustion* 126)

L'ami dont il est question dans cet extrait s'appelle Seymour Goldfarb ; il s'agit d'un chapitre intitulé « The Very Last Seymour—June 1989 », allant de la page 112 à la page 131 de *Spontaneous Combustion*, consistant en vingt pages qui racontent l'histoire de la vie de Seymour, et surtout sa fin de vie. Ce qui est absolument frappant est le grand nombre de répétitions du prénom « Seymour » : pas moins de cent-quinze occurrences, ce qui fait une moyenne de presque six « Seymour » par page, avec un pic à seize à la page 128, dont voici un extrait représentatif :

Yet somehow every topic led inexorably to the same thing, which was Seymour's present condition.
Seymour lost his taste for eggs.
Seymour told the rabbi he wasn't particularly interested in speaking with him.
Seymour left the hospital and went home.
Seymour slowed down like a clock unwinding, like a mechanical doll whose batteries were running out. He gradually stopped talking. Tom told me that even listening was an effort for Seymour now. [...]
Philip called Seymour's parents to ask them permission to speak to Seymour. He was usually sleeping. Philip didn't want to go out to see Seymour if Seymour was too tired for human interaction. [...]

Tom faithfully visited Seymour once a week. He tried physical therapy on Seymour as Seymour lost his strength. Seymour was weak; he barely walked; he stayed upstairs in his room and played old 45s. His ankles hurt when he walked. Everything was an effort.

Cet extrait est à rapprocher de la toute fin du dernier ouvrage de Feinberg, où l'autobiographie a pris le relais mais où la technique narrative est la même :

I could continue in this vein indefinitely. Future episodes could include: Davey gets a cane. Davey gets a Hickman catheter and matching bag and shoes. Davey goes blind. Davey loses all control of his limbs. Davey goes on total parenteral nutrition. Davey gets a walker. Davey gets his oxygen tube entangled with the telephone wire. Davey complains about not being able to wear a simple shift over the catheter and tubes. Davey develops Tourette's syndrome. Davey finds religion. Davey becomes even more bitter than before. (*Queer and Loathing* 273)

Quel est l'intérêt de ces anaphores ? Il s'agit de faire coexister des contraires apparents : d'une part, l'utilisation d'une syntaxe accumulative a pour effet de créer une impression de vortex inexorable, avec des passages obligés, communs à tous, connus à l'avance. Il s'agit de reconnaître que l'histoire de « Hank Homo » est universelle, qu'il existe effectivement ce que Maupin appelle un « Grand Prix of HIV », et ce que Feinberg nomme « that HIV Highway to Hell », un parcours de fin de vie que tous les mourants du SIDA des premières années semblent condamnés à suivre. D'autre part, la répétition des prénoms, qu'il s'agisse de Seymour, de Davey ou de beaucoup d'autres, a manifestement pour but de singulariser chaque histoire : certes, c'est à peu de choses près la même que celle du voisin (au sens souvent propre, puisqu'un très grand nombre de ces histoires se déroulent dans les quartiers gays des métropoles), certes le nom de famille de la majorité de ces jeunes hommes ne passera pas à la postérité, mais ce qu'il reste d'eux à travers l'objet livre, c'est leur prénom¹⁴² et leur corps. Leur corps n'est pas le thème du livre, mais son vecteur, comme le dit Arthur W. Frank dans *The Wounded Storyteller* : « Stories [are not told] about the body [they are] told through the body » (2). Ainsi, le livre lui-même devient le corps de celui qui n'est plus :

I figured if I wrote about him honestly enough, even scathingly enough, I could preserve him. His infected body would be replaced by the body of the book. He'd be alive now, he'd be this, you'd be turning him in your palm. (Weir, *What I Did Wrong* 121)

¹⁴² Dans l'ouvrage collectif *Writing AIDS*, la contribution de Timothy F. Murphy s'intitule « Testimony » et il fait la remarque suivante : « It is not surprising that personal names loom large in all testimony of this kind [obituaries, first-person accounts of the dead and panels of the *Names Project*], because we understand names as symbols of persons, not as summaries—so there is the emphasis to ensure that names endure [...]. And thus do memorials, whatever form they take, typically insist on the primacy of names; thus is there the horror attached to mass graves » (317).

La grande majorité des décès thématiques dans la littérature du SIDA est suivie d'une crémation, puis d'une dispersion des cendres à un endroit symbolique. Comme le phénix, c'est à travers les mots imprimés sur la page que renaissent Paul¹⁴³, Larry¹⁴⁴, Eddie¹⁴⁵ et tous les autres ; qu'il s'agisse, respectivement, de l'auteur lui-même, de son compagnon ou d'un personnage de fiction dans lequel s'entremêlent les histoires de plusieurs morts du SIDA, c'est par le livre que tous ces jeunes hommes subsistent. Ce n'est pas inédit, et on peut en dire autant de pratiquement toutes les pathographies, journaux intimes, témoignages : il s'agit de ne pas laisser quelqu'un qui n'est plus tomber dans l'oubli. La dimension supplémentaire de la littérature gay du SIDA a trait à la problématique de l'identité : il ne s'agit pas d'expériences individuelles qui, comme dans le cas de pathographies sur le thème du cancer, finissent par tracer les grandes lignes de « l'expérience du cancer ». Il s'agit plutôt, comme dans les récits d'esclaves d'avant-guerre, d'une expérience collective racontée par des voix individuelles qui se font les griots de leur communauté menacée à la fois d'extinction et d'oubli. Cette tension entre unicité et collectivité, entre expérience personnelle et destin communautaire, est spécifique à la littérature gay du SIDA ; c'est ce qui lui donne toute sa richesse et toute sa complexité.

L'écriture du désastre

Le SIDA a donc toute sa place dans l'histoire de la maladie et de son écriture ; cependant, il n'est pas rare de trouver des parallèles avec d'autres « écritures de la crise » :

One is tempted, of course, to compare the literature of AIDS to other literatures of crisis: to literature of genocides and holocausts, for example, or to prison writing. One is tempted to compare the memoirs of AIDS to the slave narratives of the nineteenth century... (Nelson 2)

Dès lors que cette question est abordée, on se trouve en terrain miné (d'où le prudent « one is tempted » répété deux fois), car les objections sont immédiates et nombreuses : comment comparer ce qui n'est pas comparable, l'expérience de la maladie et celle du génocide, de la détention, de l'esclavage ? On est réticent dès lors qu'il s'agit d'établir une gradation dans la souffrance ; il semble pourtant qu'il y en ait une qui s'impose d'elle-même si l'on met côte à côte la barbarie nazie et le SIDA, ne serait-ce que parce que la première fut l'œuvre d'êtres

¹⁴³ *One Boy at War*, Paul Sergios.

¹⁴⁴ *Geography of the Heart*, Fenton Johnson.

¹⁴⁵ *The Irreversible Decline of Eddie Socket*, John Weir.

humains alors que le second est dû à un virus¹⁴⁶. Cependant, la différence de temps grammatical a son importance : les camps d'extermination nazis ne sont plus que des souvenirs, mais en tant que tels ils courent le risque de tomber dans l'oubli, alors que l'épidémie de SIDA se conjugue au présent, mais de « crise » elle est devenue un événement qui s'est installé dans la durée. Autre objection possible : *quid* de la qualité littéraire de ces œuvres ? Tout le monde s'accorde à dire que *Si c'est un homme* de Primo Levi est beaucoup plus qu'un simple témoignage, c'est un chef-d'œuvre. Il faut tout de même rappeler que Primo Levi n'est devenu écrivain qu'après son retour d'Auschwitz ; il est devenu écrivain *afin* de raconter Auschwitz. Cela semble indiquer qu'il n'est pas nécessaire d'être d'abord écrivain avant de vivre une telle expérience pour en produire un récit de qualité. Certes, on ne peut pas en dire autant de la majorité des témoignages de survivants du génocide nazi ; bon nombre d'entre eux ont une valeur historique certaine, mais pas nécessairement une grande valeur littéraire. Le même argument, avec d'autres exemples, pourrait être utilisé en ce qui concerne la littérature derrière des barreaux, les récits d'esclaves, les pathographies. Il en va de même pour la littérature du SIDA : le SIDA a produit des chefs-d'œuvre et des romans de gare, car le VIH ne contient pas le gène du talent littéraire. D'*Angels in America* aux *Tales of the City* en passant par *Queer and Loathing*, chacun est libre d'établir une hiérarchie et de la confronter aux œuvres de Georges Perec, d'Elie Wiesel, de Tadeusz Borowski et de tous les autres dont le talent fait consensus.

Le point commun entre toutes ces littératures est formulé ainsi par Francine Prose dans *Anne Frank. The Book. The Life. The Afterlife* :

There is, in the library of masterpieces, an entire subcategory of books whose authors could be said to have been forced into a collaboration with misfortune. Among the depressingly numerous products of that involuntary partnership are *Hope Against Hope*, Nadezdha Mandelstam's account of the terror of life under Stalin, and *Into the Whirlwind*, Eugenia Ginsburg's memoir of that same period. There are the poems of Szymborska, Milosz, and Celan, Primo Levi's *Survival in Auschwitz*, the slave narratives of the antebellum South, all manner of war and prison novels.

These are books that came into being at a personal cost that no one would be willing to pay. Their authors had no choice but to endure the circumstances that led to their books' composition, and the books were what they had to show for it, if they survived. It is likely that none of them would have written their novels and poems and memoirs if they could have avoided their subjects, if their subjects had not sought them out, or hunted them down. All

¹⁴⁶ En 2009, un clip allemand mettant en scène Adolf Hitler ayant des relations sexuelles non protégées avec une jeune femme, le tout accompagné du slogan « AIDS is a mass murderer », a suscité de vives réactions de la part des associations juives aussi bien que des associations de lutte contre le SIDA. Deux autres clips faisant partie de cette campagne mettent Joseph Staline et Saddam Hussein dans la même situation ; ils sont passés pratiquement inaperçus.

of which makes it problematic for us to say how good the books are, and how grateful we are that they exist.

Given the choice, we would have been willing to live without the diary if it had meant that neither Anne Frank nor anyone like her, or anyone unlike her, had been driven into hiding and murdered. But none of us was given that choice, and the diary is what we have left. (174-175)

Les œuvres de ces écrivains « forced into a collaboration with misfortune » mettent forcément, à un moment ou à un autre, le lecteur mal à l'aise, car il y a un certain voyeurisme à lire avec force détails la souffrance d'un auteur, d'une personne ou d'un personnage. Dans le cas de la littérature gay du SIDA, ce sentiment est peut-être exacerbé par l'exposition crue du corps, qui sera l'objet de la deuxième partie de ce travail : sa dimension érotique, sa déliquescence, sa porosité, et même son sort après la mort, tous les aspects de la matérialité du corps sont abordés. Si l'on peut être reconnaissant que cela oblige les lecteurs, et donc la société, à se confronter à ces thématiques, Francine Prose a raison de dire qu'il est « problématique » de se faire le critique de cette littérature, parce que l'on ne peut pas se réjouir du fait qu'elle existe. Le point commun à toutes les « écritures du désastre », qui consiste, comme le rappelle Pierre Zaoui, en la « perte irrémédiable de son astre » (14), c'est que les lois universelles ne s'appliquent plus, l'anomalie devient pérenne et crée ses propres règles. Il y a quelque chose d'indécemment à être spectateur de ce réagencement forcé de l'ordre du monde, particulièrement quand on n'est pas directement concerné.

Chapitre 3

Le langage de la littérature gay du SIDA : une terminologie *ad hoc*

Quand (ne pas) dire c'est (ne pas) faire¹⁴⁷

Afin d'illustrer la problématique de ce chapitre, examinons un extrait de l'ouvrage d'Abraham Verghese, *In My Own Country*. Écrit par un médecin dans les années 1990, il consiste en une mosaïque de personnages principaux, ses patients atteints du SIDA, et secondaires, leurs conjoints et leurs familles, évoluant sur la scène formée par les hôpitaux et cliniques du Tennessee rural où exerce le docteur Verghese¹⁴⁸. Dans les quelques lignes qui suivent, Essie parle de son frère Gordon, qui a eu de nombreux problèmes de santé pendant son enfance, n'a pas donné de nouvelles à sa famille pendant des années, puis est revenu mourir auprès d'eux. À ce moment-là, son état de santé ne laisse aucun doute sur le fait qu'il ne lui reste plus longtemps à vivre ; il est notamment atteint de « démence du SIDA » (« HIV dementia »), un syndrome cognitivo-moteur évolutif qui se traduit par un déficit mnésique et des troubles des fonctions exécutives :

"I seen some of the friends he hung out with. They'd come home and—to be quite frank—I didn't like some of them. I told him so. I said, 'Gordon, you be careful now. You watch out.'"

"You mean they were gay men?"

"Yes. I knew then that Gordon was gay. But I didn't have any special word for it, you understand? I didn't think too much about it, you know? He was just Gordon; it seemed like such a miracle that he had survived his childhood. Who could have asked for anything more? Even now, I can't think of him as gay. Gay may have been what he did, but it wasn't who he was. He was our Gordo before he was anything else."

I wondered how Gordon, if he could be made to talk, would have reacted to this statement about him: gay was what he did, but it wasn't who he was. (92)

Cet extrait illustre plusieurs points. Tout d'abord, il faut noter qu'Essie, personnage peu instruit dont le vocabulaire est limité, livre une réflexion rétrospective tout à fait remarquable

¹⁴⁷ Ce sous-titre fait allusion à la série de conférences du philosophe anglais John Langhsaw Austin, rassemblées pour publication en 1962 sous le titre *How To Do Things with Words*, traduit en français par *Quand dire c'est faire*.

¹⁴⁸ « Abraham Verghese [is] the emigre Indian doctor whose memoir of treating AIDS patients in rural Tennessee, "My Own Country," is one of the most affecting the plague has produced. » (Rich)

sur le lexique en tant qu'outil indispensable à la compréhension du monde : « I knew then that Gordon was gay. But I didn't have any special word for it, you understand? » Elle n'avait pas de mot pour désigner l'identité sexuelle de son frère, alors il n'en avait pas. Pouvait-il en être autrement ? Il en allait de même pour les autres, les amis de Gordon, dont Essie se méfiait précisément parce qu'elle ne pouvait pas mettre de mot sur leur différence. Alors que pour définir l'identité de son frère, petit dernier chéri de toute la famille, un surnom suffisait : « He was our Gordo before he was anything else ». Enfin, il faut tenter de comprendre la distinction que fait Essie entre ce que Gordon est et ce que Gordon fait : « Gay may have been what he did, but it wasn't who he was ». Venant d'un autre personnage, ce commentaire pourrait tout simplement être qualifié d'homophobe. Mais sous la plume du docteur Vergheze, il ne fait aucun doute qu'Essie témoigne d'un amour inconditionnel pour son frère. Il est presque littéralement venu mourir dans ses bras et elle prend tout en charge : lui prodiguer des soins au quotidien, lui trouver un médecin, le défendre contre les préjugés, l'accompagner jusqu'à la fin, et même après sa mort, s'assurer que son corps est traité avec respect par l'agent des pompes funèbres qu'elle finit par trouver¹⁴⁹ après avoir essuyé plusieurs refus. Leur père niera jusqu'au bout que Gordon a le SIDA, alors qu'Essie ne le cachera à personne, exception tout à fait notable dans cette petite ville du Tennessee, où absolument tous les autres patients du docteur Vergheze cachent la nature exacte de leur maladie. En insistant autant sur le pragmatisme d'Essie, sur le fait qu'elle se moque éperdument du qu'en-dira-t-on dès lors qu'il s'agit de son frère, et sur l'affection sans bornes qu'elle lui porte, l'auteur a absolument tenu à ce que le lecteur n'ait pas d'autre choix que de réfléchir à la complexité du lien entre les actes et les mots, entre les comportements sexuels, de nature privée, et l'identité que l'on décline aux autres.

Dans *Angels in America*, c'est le personnage de Joe qui fait la même distinction qu'Essie, mais en la prenant à revers :

HARPER. I WANT TO KNOW WHERE YOU'VE BEEN! I WANT TO KNOW WHAT'S GOING ON!

JOE. Going on with what? The job?

HARPER. Not the job. [...]

JOE. Then what?

HARPER. Stick to the subject.

JOE. I don't know what that is. You have something you want to ask me?

Ask me. Go.

HARPER. I... can't. I'm scared of you.

¹⁴⁹ Essie ira même jusqu'à faire rouvrir le cercueil avant la cérémonie pour vérifier que le travail a été bien fait ; elle obligera l'agent des pompes funèbres, qui avait négligé ce détail, à trouver des chaussettes et à les mettre à Gordon, en disant : « I don't want my brother going to heaven without socks » (151-152).

JOE. I'm tired. I'm going to bed.
 HARPER. Tell me without making me ask. Please.
 JOE. This is crazy. I'm not... [...]
 HARPER. I have something to ask you.
 JOE. Then ASK! ASK! What in the hell are you...
 HARPER. Are you a homo? (*Pause*)
 Are you? [...] Now answer the question.
 JOE. What if I...
 (*Small pause.*)
 HARPER. Then tell me, please. And we'll see.
 JOE. No. I'm not.
 I don't see what difference it makes. [...]
 I think we ought to pray. Ask God for help. Ask him together... [...]
 HARPER. I forgot the question.
 Oh yeah. God, is my husband a...
 JOE (*scary*). Stop it. Stop it. I'm warning you.
 Does it make a difference? That I might be one thing deep within, no matter how wrong or ugly that thing is, so long as I have fought, with everything I have, to kill it. What do you want from me? What do you want from me, Harper? More than that? For God's sake there's nothing left, I'm a shell. There's nothing left to kill.
 As long as my behavior is what I know it has to be. Decent. Correct. That alone in the eyes of God.
 HARPER. No, no, not that, that's Utah talk, Mormon talk, I hate it, tell me, say it...
 JOE. All I will say is that I am a very good man who has worked very hard to become good and you want to destroy that. You want to destroy me, but I'm not going to let you do that. (*Millenium Approaches 42-47*)

Le poids des mots est au cœur de cet échange particulièrement puissant. Harper ne parvient d'abord pas à se résoudre à prononcer le mot fatidique, comme si elle en craignait un pouvoir performatif : le prononcer signifie lui donner corps, lui donner vie, lui donner une réalité qui empêcherait tout retour en arrière. Il n'est d'ailleurs pas innocent qu'elle choisisse non pas un adjectif, qui qualifierait son mari (« homosexuel » ou « gay »), mais un nom, qui le définit : « a homo », c'est-à-dire une personne que l'on peut complètement désigner ainsi, accompagné d'un article indéfini qui discrétise un élément de la catégorie. Ce qui revient à poser la question ainsi : fait-il partie de cette catégorie, est-il un membre à part entière de ce groupe ? C'est là que Joe répond à l'inverse d'Essie, pour qui Gordon « did gay » mais ne l'était pas. Il est tout près d'admettre qu'il l'est, sans pour autant prononcer les mots (« What if I... », « Does it make a difference? »), mais son principal argument est précisément qu'il n'a jamais fait quoi que ce soit qui puisse être désigné comme tel : « That I might be one thing deep within [...]. As long as my behavior is what I know it has to be ». Il admet que cette négation absolue de son identité sexuelle lui a coûté son identité tout court : « For God's sake there's nothing left, I'm a shell. There's nothing left to kill ». Si l'on veut le formuler à la manière

d'Essie, on peut dire qu'ici Joe reconnaît que « gay may not have been what he did, but it was who he was ».

En guise d'introduction, ces deux extraits ont pour but d'illustrer toute la complexité du rôle joué par les mots dans l'identité sexuelle. Le langage, en ce qu'il permet de penser le monde, a évidemment un impact direct sur la réalité qu'il désigne. Ainsi, il ne s'agit pas uniquement, quand on se situe dans le domaine des questions gays, de prendre des précautions d'ordre rhétorique afin de n'offenser personne ; il faut peser le poids des mots afin de tenter de comprendre les conséquences de leur utilisation. Comme toutes les autres, la subculture gay a ses codes, ses modes, ses expressions fétiches, ses dialectes. Comme beaucoup d'autres, les auteurs du SIDA et leurs personnages développent souvent leur propre idiolecte, qui nécessite un travail de décryptage parfois très conséquent. C'est une problématique complexe et, nous le verrons, parfois embarrassante. Mais s'y atteler est extrêmement gratifiant, car cela permet, en entrant par la marge, une meilleure compréhension de la dimension polymorphe de l'identité et du langage humains, et donc de la société :

One of the central tasks of lesbian and gay international rights is to assert in clear and public terms the reality of homosexuality, not as an inner truth, not as a sexual practice, but as one of the defining features of the social world in its very intelligibility. (Butler, *Undoing Gender* 29)

1. Ambivalence et ductilité du langage de l'identité

LOUIS. Sorry I didn't introduce you to... I always get so closety at these family things.

PRIOR. Butch. You get butch. (*Imitating*) "Hi Cousin Doris, you don't remember me I'm Lou, Rachel's boy." Lou, not Louis, because, if you say Louis they'll hear the sibilant S.

LOUIS. I don't have a...

PRIOR. I don't blame you, hiding. Bloodlines. Jewish curses are the worst. I personally would dissolve if anyone ever looked at me in the eye and said "Feh." Fortunately WASPs don't say "Feh." Oh and by the way, darling, cousin Doris is a dyke.

LOUIS. No.

Really?

PRIOR. You don't notice anything. If I hadn't spent the last four years fellating you I'd swear you were straight. (*Millenium Approaches* 25-26)

C'est avec cet échange que le spectateur fait la connaissance de Prior et de Louis, qui s'avèreront être deux des huit personnages principaux d'*Angels in America*, voire, en ce qui concerne Prior, ce qui ressemble le plus à un héros. Kushner nous fait ainsi entrer dans le vif du sujet ; en quelques répliques, le ton est donné et de vastes sujets sont abordés. Le ton, tout d'abord : à qui la dernière réplique de Prior n'arracherait-elle pas un sourire ? Aussi

irrésistible qu'elle soit, sa fonction est loin de n'être qu'humoristique : elle a tout à voir avec la distinction entre l'être et le faire évoquée en introduction de ce chapitre. Même si c'est sur le ton de la plaisanterie, Prior affirme que, même si Louis a une sexualité homosexuelle, il n'a pas l'une des caractéristiques définitives des gays, à savoir un certain sens de l'observation qui permet une compréhension du monde plus subtile que celle des autres. Kushner utilise ici, dès le début de la pièce, les stéréotypes les plus grossiers : le fait que Louis joue les hommes virils (« butch ») quand il est dans sa famille qui ignore qu'il est homosexuel, son élocution quelque peu précieuse qui risque à tout moment de le trahir, sa peur d'être démasqué qui est telle qu'il ne remarque pas qu'il s'échine à jouer les hétérosexuels face à une lesbienne. La suite d'*Angels in America* sera d'une telle subtilité, notamment en ce qui concerne les questions d'identité sexuelle, qu'il est évident qu'il s'agit d'une ruse de la part de Kushner : il taille dans le vif (ainsi, la caractérisation de Prior et de Louis est d'une efficacité remarquable : le spectateur sait en quelques secondes à peine qu'il s'agit d'un couple homosexuel) avant de passer les quelque sept heures qui suivent à affiner les contours de ses intrigues et de ses personnages.

Quelques scènes plus tard, après avoir appris que Prior a le SIDA, Louis est en train de pleurer dans les toilettes de la Cour d'appel fédérale. Joe, qui y travaille également, sans pour autant connaître Louis autrement que de vue, entre et, le voyant dans cet état, lui demande s'il va bien. S'ensuit l'échange suivant :

LOUIS. Three of your colleagues have preceded you to this baleful sight and you're the first one to ask. The others just opened the door, saw me, and fled. I hope they had to pee real bad.
JOE (*Handing him a wad of toilet paper*). They just didn't want to intrude.
LOUIS. Hah. Reaganite heartless macho asshole lawyers.
JOE. Oh, that's unfair.
LOUIS. What is? Heartless? Macho? Reaganite? Lawyer?
JOE. I voted for Reagan.
LOUIS. You did?
JOE. Twice.
LOUIS. Twice? Well, oh boy. A Gay Republican.
JOE. Excuse me?
LOUIS. Nothing.
JOE. I'm not...
Forget it.
LOUIS. Republican? Not Republican? Or...
JOE. What?
LOUIS. What?
JOE. Not gay. I'm not gay.
LOUIS. Oh. Sorry.
(*Blows his nose loudly*) It's just...
JOE. Yes?

LOUIS. Well, sometimes you can tell from the way a person sounds that... I mean you *sound* like a...

JOE. No I don't. Like what?

LOUIS. Like a Republican.

(Little pause. Joe knows he's being teased; Louis knows he knows. Joe decides to be a little brave.)

JOE *(Making sure no one else is around)*. Do I? Sound like a...?

LOUIS. What? Like a...? Republican, or...? Do I?

JOE. Do you what?

LOUIS. Sound like a...?

JOE. Like a...?

I'm ...confused.

LOUIS. Yes.

My name is Louis. But all my friends call me Louise. I work in Word Processing. Thanks for the toilet paper.

(Louis offers Joe his hand, Joe reaches, Louis feints and pecks Joe on the cheek, then exits.) (Ibid. 35-36)

Kushner utilise la plasticité des mots pour faire naître l'ambiguïté. Il profite du fait que « sound » est assez ambigu pour pouvoir désigner soit les propos d'une personne (quelqu'un peut donc « sound Republican »), soit sa manière de parler (par exemple le « sibilant S » de Louis) et, plus généralement, d'être (d'où la possibilité de « sound gay »). Ainsi, grâce au verbe « sound », il met sur le même plan orientation sexuelle et conviction politique. À cette mise en parallèle s'ajoute, selon Louis, une contradiction : on ne peut pas être gay et Républicain. L'ambiguïté porte donc sur deux caractéristiques identitaires antinomiques. Or, si Joe revendique fièrement son vote républicain (que l'on peut du coup soupçonner d'être une ruse parmi d'autres pour masquer son homosexualité) en faisant mine de s'offenser du « Reaganite » (et non pas de « heartless », « macho » ou « asshole »), il rejette immédiatement l'idée qu'il puisse être gay : « I'm not... », « No, I don't ». Vient ensuite une indication scénique surprenante : « *Little pause. Joe knows he's being teased; Louis knows he knows. Joe decides to be a little brave* ». Il ne s'agit pas d'une indication du type « *Handing him a wad of toilet paper* » ou « *Making sure no one else is around* », qui désigne un geste ou une attitude clairement identifiable recommandée à l'acteur. Ici, il s'agit de faire passer, à travers ce que l'on peut imaginer être un regard complice ou un petit sourire, tout l'enjeu de ce qui se passe chez Joe : sans laisser entièrement tomber le masque – ce masque qui, comme nous l'avons vu et comme le spectateur l'apprendra quelques minutes plus tard, lui coûte tant, auquel il tient par-dessus tout –, Joe se laisse prendre au jeu de la séduction en passant par le jeu de mots. À la fin de l'extrait, Kushner joue sur l'ambiguïté d'un autre terme : « confused » peut signifier ici que sa conversation avec Louis a fini par l'embrouiller (il ne sait plus qui, de Louis ou de lui-même, donne l'impression d'être gay... ou Républicain), mais il est

impossible de ne pas entendre ce « I'm confused », renforcé par le « yes » de Louis, comme l'aveu d'une certaine confusion quant à son identité sexuelle. De l'entrelacs des fils du canevas identitaire surgit la vérité. Les jeux de mots font certes sourire, mais ils font surtout jaillir un aveu qui va radicalement changer le sort de Joe dans le reste de la pièce.

Immédiatement après cette scène, on retrouve Prior, en plein rêve, dans lequel va le rejoindre Harper, la femme de Joe, qui est, elle, en pleine hallucination induite par le Valium qu'elle prend « in wee fistfuls » (*Millenium Approaches* 38) :

HARPER. You're wearing makeup.

PRIOR. So are you.

HARPER. But you're a man.

PRIOR (*feigning dismay, shock, he mimes slashing his throat with his lipstick and dies, fabulously tragic.*) [...]

HARPER. [...] Why are you wearing makeup?

PRIOR. I was in the process of applying the face, trying to make myself feel better—I swiped the new fall colors at the Clinique counter at Macy's. (*Showing her.*)

HARPER. You stole these?

PRIOR. I was out of cash; it was an emotional emergency!

HARPER. Joe will be so angry. I promised him. No more pills. [...] It's terrible. Mormons are not supposed to be addicted to anything. I'm a Mormon.

PRIOR. I'm a homosexual.

HARPER. Oh! In my church we don't believe in homosexuals¹⁵⁰.

PRIOR. In my church we don't believe in Mormons.

HARPER. What church do... oh! (*She laughs.*) I get it. (*Ibid.* 37-38)

À la fin de cette scène, qui se situe selon selon Harper « [at] the very threshold of revelation », Prior a un « flash » et dit à Harper : « Your husband's a homo » (39) ; c'est ce qui déclenchera la confrontation entre Harper et Joe citée en introduction de ce chapitre. Le mécanisme de cette scène est comparable à celui de la scène précédente : Kushner commence avec des clichés extrêmement banals : les hommes ne se maquillent pas, sauf les homosexuels qui aiment jouer les *drag queens* ; en plein coup de déprime, Prior « tr[ies] to make [him]self feel better » en prenant soin de son apparence – il ne manque plus que la tablette de chocolat aux trois-quarts dévorée pour que le tableau soit complet. Puis le dramaturge amène avec beaucoup de subtilité des problématiques liées à l'identité : Prior avoue une petite faute, avoir volé son maquillage. Cela amène Harper à avouer la sienne, qui est d'une autre ampleur : elle

¹⁵⁰ En réalité, c'est peu dire que les Mormons « ne croient pas » à l'homosexualité : « Dans son rapport sur les "thérapies réparatrices" [de l'homosexualité], Focus on the Family cite [...] une étude de 1991 portant sur 860 sujets étudiés par 200 psychologues et thérapeutes, commandée et financée par la National Association for Research and Therapy of Homosexuality (NARTH) et menée à Brigham Young University. Or NARTH est l'un des principaux organismes proposant des "thérapies réparatrices" [...]. Par ailleurs, si Brigham Young est incontestablement une université réputée qui accueille des chercheurs de qualité, c'est aussi un établissement "fondé, soutenu et guidé par l'Église de Jésus-Christ des saints des derniers jours" » (Marche, « *Flawed Science* » 70).

est dépendante au Valium, ce qui est incompatible avec son identité mormone. S'ensuit alors un jeu sur les mots comparables à « sound gay/Republican » : avec « I'm a Mormon/homosexual », le dramaturge met sur le même plan identité religieuse et identité sexuelle, ce qui prête évidemment à sourire. Le sourire du spectateur s'élargit un peu plus lorsque le parallèle continue : « In my church we don't believe in homosexuals » est une formule extrêmement lapidaire pour nier l'existence même de l'identité de Prior. Il pourrait s'offusquer, argumenter, accuser Harper d'homophobie. Il choisit de reprendre sa formule pour la saper immédiatement : « In my church we don't believe in Mormons ». Ce qu'il faut remarquer également, c'est que Harper ne comprend pas immédiatement la plaisanterie. C'est l'un des principes de l'humour : il faut un terrain de références commun. Or, si Harper ne voit pas du tout où est le problème quand il s'agit de nier l'existence d'une population donnée, il y a pour elle une différence tellement fondamentale entre identité religieuse et identité sexuelle qu'elle ne saisit pas comment Prior peut les mettre sur le même plan. C'est dans des moments comme celui-là que s'installe une complicité entre Prior et les spectateurs, qui, eux, comprennent tout de suite l'humour. Cela dit, l'indication scénique « *She laughs* » qui interrompt sa demande d'explication a son importance : même si son premier réflexe est l'incompréhension, Harper finit par saisir le jeu de mots, alors qu'elle aussi pourrait s'offusquer et argumenter. Mais elle indique simplement « I get it », expression elle-aussi ambiguë : a-t-elle simplement compris la plaisanterie, ou a-t-elle, en quelques secondes, compris que nier l'existence de la population homosexuelle n'a pas de pouvoir performatif, ne suffit pas à faire disparaître les homosexuels de la surface de la Terre ? La deuxième hypothèse est à privilégier, car, en peu de temps, elle va ouvrir les yeux et comprendre que son mari, avec qui elle vit depuis plusieurs années, est lui-même homosexuel. C'est encore un exemple de la maîtrise qu'a Kushner de l'art du dialogue ; tout modeste qu'il soit quand il affirme simplement qu'il pense avoir « a good ear for dialogue » (Vorlicky 196), il sait manier les mots avec une grande subtilité, en alternant les stéréotypes et les confidences et en exploitant toute la polyphonie du langage de l'identité.

C'est dans ce type de scènes que s'exprime tout le génie de Kushner. D'autres scènes abordent les questions identitaires dans *Angels in America*, mais elles sont nettement moins subtiles, probablement à dessein. Ce sont celles où Louis disserte à grand renfort de concepts et d'abstraction, comme à la toute fin de son « cours théorique » sur la démocratie en Amérique :

LOUIS. I just think when you are discussing lines of oppression it gets very complicated and...

BELIZE. Oh is that a fact? You know, we black drag queens have a rather intimate knowledge of the complexity of the lines of...

LOUIS. *Ex-black drag queen.*

BELIZE. Actually ex-ex.

LOUIS. You're doing drag again?

BELIZE. I don't... Maybe. I don't have to tell you. Maybe.

LOUIS. I think it's sexist.

BELIZE. I didn't ask you.

LOUIS. Well it is. The gay community, I think, has to adopt the same attitude towards drag as black women have to take towards black women blues singers.

BELIZE. Oh my we *are* walking dangerous tonight.

LOUIS. Well, it's all internalized oppression, right, I mean the masochism, the stereotypes, the...

BELIZE. Louis, are you deliberately trying to make me hate you?

LOUIS. No, I...

BELIZE. I mean, are you deliberately transforming yourself into an arrogant, sexual-political Stalinist-slash-racist flag-waving thug for my benefit?
(*Millenium Approaches* 100)

S'ensuit un échange empreint d'agressivité dans lequel Louis accuse Belize d'être antisémite et Belize accuse Louis d'être raciste, le tout illustré par des noms de personnalités considérées comme étant l'un ou l'autre (respectivement Louis Farrakhan et Ed Koch). Quand Louis en arrive à citer Jesse Jackson comme exemple d'antisémitisme, cela déclenche les répliques suivantes :

BELIZE. Louis, you voted for Jesse Jackson. You send checks to the Rainbow Coalition.

LOUIS. I'm ambivalent. The checks bounced.

BELIZE. All your checks bounce, Louis; you're ambivalent about everything. (*Ibid.* 101)

Ce que cet échange illustre, c'est le décalage chez Louis entre la théorie et la pratique¹⁵¹ : pour le dire en termes simples, cela ne coûte rien d'affirmer « when you are discussing lines of oppression it gets very complicated », parce que débattre (« discuss ») est une activité

¹⁵¹ Ce décalage trouve un écho dans la toute première scène de *Perestroika*, dans laquelle « Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, the World's Oldest Living Bolshevik », personnage totalement aveugle, déplore : « And Theory? How are we to proceed without Theory? What System of Thought have these Reformers to present to this mad swirling planetary disorganization, to the Inevident Welter of Fact, event, phenomenon, calamity? Do they have, as we did, a beautiful Theory, as bold, as Grand, as comprehensive a construct...? [...] Change, Yes, we must change, only show me the Theory, and I will be at the barricades, show me the book of the next Beautiful Theory, and I promise you these blind eyes will see again, just to read it, to devour that text » (*Perestroika* 147-148). À grand renfort d'abstractions mises en relief par l'utilisation excessive des majuscules, Kushner nous présente un personnage complètement déconnecté de la réalité, antédiluvien (c'est dit dans son nom) et donc absolument inconscient des problématiques contemporaines et de leur impact sur les individus. Mettre Aleksii et Louis en parallèle peut paraître sévère, alors que, rappelons-le, Kushner dit de lui : « Louis Ironson [...] is the closest character to myself that I've ever written » (Vorlicky 223). Heureusement, Louis évoluera quelque peu d'ici la fin de la pièce, et, s'il reste prompt à avoir recours à la théorie jusque dans l'épilogue, en pratique, il aura laissé son expérience et celle des autres modifier son point de vue.

abstraite, où l'on reste extérieur, voire où l'on se place au dessus de la réalité, de l'expérience. Or Belize lui répond : « We black drag queens have a rather intimate knowledge of the complexity of the lines of [oppression] », c'est-à-dire qu'il se met lui-même au cœur de ce qui n'est pas un débat, mais son quotidien. Louis repart immédiatement vers l'abstraction, en utilisant une comparaison avec une autre minorité opprimée et en parlant d'oppression intériorisée. C'est pourquoi Belize lui reproche d'être une suite de « isms¹⁵² » reliées par des slashes, à savoir une agrégation de concepts qui, en fin de compte et contrairement à ce qu'il croit, ne suffisent pas à faire de lui une personne de convictions : « All your checks bounce, Louis; you're ambivalent about everything ». Chez Louis, la profusion d'étendards identitaires masque mal une réelle difficulté à agir en suivant sa propre boussole ; il se laisse définir par les autres, en l'occurrence les théoriciens de l'identité, alors que Prior, Belize, Harper et même Joe ne se laissent pas, ou plus, dicter leur comportement.

Cependant, il n'est pas le seul à avoir cette difficulté : impossible de parler de littérature gay des premières années de l'épidémie sans évoquer une figure omniprésente, celle du clone. Celui qui en parle le mieux est sans aucun doute David Feinberg, dans la suite d'un extrait déjà cité :

Clones have been with us since Stonewall, the dawn of Modern Gay Time.
[...] One of the three remarkable *Christopher Street* fortunes captured this phenomenon with a drawing of six clones captioned: "Why gay men are seldom identified in police lineups." (*Queer and Loathing* 217)

Il faut immédiatement noter que Feinberg ne se désolidarise pas de cette description sans concession. En plus d'avoir utilisé « Rants and Raves of a Raging AIDS Clone » comme sous-titre à son dernier opus, il y raconte une anecdote où il se revendique sans ambiguïté comme tel vis-à-vis d'une ancienne conquête : « It's quite understandable that you wouldn't remember me because, being a clone, I look exactly like the last fifteen men you've had sex with » (81). Cette célébration aigre-douce de l'uniformité de la population gay dans les grandes villes américaines implique nécessairement une tension entre la revendication d'une certaine unicité, en tant qu'individu, et l'appartenance à une subculture dont les codes semblent être devenus tyranniques. Bourdieu aborde cette problématique à propos du niveau supérieur de cette tension (non pas entre l'individu et la subculture, mais entre la subculture et

¹⁵² Le *Merriam-Webster* atteste l'existence du substantif « ism » désignant « a belief, attitude, style, etc., that is referred to by a word that ends in the suffix -ism ». Selon le dictionnaire participatif en ligne *Urban Dictionary*, l'expression « ism schism » est employée pour faire référence à « a divide among people (schism) caused by prejudice beliefs (isms) » ; il est précisé qu'elle est surtout utilisée par les Rastafaris, et, en effet, son emploi le plus célèbre se trouve dans la chanson des Wailers, écrite par Peter Tosh et Bob Marley, *Get Up, Stand Up* (1973) : « We're sick and tired of your ism schism game ».

la population générale ; si le niveau est différent, la nature de la tension, elle, est la même) dans « Quelques questions sur le mouvement gay et lesbien » :

La contradiction structurale qui est à leur principe condamne les mouvements issus des groupes dominés et stigmatisés à un [...] balancement entre l'invisibilisation et l'exhibition, entre l'annulation et la célébration de la différence, [...] comme aussi le mouvement des Civil Rights ou le mouvement féministe (165).

Cet effet de pendule qui oscille entre la dilution d'une identité spécifique dans une autre, plus vaste, et la mise en exergue (frôlant parfois le ridicule) de la singularité est une caractéristique de la subculture homosexuelle analysée ainsi par Liora Israel :

À l'opposé de ce style hyperviril [celui du clone], le *camp*, mélange de sentimentalité, de théâtralité et de dérision, réinvestit les lieux communs de la pop culture et réinvente l'histoire homosexuelle en la mythifiant. On peut, bien sûr, interpréter le *camp* comme une stratégie d'accommodation aux contraintes sociales, mais il est sans doute bien davantage : une longue tradition de subversion des normes et des stéréotypes. Il est aussi, bien souvent, un choix. Comme le remarque Patrick Cardon : « Beaucoup d'homosexuel(le)s, non seulement ne craignent pas de passer pour une caricature, mais l'assument complètement, se moquant et de l'image que les autres veulent se donner et de l'image que les autres veulent leur donner ». (220)

Ce qui peut être perçu, de prime abord, comme une difficulté à se définir individuellement dans un milieu aux codes prônant l'uniformité est également interprétable comme un choix subversif, voire un idéal vers lequel tendre, comme l'atteste l'extrait de *Babycakes* cité plus haut (page 62), où Michael froisse Lord Roughton en disant qu'il ne connaît pas ses deux amis personnellement mais qu'il les connaît « generically ». C'est exactement ce à quoi le Lord anglais aspire : le Castro est précisément l'endroit où tout le monde se ressemble ; il n'aura donc plus à faire d'efforts pour « se fondre dans la masse » (notamment, à faire croire qu'il est marié par amour à une femme) parce qu'il sera effectivement comme les autres. Bien sûr, on peut émettre toutes sortes d'objections à cette vision idyllique de l'uniformité comme refuge. Cette lecture n'a pas pour effet de faire disparaître la tension dont parlait Bourdieu, mais elle a le mérite de faciliter la tâche d'une population qui en quelques années doit affronter des problématiques qui, sans quelques « raccourcis », seraient insurmontables, comme l'affirme Edmund White : « I've seen a world vanish—a culture that has been oppressed in one generation, liberated in the next, and wiped out in the next » (Theophano 88). Dans *Babycakes*, ce sont, comme souvent, les lesbiennes qui montrent la voie :

Some of the most political dykes in town had already converted, tossing out their Levi's and Birkenstocks in favor of poodle skirts and heels. It was no longer a question of butch vs. femme, liberation vs. oppression. Clothes did not unmake the woman; clothes were just clothes. (59)

Les hommes gays ont fait de tout un langage identitaire, et ont fait de l'apparence un langage à part entière. L'illustration la plus édifiante de ce langage vestimentaire est le « hanky code », ce code de couleurs très élaboré, né sur la « scène cuir » des années 1970, dont les variations locales semblent infinies, et qui permet, grâce au(x) bandana(s) que l'on porte dans l'une ou l'autre (ou les deux) poche(s) arrière de son jean, de communiquer sans parler ses préférences sexuelles ou autres. Dans les nombreux documents conservés par David Feinberg et archivés à la *New York Public Library* se trouve une brochure publicitaire (non datée) de la boutique « Innovation in Leather » à Boston qui liste plus de cinquante significations possibles, dont voici quelques unes :

Left pocket	Hanky Color	Right pocket
Wants head	Light blue	Expert cocksucker
69-er	Robin's egg blue	69-ee
Fucker	Navy Blue	Fucked
Fist fucker	Red	Fist fuckee
Suck my pits	Magenta	Armpit freak
Has 8'' or more	Mustard	Wants a Big One
Anything anytime	Orange	Nothing now
Daddy	Hunter Green	Hunting for Daddy
Bartender	Cocktail napkin	Bar Groupie
Tearoom top	Doily	Tearoom bottom
Likes Black Bottoms	Black/White Stripe	Likes Black Tops
Likes Latino Bottoms	Brown/White Stripe	Likes Latino Tops
Likes Oriental Bottoms	Yellow/White Stripe	Likes Oriental Tops
Likes White Bottoms	White Lace	Likes White Tops

(« David B. Feinberg Papers Box 18 »)

Dans la citation de *Babycakes* ci-dessus, c'est avec humour que Maupin rappelle que si tout est signifiant, les vêtements servent d'abord et surtout... à s'habiller.

2. « Us vs. them » : la rhétorique de l'appartenance

Dans la littérature gay du SIDA, la rhétorique du « us vs. them » est omniprésente, et si les variations dans la définition des deux termes sont, comme nous allons le voir, nombreuses et subtiles, l'affirmation de l'existence de deux groupes distincts et aussi immiscibles que l'huile et l'eau est sans cesse répétée. Le premier « us vs. them » auquel on pense intuitivement est celui qui consiste à opposer les homosexuels et les hétérosexuels. Nous avons déjà vu l'extrait d'*Eighty-Sixed* où Feinberg parle de la rue comme faisant partie du « straight world » (99). Aussi nonchalamment qu'il le fasse, il affirme sans conteste l'existence de frontières, tant géographiques, territoriales, que symboliques, mentales, entre les espaces homosexuel et hétérosexuel. Il oppose ce « monde hétérosexuel » aux lieux

réservés aux homosexuels en conférant à ces derniers une dimension de refuge, par opposition à la dangerosité du « straight world ». Cette manière d'opposer les deux « mondes » n'est pas propre à Feinberg : dans les premières années de l'épidémie de SIDA, plus d'une décennie après Stonewall, l'opposition entre ces deux mondes et leur impossibilité de se rencontrer sans heurts semblent être des données, un postulat qui implique une homophobie sociétale ancrée et actée. Les auteurs les traitent comme telles : « We don't [count]; faggots; we're just a bad dream the real world is having, and the real world's awakening » (*Perestroika* 167). Prior est d'une humeur très sombre quand il prononce ces mots (son état de santé se détériore et il vient d'assister à un enterrement), donc il permet à Kushner d'aller même plus loin que Feinberg en substituant « real » à « straight » pour désigner ce monde où l'existence même des homosexuels est niée. D'où la création et le maintien des « refuges » mentionnés par Feinberg (et beaucoup d'autres), des endroits (réels ou symboliques : la scène du théâtre où se déroule *Angels in America* en est un, le 28 *Barbary Lane* des *Tales of the City* en est un autre, chaque ouvrage de Feinberg en est un) à l'abri de la menace homophobe :

[L]oin d'être un repli sur soi, le recours à la communauté est d'abord le moyen de faire face à une urgence (l'épidémie de sida) et de s'organiser face à une violence extérieure (l'homophobie). Ainsi, selon Philippe Mangeot, « loin d'être le dernier mot d'une politique des minorités, la communauté est d'abord la condition à partir de laquelle des échappées minoritaires peuvent devenir possibles ». (Israel 215)

Dans ces lieux sûrs, point de bataille contre l'homophobie du reste du monde :

I would never want to write a play that was about convincing people that it was O.K. to be gay, because if you don't know that already, go rent *Philadelphia* and figure it out. (Vorlicky 208)

À quelques exceptions près, la position de Kushner semble être celle de tous les auteurs du SIDA. Feinberg le formule à sa manière au début de *Queer and Loathing* :

I've read the surveys in *Rolling Stone* and I know that 95 percent of you thirty-something motherfuckers wouldn't mind having an individual of the Negro persuasion move next door, but 58 percent don't want a fag to date your brother. [...] I'm sick and tired of all this talk about innocent victims. *I plead guilty.* (3-4)

Cet extrait permet de remarquer un autre « us vs. them » : l'opposition entre les victimes innocentes du SIDA et les autres. Ce thème a déjà été abordé dans la troisième partie du chapitre précédent (page 122) : quand Brian est pris de panique parce qu'il craint d'avoir été infecté, son premier réflexe est d'avoir peur pour sa femme et sa fille, qui pourraient avoir été contaminées alors qu'elles sont, selon ses propres mots, « innocentes ». Il s'agit évidemment d'une variation sur l'axiome « SIDA = mal coupable », qui est, s'il ne fallait en donner qu'une, la caractéristique de cette épidémie. Elle a pour conséquence une autre séparation très

nette : celle qui existe entre les séropositifs et les séronégatifs. En guise d'illustration, on peut citer cet échange entre Brian et Michael des *Tales* qui a lieu juste après que Thack a rompu avec ce dernier :

“I think [Thack] just freaked out [...] [about] my being positive. [...] Oh, he was cool about it,” said Michael, “and we were safe and all. Unless you count French kissing, which I don’t.”

“Then why would he all of a sudden...?”

“I think it just ruled out any... long-term considerations. [...] I don’t blame him,” said Michael. “Who wants to start something with somebody who... you know.” He chewed on his lower lip. “He was a nice guy. Some guys won’t even date outside their own antibody type.” (*Significant Others* 301)

L’existence même de l’expression « date outside one’s antibody type », absolument incompréhensible pour un profane, atteste que la rupture est consommée entre les homosexuels dont le sérostatut est différent : la solidarité communautaire a ses limites. La communauté homosexuelle est connue pour être restée unie pendant la crise du SIDA. Tant qu’il était question de prendre soin d’un proche malade, c’était effectivement le cas ; mais les choses étaient plus délicates quand il s’agissait d’envisager une nouvelle relation, et les sphères clairement délimitées. Feinberg, par la voix de B.J., nous apprend même que cette ségrégation était tellement courante qu’un néologisme a fait son apparition : « But you’re a neggie, aren’t you? » (*Spontaneous Combustion* 158). Il faut remarquer qu’il permet de transformer un adjectif qualificatif, utilisé généralement dans une périphrase (« an HIV-negative person »), en un nom, qui désigne une personne dans son intégralité en se référant uniquement à l’une de ses caractéristiques.

Cet exemple de vocable spécifique nous amène à nous intéresser à un « us vs. them » plus large, qui en fait englobe tous les autres, à savoir une opposition plus subjective, aux contours plus flous, entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, ceux qui sont dans la confiance et ceux qui ne le sont pas. Pour expliciter ce qui est entendu par là, commençons par l’exemple le plus évident :

I divided the world into two classes: those who knew I was gay and those who didn’t. The latter class required mendacity, subterfuge, deceit, willful falsehoods, and outright lying. [...] I had pretended to be straight for about three months, carefully censoring from my speech anything that might imply I was gay, hiding behind androgynous noun-phrases like “my friend.” (*Eighty-Sixed* 10)

Rien d’étonnant à ce que B.J. sépare clairement ceux qui savent qu’il est gay et les autres. Ce qui est remarquable, c’est la manière dont il désigne ceux qui ne savent pas, non pas en les définissant eux-mêmes (il pourrait faire la liste des catégories de personnes à qui, pour une raison ou une autre, il n’a jamais dévoilé son homosexualité), mais en parlant de son propre

comportement vis-à-vis d'eux : ceux qui ne savent pas sont ceux avec qui il est obligé de se faire passer pour un autre. Le corollaire est, évidemment, qu'avec ceux qui savent, il peut être lui-même. Dans « être lui-même », il faut surtout comprendre qu'il peut parler sans s'autocensurer. L'exemple qu'il donne du « my friend » n'en est qu'un parmi tant d'autres, dont le plus évident est le titre de son premier ouvrage. Catherine Texier a nécessairement fait des recherches pour pouvoir commencer ainsi sa critique d'*Eighty-Sixed* :

Eighty-six: none left; nothing. Commonly used by a lunch-counter cook to inform waiters that there is no more of a specific dish. By extension, to be eighty-sixed means to be thrown out, ejected.

Du moins, elle part du principe que les lecteurs du *New York Times* de 1989 ont besoin d'éclaircissements pour comprendre de quoi il est question. Dans une interview accordée au magazine *Frontiers* à l'occasion de la publication d'*Eighty-Sixed*, Feinberg en donne également la définition :

Why did you choose the title *Eighty-Sixed*?
As a pun, since the first half is set in '80 and the second half in '86, you get eighty-sixed. Also as a metaphor for death.
Like being tossed out of life?
Yes. Waitresses used to use "'86" as slang for "we're out of it" because it rhymes with "nix." "Eighty-six" is in the *American Dictionary of Slang* as gangster talk, meaning iced. (« David B. Feinberg Papers » Box 13)

À la première mention du terme dans le roman, l'auteur en explicite également le sens : « They'll take out a contract on me and write eighty-six: Terminate with extreme prejudice » (14). Un peu plus loin, il en donne plusieurs exemples qui permettent au lecteur de comprendre la signification la plus courante de cette expression :

"Last month George got eighty-sixed from the West Side Y for fooling around in the sauna." [...]
"I was eighty-sixed from the Anvil for not removing my jacket." [...]
"A week ago Thursday, Rob got eighty-sixed from the Athens Diner on Tenth Street." (*Ibid.* 48)

La frontière entre « ceux qui savent » et « ceux qui ne savent pas » est une séparation très nette entre ceux qui ont des références communes, et notamment un vocabulaire commun, et les autres, ceux qui doivent, s'ils veulent comprendre, effectuer un travail de décryptage sémantique. Dans « From Closet Talk to PC Terminology: Gay Speech and the Politics of Visibility », Pascale Smorag aborde cette question de l'inintelligibilité intrinsèque à ce que certains appellent le « Lavender Language » :

According to Bill Leap, the co-coordinator of the 2003 conference [on Lavender Language and Linguistics at the American University in Washington, DC], homosexuals communicate with each other in ways that are "different from the linguistic practices of non-lesbian/gay-identified persons." Macmillan English dictionary explains that "Lavender language

functions as a kind of homosexual code, characterized by acronyms, plays on words and double meanings only intended to be understood by the gay community.” (3)¹⁵³

Dans l'extrait suivant, tiré de *Babycakes*, Maupin ne prend pas la même peine que Feinberg et Texier de donner la définition des mots « difficiles » :

Douglas smiled.

“Gary brought rubbers.” [...]

“They are ridiculous things, and they are meant for *breeders*.” » (50)

Si « rubber » (désignant un préservatif) et « breeder » (étant une manière péjorative de désigner un hétérosexuel) sont sans doute plus courants et plus compréhensibles grâce au contexte qu'« eighty-sixed », il se peut qu'un lecteur non averti ne sache pas de quoi il s'agit. Une seule conclusion possible : l'auteur n'écrit pas pour les lecteurs non avertis, ou, du moins, il leur laisse le soin de procéder au travail de décodage – travail qui, pour « breeder » sera double, car il faut à la fois en saisir le sens et les connotations négatives. En revanche, face au langage extrêmement spécifique des petites annonces, Maupin est plus indulgent avec ses lecteurs en se faisant traducteur :

Arriving in Piccadilly Circus, he bought a copy of *Gay News* and perused it... Judging from the classified ads, gay Englishmen were perpetually searching for attractive “uncles” (daddies) with “stashes” (mustaches), who were “non-scene” (never in bars) and “non-camp” (butch). (*Babycakes* 119)

Sans traducteur la petite annonce personnelle de David Feinberg est quelque peu déroutante :

GWM, 28, 5'8", 145, br/gr, attr, sexy. Like movies, plays, pecs, writing, sex, baking, novels, wit, irony, and Dynasty. Seek boyfriend who reads, works out, knows calculus and doesn't go to the Saint. (Feel free to bluff the last two). Letter, etc. to: NYN BOX 0113. (« David B. Feinberg Papers » Box 18)

Il faut en fait savoir que « GWM » signifie « Gay White Male », que « br/gr » signifie qu'il a les cheveux bruns et les yeux verts, et que « Letter, etc. » indique qu'il s'attend à recevoir une réponse accompagnée d'une photo. Ce langage codé des petites annonces n'est donc pas exagéré par Maupin. Il faut noter qu'il est différent aux États-Unis et en Angleterre, là où se trouve Michael dans *Babycakes* : Michael traduit donc les termes de l'argot gay britannique en argot gay américain. Il n'est pas étonnant que les variations locales soient nombreuses, comme pour tout dialecte. Les auteurs, Feinberg en tête, semblent prendre beaucoup de plaisir à jouer avec la dimension confidentielle de ce jargon. En voici l'un des exemples les plus

¹⁵³ En introduction du numéro de la revue *Transatlantica* dont est extrait cet article de Pascale Smorag, Claire Sorin et Sophie Vallas précisent que la terminologie *ad hoc* dont il est question dans ce chapitre est une étape cruciale de la construction d'une identité collective : « [L]'appartenance à une minorité sexuelle ne suffi[t] [pas] à définir une identité collective stable. Ce travail de construction de l'identité [...] est aussi, et peut-être avant tout, travail de la langue » (4, je souligne).

édifiants, un chapitre de deux pages d'*Eighty-Sixed* intitulé « Some queens », reproduit ici dans son intégralité :

Drag queens, size queens, shrimp queens (toe-sucking), rice queens (Orientals), potato queens (Occidentals), Fire Island queens, circuit queens (Fire Island/gym/disco circuit), cha-cha queens (Latinos), rice-and-bean queens (Mexicans), Queens for a Day (married men from New Jersey who go to the baths), face-sitting queens, first queens, dish queens, Astoria queens, dinge queens¹⁵⁴, beanie-boy queens (Orthodox Jews), salami queens (Italians), salami-casing queens (uncut Italians), leather queens, opera queens, tearoom queens, smoke queens, popper queens, enema queens, personals queens (“likes long walks on beaches”), glory-hole queens, tattoo queens, butt-hole queens, Studio queens (Studio 54—similarly, disco dollies), snow queens (cocaine, or blacks who likes whites), fag-hag queens, hyphenate queens (actor-model-dancer-waiters), stress queens, roller-derby queens (wheelchairs, etc.), alfala queens (macrobiotic), diesel queens (men who dress up like dykes), chicken queens¹⁵⁵, diva queens, screen queens, seafood queens (sailors), souvlaki queens (Greek action), crepe-suzette queens (French action), Perils-of-Pauline queens¹⁵⁶ (thrill-seekers), blue-jean queens (Calvin Klein, Gloria Vanderbilt), teddy-bear queens, cherry queens (deflowering virgins), Crisco queens, smut queens, ice queens (diamond-stud earrings), banana-queens (curved dicks), Jimmy Dean queens (Levi’s, Elizabeth Taylor, and rebels without a cause), Lean Cuisine queens (perpetual dieters), mean queens (S&M), twisted queens (deranged), pee queens (water sports), teen queens, unweaned queens (sucking on tits—also known as Dairy Queens), magazine queens (addicted to glossies and press releases), railroad queens, locker-room queens, Mile High Club queens (making it in airplane johns), rubber queens, dildo queens, beet queens (Future Farmers of America back in high school—see also yam queens), dream queens (GQ type), scream queens (Faaabulous!!!), Palace queens (Leona Helmsley¹⁵⁷), tuna queens (male lesbians), pesto queens (into garlic), egg-cream queens, fashion-victim/style-police queens (beyond therapy), hostage queens (fantasies of being taken hostage in a foreign embassy and being brutalized by idealistic young university-student revolutionaries¹⁵⁸), vanilla queens (into vanilla sex: basic sucking and fucking, no fantasies allowed), matzo-meal queens (Reform Jews), Wuthering Heights queens (hopeless romantics), skin queens (uncircumcised), peeled queens (cut),

¹⁵⁴ C’est l’un des rares « queens » que Feinberg n’explique pas et qui pourtant ne se comprend pas aisément ; selon *Urban Dictionary*, il semble qu’il s’agisse ici d’un homme blanc préférant la compagnie (sexuelle) d’hommes noirs.

¹⁵⁵ Toujours selon *Urban Dictionary* : « A gay man who likes young/younger boys/men ».

¹⁵⁶ *The Perils of Pauline* est un film de 1914, qui a d’ailleurs été inscrit en 2008 au « National Film Registry » de la Librairie du Congrès.

¹⁵⁷ Sa notice nécrologique publiée dans le *New York Times* commence ainsi : « Leona Helmsley made herself into a household name by starring in advertisements for the hotels owned by herself and her third husband, Harry Helmsley, in which she grandly proclaimed herself “the queen.” It was a phrase that bit back after she became embroiled in a well-publicized tax scandal, as the New York tabloids dubbed her “the queen of mean” » (Newman).

¹⁵⁸ Feinberg fait référence ici à la crise iranienne des otages, dont le dénouement a eu lieu au moment même où Reagan prononçait son adresse inaugurale, le 20 janvier 1981. Armistead Maupin y fait également allusion : « Two of the thirty-nine American tourists held hostage by terrorists in Beirut had proved to be gay San Franciscans—lovers, no less. Upon their return to the States, they had faced the cameras as a couple, beaming proudly, moments before accepting the unconditional gratitude of Ronald and Nancy Reagan » (*Significant Others* 32).

designer queens, steroid queens, beach queens, smack queens, Ma Bell queens (phone sex), Tom Thumb queens (small dicks), uniform queens, piano-bar queens, salad queens (rimming), bottle queens (alcoholics), flea queens (sex in run-down hotel), bullhorn queens (politicos), flab queens (a.k.a. chubby-chasers), evil queens (approximately ninety percent of the above), therapy queens (electroshock queens, Bellevue queens, couch queens, Valium queens, etc.), condo and co-op queens (the landed gentry in Manhattan), and closet queens. (96-97)

Il n'y a ni chapeau introductif, ni leçon à tirer ; simplement une liste de cent expressions désignant des types de « queens », allègrement désordonnés, dont plus de la moitié sont accompagnés d'une définition. La liste est un mode d'expression cher à Feinberg : rien que dans *Eighty-Sixed*, la majorité des vignettes (quinze sur vingt-deux) qui séparent les chapitres ont cette forme, avec des variations. Si les autres ressemblent le plus souvent à une liste de conseils (voire de commandements, comme la toute première : « Miss Letitia Thing's Guide to Excruciatingly Correct Behavior Concerning Tricks, One-Night (or Afternoon) Stands, and the Like, with a Special Appendix on Relationships¹⁵⁹ », pages 29 à 31), cette liste de « queens » n'a d'autre but que de jouer sur les mots, de se délecter de l'abondance et de la diversité du vocabulaire identitaire propre à la subculture gay de l'époque. Ce que revendique ici Feinberg, c'est sa position privilégiée de sas entre les deux mondes, car le privilège du traducteur est de permettre le lien entre deux sphères qui, sans lui, ne se comprennent pas. « Traduttore, traditore » ? Impossible à savoir. Le terrain de références commun est propre à un cercle dont les contours ne sont pas définissables de l'extérieur. Il se pourrait même qu'il s'agisse d'un idiolecte, utilisant des références communes et donc compréhensible des autres membres de la communauté, mais propre à Feinberg.

Pour conclure, il faut signaler que ce jeu sur les références communes, et donc cette opposition entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, ne se cantonne pas au vocabulaire ; il a également pour terrain les références culturelles. Toujours dans *Eighty-Sixed*, un peu avant la liste de « queens », alors que B.J., mal à l'aise lors d'une soirée où il ne connaît personne, se met dans un coin et écoute les conversations alentour, il rapporte, au style direct et sans indiquer qui sont les différents interlocuteurs, l'échange suivant :

“You know the room [at the Club Baths] with the faggy palm trees and the fountain that looks like it came from some cheap Italian restaurant? They've got those rattan chairs there. I swear, Katharine Hepburn sat on one of them in *Suddenly, Last Summer*.”

“You mean *Sodomy Last Summer*.” (47-48)

¹⁵⁹ Selon toute vraisemblance, ce titre fait allusion à deux ouvrages : celui de George Bernard Shaw *The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism* (1928), et celui de Mary Baker Eddy *Science and Health with a Key to the Scriptures* (1875). Kushner fait la même référence dans le titre de sa pièce de 2009 *The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures*.

Le premier interlocuteur se fait corriger : il ne suffit pas de faire allusion à l'adaptation d'une pièce écrite par un dramaturge gay, il faut aller plus loin et en déformer le titre afin de faire apparaître clairement l'appartenance de *Suddenly Last Summer* et de Tennessee Williams à la culture homosexuelle. Cette nécessité d'avoir des références culturelles communes est l'objet d'un dialogue entre certains personnages des *Tales* ; dans *Sure of You*, Michael se rend compte que sa jeune amie Polly ne sait pas qui est Sappho :

Michael shook his head reproachfully at Polly. "How can you call yourself a dyke?" [...]

"I don't call myself one. I *am* one. I didn't have to take a course in it, you know."

"And that," said Michael, keeping a straight face, "is what's wrong with the young people of today." Polly groaned. Thack slid his arms along Michael's shoulder and gave him a vigorous shake.

"Such an old poop."

"Indeed," said Mrs Madrigal. "And such a short memory."

"What do you mean?"

"Well... if I'm not mistaken, dear, I had to explain Ronald Firbank to you."

Michael frowned at her. "You did?"

She nodded.

"You couldn't have."

"I think so."

"Well... Firbank is more obscure than Sappho." (49)

On se rend compte ici que cette frontière entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas ne suit pas exactement celle qui délimite les gays des autres : Polly est lesbienne, et elle se moque de savoir qui sont Sappho et Donald Firbank, alors que Michael pense (sans pour autant en faire un enjeu crucial : les précisions « keeping a straight face » et « frowned » nous font comprendre qu'il fait semblant de prendre tout cela au sérieux) que c'est un pré-requis pour pouvoir se dire lesbienne, c'est-à-dire revendiquer son identité homosexuelle par le langage. Or, Polly n'y tient pas : « I don't call myself one. I *am* one ». Nous revenons à la problématique de la différence entre le dire et le faire abordée plus haut, et ici elle appelle celle du lien entre le privé et le politique, qui semble chez Maupin être une affaire de générations : pour Michael et Mme Madrigal, il est nécessaire de préserver ces références communes, de poursuivre un travail d'anamnèse au niveau individuel qui a des conséquences sur l'identité gay en général. Polly, de son côté, n'en voit pas (encore ?) l'intérêt.

3. « Une maladie innommable » ?

J'ajoute que mes réactions vis-à-vis du sida jusqu'à ces dernières semaines, et ma gêne à me reconnaître tel que je suis, prouvent que j'ai été moi-même victime du cliché, du fantasme collectif face à une maladie innommable. Innommable, voilà le mot clé. Avez-vous remarqué qu'on parle de cancéreux, de syphilitiques, de tuberculeux, mais que nous ne sommes appelés que « malades du sida » ? M. Le Pen a profité du vide suscité par cet immense coefficient d'exclusion pour inventer son malveillant « sidaïque ». (Aron 28-29)

Cet extrait de *Mon sida* date de 1988. C'est un an plus tôt, en 1987, sur le plateau d'une chaîne de télévision nationale, que le président du Front National de l'époque avait forgé ce néologisme :

Rassurez-vous, M. Du Roy, je ne vais pas proposer qu'on les désigne de façon officielle. [...] Je n'ai pas d'ambition de souligner le malheur de ces gens-là, qui sont bien souvent des innocents, et dans un certain nombre de pays, qui ont acquis cette maladie d'une façon tout à fait éloignée des modes habituels de transmission. [...] Les grandes épidémies dans l'Histoire, on le sait, ont provoqué de grandes peurs, et ces grandes peurs peuvent provoquer des événements politiques dramatiques ; des foules terrorisées peuvent être manipulées de façon totalitaire. Et ça je le crains autant que vous, M. Du Roy. Et je voudrais bien que l'on apure cette situation et que l'on dise à tous les français comment se protéger de la maladie. [...] Les savants que je consulte [me font penser que] les « porteurs sains » [...] ne sont contagieux que par les voies – en tout cas, au moins, dans nos pays, dans nos climats – par les voies que j'ai indiquées tout à l'heure. En revanche, je crois que le sidaïque si vous voulez – j'emploie ce mot-là, c'est un néologisme, il n'est pas très beau mais je n'en connais pas d'autre – celui-là, il faut bien le dire, est contagieux par sa transpiration, ses larmes, sa salive, son contact. C'est une espèce de lépreux, si vous voulez. Celui-là je souhaiterais qu'il soit dans un centre, avec un personnel spécialisé, avec des règles d'hygiène strictes, de façon à ce qu'au moins, autant que faire se peut, *autant que faire se peut*, et en attendant les plusieurs années avant que l'on ne trouve – si l'on trouve – une parade au(x) virus – au pluriel ou au singulier, car d'ores et déjà il y en a deux et peut-être trois... [...] Je propose que dans un pays où il y a une grande circulation avec les pays contaminés, notamment l'Afrique et l'Amérique, l'on prescrive le dépistage systématique des gens qui rentrent dans notre pays, de façon à limiter autant que faire se peut – je n'ai malheureusement pas, j'aurai peut-être quand je serai président de la République, le pouvoir de guérir les écrouelles qui est hérité, paraît-il je crois, de nos rois de France, mais je n'aurai probablement pas celui de guérir le SIDA.

Aucun journaliste ne contredit Jean-Marie Le Pen quand il affirme que la transpiration, les larmes, la salive et le contact sont des vecteurs de contamination, alors que les spécialistes savaient déjà que c'était faux¹⁶⁰. Cela montre que, six ans après les premiers cas de ce qui ne

¹⁶⁰ Aux États-Unis, dans son *Surgeon General's Report on Acquired Immune Deficiency Syndrome*, Charles Everett Koop avait été très clair dès 1986 : « AIDS is not spread by common everyday contact, but by sexual

s'appelait pas encore le SIDA, la confusion était encore très grande. D'où l'expression « fantasme collectif » qu'utilise Jean-Paul Aron dans son interview-confession. Si M. Le Pen en donne un exemple extrême, son discours cristallise une réalité plus diffuse : la peur causée par le SIDA, qui a pour corollaire la difficulté de le mettre en mots. Aron parle d'une « maladie innommable » avec en son centre un « coefficient d'exclusion » qui se manifeste par le vocabulaire. C'est un thème régulièrement abordé par David Feinberg dans *Queer and Loathing*, et l'un de ceux qu'il traite la plupart du temps avec humour :

I'm not ready to be called a PWA yet. The phrase "AIDS victim" is definitely not chic. "AIDS patient" is inaccurate, because I'm hardly spending most of my time in the hospital. There must be *some* acronym that accurately conveys my anxiety and despair. (178)

Il est frappant de mettre côte à côte cet extrait et les deux entrées correspondantes des « Terminology Guidelines » publiés par l'ONUSIDA en 2011, un document relativement conséquent qui fait figurer, sous forme de tableau, les expressions couramment utilisées et les périphrases par lesquelles il est recommandé de les remplacer :

"AIDS Victim"—Use person living with HIV. The word "victim" is disempowering. Use AIDS only when referring to a person with a clinical diagnosis of AIDS.

"AIDS patient"—Use the term "patient" only when referring to a clinical setting. Use patient with HIV-related illness (or disease) as this covers the full spectrum of HIV-associated clinical conditions. (5)¹⁶¹

Il semble que l'ONUSIDA ait entendu Feinberg, et ses compagnons d'infortune, pour qui l'enjeu constitué par le lexique était grand. Quand il dit que « "AIDS victim" is definitely not chic », l'euphémisme, qui prête à sourire, laisse entrevoir sa volonté de ne pas se définir comme une victime, c'est-à-dire comme quelqu'un qui n'exerce aucun contrôle sur son sort. Même à la toute fin de sa vie, alors qu'il est à l'hôpital sur le point de s'éteindre, Feinberg n'utilise un tel vocable qu'avec sarcasme. Dans un texte (encore sous forme de liste) intitulé

contact (penis-vagina, penis-rectum, mouth-rectum, mouth-vagina, mouth-penis). Yet there is great misunderstanding resulting in unfounded fear that AIDS can be spread by casual, non sexual contact. The first cases of AIDS were reported in this country in 1981. We would know by now if AIDS were spread by casual, non sexual contact » (5). Or, il ne faisait que répéter ce qui avait été publié dans le *Morbidity and Mortality Weekly Report* dès 1983 : « AIDS is not known to be transmitted through food, water, air, or environmental surfaces » (Centers for Disease Control and Prevention, « Current Trends Update » 467).

¹⁶¹ On pourrait penser que ces « Terminology Guidelines » ont toutes les chances de rester lettre morte, mais il n'en est rien. Elinor Burkett atteste que, dans les années 1990 au moins, les journalistes avaient pour directive de choisir leur vocabulaire avec précaution: « The expectations were explicit: they arrived in the mail or by fax, in a long list of "Buzz Words" that reporters were told to avoid. The term "general population" was *verboten* because it "implies that some groups of people (in particular gay men, lesbians, people of color and intravenous drug users) are less valid members of our society than others" one handout explained. "Every person with AIDS is part of the 'general population.'" Calling people with AIDS "victims" was declared the ultimate breach of political correctness: "It robs them of their dignity as individuals and belittles their struggle to survive and lead full lives" » (6).

« Strategies and tactics when your hospital roommate is not exactly the nicest person in the world, or Sun Tzu's *The Art of War* updated for 1994¹⁶² », il donne le conseil suivant :

After he receives his Hickman and pole and pump, tell him there are weekly square dancing classes on the Guilty AIDS Victim floor (no red ribbons allowed). Tell him you'll join him shortly. Take a nap. (« David B. Feinberg Papers » Box 11)

Aller jusqu'à inventer un « Guilty AIDS Victim floor » où les rubans rouges sont interdits pour se jouer d'un camarade de chambre indélicat est une manière propre à Feinberg d'utiliser l'expression « AIDS victim » de façon à faire clairement comprendre qu'il ne se désigne lui-même en aucun cas comme cela. Dans son dernier ouvrage, il se moque ouvertement de tous les sigles et périphrases qui gravitent autour du SIDA :

PISD (the latest acronym, standing for People with Immune System Disorders¹⁶³) [is] a new subgroup of disaffiliated and debilitated, which includes PWAs, PWARCs (Persons with AIDS-Related Complex), People with Chronic Fatigue Syndrome, and People with Existential Ennui, among others. (*Queer and Loathing* 33)

Alors, comment choisit-il de se désigner ? « I prefer to be known as a PWLTC (Person With Lousy T-Cells¹⁶⁴) » (94). Il ne semble pas pouvoir se définir vis-à-vis de son SIDA sans passer par l'humour. Pourtant, ce qui suit immédiatement n'a rien de drôle : « Still, I'm terrified ». Il joue avec les mots, mais il ne cache pas que leur poids est écrasant, et il précise même dans une note que quelque chose a changé une fois qu'il est passé du statut de séropositif à celui de personne atteinte du SIDA : « Oddly enough, I feel that things began deteriorating for me in January ». Cela va dans le sens de ce que dit Michael Callen dans *Surviving AIDS* : « Whatever its source, the endless repetition of the lie that everyone dies from AIDS denies the reality of—but perhaps just as important, the possibility of—survival » (63). La thèse de Callen est claire : le vocabulaire employé et répété a un impact direct sur la survie des personnes concernées. Il donne cette illustration :

"I remember when a diagnosis was a death sentence," said Jim Graham, administrator of the Whitman Walker Clinic in Washington, a large gay/bisexual clinic that provides treatment and information to people affected by AIDS. "We didn't want to say that to people, and we didn't say

¹⁶² Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un texte qui était destiné à être publié dans le magazine *Body Positive* ; il est sous-titré : « Assignment: Rewrite a classic ». Les archives en lignes de *Body Positive*, dont la publication semble avoir cessé en 2006, ne remontent qu'à 1996, il est donc impossible de savoir si ce texte a été publié, ou même si Feinberg a eu le temps de l'envoyer : il était prévu pour le numéro de novembre ; c'est le mois où il est décédé.

¹⁶³ Ce sigle est d'usage très rare ; il semble n'avoir été utilisé qu'au sein d'ACT UP : sur les images d'archives du documentaire *How to Survive a Plague* (2012) on voit effectivement, lors de la manifestation de 1988 au siège de la FDA, des militants arborant des bandeaux ou des T-shirts portant la mention « PISD ».

¹⁶⁴ « T-cells » est l'ancienne appellation des lymphocytes CD4, les cellules qui sont la cible du VIH. Voir « CD4 » dans le glossaire des sigles, ainsi que la sous-partie qui leur est consacrée (pages 264-267).

it, but the unstated conclusion was that death was near.” Graham and other well-meaning care providers are being disingenuous: in nonverbal ways, they have communicated their “conclusion that death was near” loud and clear to anyone coming through their doors seeking care. Many PWAs dutifully proceeded to fulfill the “unstated” expectations by giving up and dying on schedule. (68)

Le développement, ces dernières décennies, de la psycho-neuro-immunologie – l’étude des interactions entre les processus psychiques, le système nerveux et le système immunitaire – atteste que la psyché (dans laquelle, nous le savons depuis Freud, le langage joue un rôle crucial) a un impact sur le système immunitaire assez conséquent pour être devenu un domaine d’intérêt chez un certain nombre de professionnels de la santé¹⁶⁵. Ce qui explique que les « UNAIDS Terminology Guidelines » soient un document de quarante pages d’une précision redoutable. En voici deux exemples, dont le premier, « Describing AIDS », fait écho aux propos de Michael Callen :

“Describing AIDS”—AIDS is often referred to as a “deadly, incurable disease”, but this creates a lot of fear and only serves to increase stigma and discrimination. It has also been referred to as a “manageable, chronic illness, much like hypertension or diabetes,” but this may lead people to believe that it is not as serious as they thought. It is preferable to use the following description: AIDS, the acquired immunodeficiency syndrome, is a fatal disease caused by HIV, the human immunodeficiency virus. HIV destroys the body’s ability to fight off infection and disease, which can ultimately lead to death. Currently, antiretroviral drugs slow down replication of the virus and can greatly enhance quality of life, but they do not eliminate HIV infection¹⁶⁶. (*UNAIDS Terminology Guidelines 2008* 7)

“MSM”—MSM is an abbreviation used for “men who have sex with men” or “males who have sex with males.” The term “men who have sex with men” describes males who have sex with males, regardless of whether or not they have sex with women or have a personal or social gay or bisexual identity. This concept is useful because it also includes men who self-identify as heterosexual but have sex with other men. (*UNAIDS Terminology Guidelines 2011* 19)

Le second extrait, « MSM », est à rapprocher d’une autre réflexion de Feinberg sur le vocabulaire :

I suppose all terminology is problematic: “Homosexual” is a clinical mix of Greek and Latin affixes; “gay” is a unisyllabic male-leaning term absurdly conjoined with a nearly defunct adjective seemingly chosen at random; “fag” is an angry appropriation of a self-loathing epithet; “queer” is a gender-neutral term with perhaps even more self-loathing. (*Queer and Loathing* 93)

¹⁶⁵ Anne Hunsaker Hawkins fait le même constat : « Growing support for this position—that mind and body are interrelated and that healing always involves an interplay between mental and physical—can be found in the new science of psychoneuroimmunology » (9).

¹⁶⁶ Il faut noter que ce paragraphe des « Terminology Guidelines » de 2008 a été supprimé dans la version révisée de la brochure publiée en 2011.

À la lecture de tous ces textes, il semble qu'il n'y ait pas de solution satisfaisante ; il est difficile d'imaginer ce que Feinberg aurait eu à dire sur le sigle « MSM » recommandé par l'ONUSIDA. Sa réaction aurait probablement été la même que celle que Michael imagine à propos de la mère d'Anna Madrigal (qui fut tenancière d'une maison close) :

[Anna's mother] would have pitched a fit at the notion of her house being of "ill repute," almost as much as she would have denounced the clinical sound of "sex worker", the newest politically correct euphemism for hookers. (*Michael Tolliver Lives* 241).

Si le vocabulaire de l'identité, là où il croise celui du SIDA, a un poids qui le rend difficile à manier, faut-il pour autant essayer de l'en débarrasser à tout prix, au risque de ne parler que sous la forme du procès-verbal¹⁶⁷ ? Feinberg, lui, pense qu'il faut faire le contraire :

I'm wearing a Diseased Pariah button ("KISS ME, I'M A DISEASED PARIAH") given to me by *Diseased Pariah News's* cranky editor to co-opt and reclaim a derogatory term, albeit with a black-humor smirk, much as "queer" has been recently reclaimed¹⁶⁸. (*Queer and Loathing* 65)

En utilisant deux mots aux connotations très sombres, Feinberg va jusqu'au bout de la démarche qui consiste à se réapproprier des termes injurieux ou dégradants.

Dans cette partie sur la dimension définitoire du VIH, il convient de remarquer que l'approche de Feinberg, empreinte d'un cynisme exacerbé, a systématiquement pour but d'opposer une résistance à l'idée de se laisser définir par le SIDA. Celle de Kushner dans *Reverse Transcription* est radicalement différente. Non seulement elle fait la part belle non pas au cynisme mais à la poésie, mais elle fait également place à une réflexion tout à fait originale sur les liens entre VIH et écriture :

HAPPY. I remember being impressed when I learned that the HIV virus, which has robbed us of our Ding, reads and writes its genetic alphabet backwards, RNA transcribing DNA transcribing RNA, hence retrovirus, reverse transcription. I'm not gay, but I am a Jew and so of course I, too, "read backwards, write backwards;" I think of Hebrew. (*Death and Taxes* 15)

Pour saisir tous les enjeux de cet extrait, un détour par la rétrovirologie s'impose, Kushner montrant une connaissance très fine du fonctionnement biologique du VIH, lequel est un rétrovirus. Autrement dit, c'est un virus à ARN (acide ribonucléique), qui ne possède aucun ADN (acide désoxyribonucléique). Comme tous les virus, il a besoin d'une cellule-hôte pour

¹⁶⁷ Il ne s'agit pas ici de s'en prendre à l'ONUSIDA. Son but étant d'apporter une réponse efficace à l'épidémie en termes de prévention, de dépistage et d'accès au traitement, il est tout à fait compréhensible que ses membres cherchent à utiliser le vocabulaire le plus neutre possible, précisément pour ne pas ajouter le poids sémantique de l'identité sexuelle à celui du SIDA – même si l'on pourrait imaginer d'autres stratégies.

¹⁶⁸ Dans « Le mouvement gai et lesbien américain face au SIDA », Guillaume Marche précise que « "queer" signifie "bizarre" et est utilisé péjorativement pour désigner les homosexuels » ; il donne l'exemple de l'association *Queer Nation*, qui « clam[e] sa différence en reprenant à son compte l'insulte "queer" » (191).

se multiplier. Cette caractéristique est à l'origine de nombreux débats sur la nature des virus, car elle les place « à la frontière du vivant ». La particularité de la sous-catégorie des rétrovirus est leur capacité à rétro-transcrire leur ARN en ADN, c'est-à-dire à convertir leur ARN en ADN, pour ensuite intégrer cet ADN au génome de la cellule-hôte, ce qui la transforme en usine à rétrovirus. Pour rétro-transcrire leur ARN en ADN, ils utilisent une enzyme, la transcriptase inverse (« reverse transcriptase » – à l'origine du titre de la pièce). Pourquoi parle-t-on de « rétro »-transcription ? Parce que la direction standard, le sens dans lequel les choses se passent dans toutes les cellules vivantes, c'est « ADN vers ARN », c'est-à-dire que l'ARN est issu de l'ADN, l'ARN est une transcription, une réplique d'une région d'un des brins de l'ADN. Le VIH, donc, comme tous les rétrovirus, fonctionne à l'envers : à partir de ce qui est, chez tous les êtres vivants, une copie, il arrive à créer, à rétro-transcrire l'original. C'est le sens de cette remarque de Happy : « [T]he HIV virus [...] reads and writes its genetic alphabet backwards, RNA transcribing DNA transcribing RNA ». Le VIH écrit à l'envers, à l'inverse, il rebrousse le chemin standard ; et si l'on prend acte du fait que le VIH remonte une étape en allant de la copie à l'original, on peut aller jusqu'à dire que le VIH écrit au plus-que-parfait, selon un mouvement d'antériorité. Ainsi, Happy poursuit le raisonnement :

HAPPY. So digging, I think: HIV, reverse transcribing, dust to dust, writing backwards, Hebrew and the Great and Terrible magic of that backwards alphabet, which runs against the grain, counter to the current of European tradition, heritage, thought: a language of fiery, consuming revelation, of refusal, the proper way, so I was taught, to address oneself to God... [...] Perhaps, maybe, this backwards-writing viral nightmare is keeping some secret, subterraneanly affianced to a principle of... Reversals: good reversals and also very bad, where good meets bad, perhaps, the place of mystery where back meets forth, where our sorrow's not the point, where the forward flow of life brutally throws itself into reverse, to reveal... [...] What? (*Ibid.* 16)

Ce langage inversé du VIH semble être, selon Happy, ce qui définit non pas ceux qui ont le SIDA, mais ceux qui l'écrivent ; la dimension définitoire du VIH est non pas individuelle mais collective : le VIH définit ceux qui écrivent à l'inverse du reste du monde, à contre-courant, et peut-être même qu'ils écrivent eux aussi dans un mouvement originel, qui remonterait une étape, qui rétro-transcrirait un original, c'est-à-dire un texte originel ; une pensée, une expérience premières.

Quelques minutes plus tard, Happy restreint le champ d'application de cette définition à l'écriture théâtrale :

HAPPY. All writing is an attempt to fix intangibles—thought, speech, what the eye observes—fixed on clay tablets, in stone, on papers. Writers capture. We playwrights on the other hand write or rather “wright” to set these free again. Not inscribing, not de-scribing, but... ex-scribing, (?)... “W-R-I-G-H-T”, that archaism, because it’s something earlier we do, cruder, something one does with one’s mitts, one’s paws. To claw words up...! [...] To startle words back into the air again, to... evanesce. It is... unwriting, to do it is to die, yes, but. A lively form of doom. (*Ibid.* 22)

Ce que semble dire ce personnage de dramaturge, c’est que le théâtre, dont la dimension archaïque, primitive, est présente jusque dans l’orthographe du vocable « playwright », fait l’inverse de la littérature : il n’a pas pour visée de fixer quoi que ce soit, mais au contraire de libérer les mots, de faire faire au langage le chemin à l’envers. Ainsi, le théâtre et le SIDA ont ceci en commun qu’ils « ex-scrivent », au sens propre pour le SIDA qui fait disparaître ses victimes les unes après les autres de la surface de la planète ; au sens figuré pour le théâtre qui répète les mots à chaque représentation sans jamais les fixer, dans un mouvement perpétuel d’évanescence qui est crucial chez Kushner, comme l’atteste l’épigraphie qu’il a choisie pour chacune des deux parties d’*Angels in America* :

In a murderous time
the heart breaks and breaks
and lives by breaking.
Stanley Kunitz, “The Testing-Tree” (*Millenium Approaches* 13)

Because the soul is progressive,
It never quite repeats itself,
But in every act attempts the production
Of a new and fairer whole.
Ralph Waldo Emerson “On Art” (*Perestroika* 145)

La citation de Stanley Kunitz affirme que l’acte de répétition, qui peut sembler vain et stérile, est en soi porteur de vie, de continuité ; celle d’Emerson va plus loin, en disant que chaque répétition n’en est pas réellement une, qu’elle est créatrice de nuances (« It never quite repeats itself ») qui, en définitive, font une différence ; chaque répétition (en français, le lien entre « répétition » et « théâtre » est audible) est une tentative de produire « a new and fairer whole ». C’est la clé pour comprendre que Kushner a fait du VIH « the virus of time » (*Perestroika* 174) non pas pour lui redonner une dimension métaphorique après tous les efforts faits (notamment par Susan Sontag) pour l’en débarrasser, mais peut-être pour attirer l’attention des spectateurs sur un aspect fondamental qu’ont en commun l’écriture de la mort et la mort au théâtre, formulé ainsi par Jean-Luc Maxence :

[L’écrivain] n’arrête surtout pas de chanter « Je meurs » au présent impossible de l’indicatif, comme à l’opéra, sans jamais vraiment mourir tant qu’il le clame, tant que le langage perdure et apostrophe autrui, prend à témoin les spectateurs, c’est-à-dire les autres vivants. (40)

Le SIDA définit ses scribes (ceux qui l'écrivent, ou plutôt « l'ex-crivent ») en ce qu'il les oblige à écrire au présent, et les met ainsi face à une contradiction fondamentale, puisque s'il est une relation prédicative qui ne peut pas se conjuguer au présent, c'est « je » + « mourir ». Pourtant, les écrivains du SIDA n'ont pas le choix ; c'est là que réside la dimension définitoire du SIDA.

S'ils le font de manière plus prosaïque, Feinberg et Maupin vont dans ce sens. Commençons par Feinberg :

“If only they came out with the safe-sex regulations two months earlier, I'd still be alive.”

“You *are* alive, Benjamin.”

“You know what I mean.” (*Spontaneous Combustion* 77)

B.J., l'*alter ego* fictionnel de Feinberg, n'est pas mort, mais d'une certaine façon il l'est déjà : le « virus of time » semble donner une dimension rétroactive à la mort. Le temps s'inverse, la pendule s'arrête sur l'heure du diagnostic ; le reste, le sursis, n'est qu'attente, présent perpétuel. Maupin le formule ainsi : « Most people thought you got this thing and died. In truth, you got this thing and waited » (*Sure of You* 175). Le rapport au temps est bousculé, mais pas aussi radicalement que dans l'imaginaire collectif, où le SIDA des premières années était une maladie foudroyante. Le VIH fait partie de la sous-catégorie des rétrovirus regroupant les lentivirus ; comme le nom l'indique, il agit lentement, il ne se manifeste pas pendant une longue période d'incubation. Par la suite, il accélère le temps :

We're living in AIDS time. We're living in dog years. [...] [E]verything [...] is a waste of time: [...] writing this piece. I take minor solace that it may eventually end up in my posthumous collection of random pieces, *Life in Hell*. (*Queer and Loathing* 133)

Le VIH est donc effectivement le virus du temps, en ce sens que son écriture fait se rencontrer le passé de la vie d'« avant » et le futur de la mort et de la postérité (il s'agit d'établir un dialogue avec « ses invisibles futurs lecteurs », Maxence 24) dans le présent de l'écriture. Concluons sur ce thème avec la suite de l'un des extraits de l'ouvrage *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert que nous avons cité, dans laquelle il livre une réflexion à la fois juste et belle sur les liens entre temps et SIDA :

À cause de l'annonce de ma mort, m'avait saisi l'envie d'écrire tous les livres possibles, tous ceux que je n'avais pas encore écrits, au risque de mal les écrire, un livre drôle et méchant, puis un livre philosophique, et de dévorer ces livres presque simultanément dans la marge rétrécie du temps, et de dévorer le temps avec eux, voracement, et d'écrire non seulement les livres de ma maturité anticipée mais aussi, comme des flèches, les livres très lentement mûris de ma vieillesse. (70)

4. La question de l'expertise profane¹⁶⁹

The amnesia surrounding the history of activism between 1981-1985 was initially a product of the emerging AIDS industry [...] The new industry developed a vision of itself and of AIDS work that stood in sharp contrast to the early community activism, in which there were few distinctions between organizers, activists, people living with AIDS, and sympathetic medical workers. It inscribed a rigid role structure which constructed "victims," "experts," and "volunteers" as the *dramatis personae* in its story of AIDS. (Patton 19-20)

Cette remarque de Cindy Patton est très ancrée dans son époque de publication, les années 1990, en ce sens qu'elle n'est valable que pour cette page-là de l'histoire du SIDA. Comme elle le dit elle-même, les années où les rôles furent strictement délimités ont succédé à une période (« 1981-1985 ») durant laquelle les catégories « victimes », « experts » et « bénévoles » n'avaient pas de sens. En 2010, le directeur de l'ONUSIDA, Peter Piot, fait état de « l'émergence des personnes vivant avec le SIDA comme acteurs à part entière dans la lutte contre le SIDA [...] de plus en plus comme maîtres d'œuvre de l'action » ; il les désigne comme étant des « experts de l'expérience » (« L'évolution d'une épidémie à plusieurs vitesses »). L'utilisation qu'il fait du mot « émergence » fait partie de cette amnésie dont parle Cindy Patton : il aurait fallu parler de « réémergence », puisque pendant les premières années de l'épidémie, les personnes vivant avec le SIDA furent les premiers experts. Le SIDA a transformé les gays, *a priori* aussi profanes avant les années 1980 que n'importe qui en matière de médecine, d'épidémiologie, de rétrovirologie, d'immunologie¹⁷⁰, etc., en véritables experts :

Jamie Feldman [author of *Plague Doctors Responding to the AIDS Epidemic in France and America*] quotes one of the clinicians she interviewed during her study on AIDS: "They get to be living encyclopedias of internal medicine, these people, these patients. In one patient, you will have everything you get to read in general medicine—endocrinology, cardiology. You have everything." (Treadwell 47)

On retrouve ce thème et ce terme chez Feinberg :

¹⁶⁹ Ce titre fait allusion à un court ouvrage de Sigmund Freud, *La question de l'analyse profane*, dans lequel il fait mine de dialoguer avec un interlocuteur impartial afin de défendre l'exercice de la psychanalyse par des « profanes », c'est-à-dire des non-médecins.

¹⁷⁰ On pourra objecter que, dans les subcultures gays des métropoles, le cortège d'IST qui, comme nous l'avons vu, circulait à grande vitesse depuis Stonewall avait amené les gays à fréquenter assidûment les dispensaires, cliniques et autres cabinets privés « gay-friendly », et donc à avoir quelques connaissances en matière de santé. Cependant, ces connaissances sont sans commune mesure avec celles qui seront développées à la faveur de l'épidémie de SIDA.

I never expected to be an expert on medical matters, and I still struggle. Now terms like “surrogate markers” and “nucleoside analogue” and “protease inhibitor” run trippingly off my tongue as easily as “slate-gray tile” and “track lighting.” (*Queer and Loathing* 180)

Bien qu’il avoue, toujours avec humour, avoir encore des difficultés, Feinberg est sans conteste devenu un expert du SIDA. À l’instar de beaucoup d’autres ouvrages, l’œuvre de Feinberg témoigne d’une connaissance médicale absolument remarquable. Voici trois illustrations de ce savoir encyclopédique :

– sur la prévalence des agents pathogènes responsables des infections opportunistes et les traitements prophylactiques envisageables :

I have to watch out for cytomegalovirus retinitis. About 95 percent of the population has been exposed to CMV. It can lead to blindness in people with impaired immune systems. The generally accepted treatment involves implanting a Hickman catheter in the chest and daily or thrice-weekly infusions of an antiviral. This treatment only stabilizes the condition: any vision loss is permanent. (*Queer and Loathing* 154)

– sur les symptômes et la progression du syndrome :

In December of 1982 [...] Richard’s doctor diagnosed him with lymphadenopathy, persistently swollen lymph glands under his arms and in his groin. He panicked. He went to the hospital for tests. It was benign. He developed night sweats. He switched to another antidepressant and upped the dosage. Richard got a fungal infection on his toes. He had difficulty swallowing. His doctor told him he had thrush and gave him the appropriate medication. His T-cells dropped precipitously. He had ARC. (*Spontaneous Combustion* 16)

– sur les procédures suivies par les laboratoires pharmaceutiques pour tester l’efficacité d’une molécule avant sa mise sur le marché :

“[Don]’s in a double-blind experiment with a new drug.”

“What’s it called?”

“I think the name is placebo,” says Gordon.

“Sucrose or dextrose?”

“Tic Tacs, I guess,” says Gordon. (*Eighty-Sixed* 266)

Ces trois extraits ont pour visée d’illustrer que Feinberg utilise le jargon médical non seulement sans grande difficulté (contrairement à ce qu’il dit), mais surtout sans prendre toujours la peine de le décrypter : un « cathéter de Hickman », « ARC » (« AIDS-Related Complex ») ou encore « essai en double aveugle » sont des termes extrêmement spécifiques qui ont des connotations et des conséquences qui ne vont pas de soi. Il a nécessairement fallu que Feinberg les apprennent. Bien sûr, dans une certaine mesure, il les a appris de manière improvisée, au contact d’amis et de connaissances séropositifs ou atteints du SIDA, et à partir de son propre diagnostic, à travers son expérience personnelle. Mais il avoue également à

plusieurs reprises dans son œuvre, par la voix de B.J., que c'est un effort qu'il fait, qu'il *cherche* à en savoir le plus possible sur le SIDA :

I buy *The New York Times* religiously. It's almost a compulsion. The first thing I do is check the obituaries. Then I scan the contents for AIDS articles. Every Monday I get the *Greenwich Village Gay News* and I try to make my way through most of the medical articles, but sometimes it's just too depressing. (*Eighty-Sixed* 254)

Il donne ici l'exemple du *New York Times* et du *Greenwich Village Gay News*, mais Feinberg était en fait avide de prendre connaissance de publications beaucoup plus spécialisées : dans le dossier de ses archives contenant ses tout derniers écrits, ceux qui furent rédigés pendant son ultime séjour à l'hôpital, se trouve une petite note intitulée « Stuff from home », vraisemblablement une liste destinée à quelqu'un qui voudrait bien faire l'aller-retour entre l'hôpital et son appartement afin de lui rapporter quelques affaires. Entre autres choses (notamment des boucles d'oreille), Feinberg réclame un numéro de la revue *GMHC Treatment Issues* en précisant : « That on last page mentioned bile/involvement—10% survival » (« David B. Feinberg Papers » Box 10). Cela montre que la manière « religieuse » dont B.J. s'informe sur le SIDA est un trait autobiographique, et que quand il dit qu'il « essaie » de lire tous les articles médicaux, il s'agit d'un euphémisme : non seulement Feinberg lisait, mais il retenait toutes les informations qu'il pouvait trouver, en vue de les utiliser, jusqu'à son tout dernier séjour à l'hôpital. C'était l'un des mots d'ordre d'ACT UP, comme le formule un militant de la première heure dans le documentaire *United in Anger: A History of ACT UP* : « We have to break down the cult of the expert in every area of the society. The people with AIDS are the experts in this disease ».

Le but d'une telle démarche est évidemment cette notion difficile à traduire en français qu'est l'« empowerment¹⁷¹ » : « I guess I feel that if I'm completely on top of the news, I can

¹⁷¹ Dans son article intitulé « De l'« habilitation » au « pouvoir d'agir » : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'*empowerment* », Yann Le Bossé tente notamment de résoudre ce problème de traduction : « Bien que de plus en plus utilisée, la notion d'*empowerment* ne renvoie pas encore à un cadre conceptuel très précis. [...] Pour les chercheurs francophones, le problème de la traduction du terme *empowerment* s'ajoute aux difficultés engendrées par la multiplicité des points de vue en présence. Au flou conceptuel initial s'ajoutent les approximations linguistiques qui créent une telle cacophonie que toute progression collective de la connaissance devient particulièrement ardue » (30-32). Après avoir passé en revue les différents équivalents qui ont été proposés par divers auteurs (« l'appropriation ou l'appropriation psychosociale », 37 ; « l'habilitation », 40 ; « le pouvoir ou le pouvoir d'influence », 41), il conclut que l'expression « pouvoir d'agir [...] paraît une alternative intéressante à l'usage du terme *empowerment* ou aux traductions actuellement disponibles » (47). Il admet pourtant qu'elle est imparfaite : « Par ailleurs, l'expression *empowerment* fait simultanément référence au processus d'affranchissement et aux résultats qu'il produit [...], ce qui n'est pas le cas avec la notion de *pouvoir d'agir*. Une manière de contourner cette difficulté consiste à recourir à l'expression *développement du pouvoir d'agir* pour désigner le processus et de réserver les termes *pouvoir d'agir* pour parler du produit de ce processus » (45-46). Ici, le sens d'« empowerment » est effectivement plus proche de « processus d'affranchissement » ou de « développement du pouvoir d'agir ».

exert some control over it, I can feel a little less powerless » (*Eighty-Sixed* 228). Au niveau communautaire, l'« empowerment » des personnes atteintes du SIDA répondait à l'inaction des pouvoirs publics et au risque perçu de « remédicalisation » de l'homosexualité¹⁷² ; c'est selon Cindy Patton ce qui est arrivé après 1985, une fois que des figures « officielles » (et, incidemment, hétérosexuelles) sont devenues les experts du SIDA. Au niveau individuel, même si Feinberg déplore qu'« empowerment » soit un « buzzword » tellement répété qu'il finit par être vidé de son sens (*Queer and Loathing* 19), la démarche est la même : il s'agit, parce qu'une certaine défiance vis-à-vis de la réponse officielle (politique et médicale) à l'épidémie est toujours de mise, d'en savoir assez pour pouvoir se poser en expert, comprendre très précisément les traitements qu'on lui propose (ou pas), et faire des choix aussi éclairés que possible.

Sur ce thème, un ouvrage est à signaler : *One Boy at War. My Life in the AIDS Underground* de Paul Sergios raconte avec force détails comment son auteur intègre un réseau informel de personnes vivant avec le SIDA s'étant donné pour mission d'aller plus vite et plus loin que toutes les institutions médicales dans la recherche contre le SIDA. Ils mettent en place des essais cliniques alternatifs, menés par eux-mêmes et par des médecins qu'ils ont ralliés à leur cause ; ils vont chercher des médicaments dans d'autres pays, rédigent leurs propres notices, ainsi que des directives afin de passer la frontière sans heurts ; ils tentent de faire analyser en laboratoire les médicaments qui leur sont donnés lors des essais cliniques en double aveugle afin de savoir qui a le placebo et qui a la molécule testée, et quand cela s'avère impossible, ils coupent leurs pilules en deux et, par paires, se les échangent¹⁷³. Parmi les trésors d'ingéniosité déployés, une anecdote illustre parfaitement la maîtrise qu'a Sergios à la fois du savoir médical lié au SIDA et des rouages des essais cliniques :

[Burroughs Wellcome's protocol for the AZT trial in 1985] specified that the Phase 2 trial would be a double-blind, placebo-controlled study. [...] Half the subjects would be AIDS patients with a history of at least one opportunistic infection but no *current* infections or KS, while the other half would consist of ARC patients whose CD4 cell count was less than 200 and

¹⁷² L'expression est notamment utilisée par Gabriel Rotello (69).

¹⁷³ Ce « AIDS Underground » est au cœur du film de Jean-Marc Vallée *Dallas Buyers Club* (2013). Rayon (Jared Leto) avoue à Ron (Matthew McConaughey) qu'il en fait de même : « The AZT trial. My friend is paying me to split my dose with him. That way we'll both get some ». Les « Buyers Clubs » étaient très répandus à l'époque : « The Fight for Life Buyers' Club formed by Lenny Kaplan was not the only institution of its kind. Since mid-1988, at least fifteen buyers' clubs had sprung up across the country, including the Healing Alternatives Club in San Francisco, the Dallas Buyers' Club, and the Carl Vogel Club in Washington, DC. [...] The buyers' clubs were not-for-profit institutions. They sold anti-HIV medications to PWAs under the terms of the Personal Importation Policy, which allowed the individual patient to import a three-month supply of a medication from anywhere in the world, provided the drug was for his or her own personal use and they would be taken under the supervision of a physician » (Sergios 249).

had a history of thrush and anergy (or lack of response) on immune response skin tests. The subjects would not be allowed to take any other experimental medication for the duration of the study, including drugs that could block opportunistic infections. [In order to check whether or not I qualified,] Suzette took me to another room and administered four needle sticks into my left forearm, each one containing a common recall antigen such as mumps or tuberculin. Next to each injection, Suzette wrote numbers—one to four—that corresponded with the exact antigen that had been injected at the sites. She explained that patients with advanced ARC often showed no response to the tests. Patients with early ARC and asymptomatic HIV infection often manifested a response—a red bump of varying size also known as an erythema—at the site of the subdermal injection, a sign that there was still some immune function intact. I would be admitted to the study only if I showed no red bumps or erythema at all four injection sites.

After I arrived home that evening, I realized that a large bump was beginning to form at the site where the candida antigen had been inserted. Crestfallen, I trudged down to John's apartment.

"What am I going to do? I'm basically too healthy to get in. But I feel certain that drug could buy me an awful lot of time," I lamented.

John thought for a moment. Then he asked, "Did they ever write down which arm they put the antigens in?"

"I don't think so," I said.

"Then it's simple. I'll draw four numbers on your right arm and make a small red mark after each to replicate where the needle went in. You just show them that arm and you'll be completely anergic!"

Two days later, I returned to the UCLA Medical Center and learned that my CD4 cell count was 199. I barely qualified on that measure of my immune function. [...] I rolled up my right sleeve, revealing the flat, bumpless skin.

"Completely anergic," she said, and hurriedly wrote down the results on the case report form. Then she rushed to get to her phone and deal with the myriad administrative details involved in running one of the most important AIDS studies in American history. (Sergios 78-82)

Sergios et son ami John sont devenus de tels experts qu'ils peuvent ruser et prendre les experts « officiels », en l'occurrence un géant de l'industrie pharmaceutique, à leur propre jeu en saisissant sans difficulté les subtilités des protocoles et en s'engouffrant dans leurs failles. Cependant, si Feinberg et Sergios illustrent parfaitement cette expertise médicale absolument remarquable, ils ont un autre point commun : bien qu'ayant tout fait pour maîtriser le langage et le savoir médical, ils sont tous deux décédés des suites du SIDA, respectivement à trente-huit et trente-deux ans¹⁷⁴. En définitive, s'ils furent effectivement des experts du SIDA, ces quelques lignes du poète Arnie Kantrowitz offrent une conclusion quelque peu amère à leur démarche, qui les a amenés à être des experts, certes, mais en définitive, des experts en matière de mort :

¹⁷⁴ La notice nécrologique de Sergios dans le *New York Times* est relativement courte, mais elle mentionne son expertise : « He became part of an informal network of those interested in testing alternative medical therapies and medicines for AIDS ».

Well, she's gone, and
it looks like we are experts
on death now, Miss Thing,
even though we thought we'd camp
for all eternity (« At a Queen's Funeral », cité dans Mahoux-Pauzin 228)

Cette citation de Kantrowitz permet de faire le lien entre *camp*¹⁷⁵ et jargon médical, thème qu'il est indispensable d'aborder dans une partie sur l'expertise médicale dont font montre les auteurs du SIDA. La problématique générale de cette première partie étant « le SIDA : une césure irréversible ? », il s'agit ici d'examiner si, oui ou non, les auteurs continuent de jouer sur les mots une fois qu'ils sont devenus des experts en terminologie médicale. Ici la réponse est absolument univoque : oui, leur propension à jouer avec le langage est intacte, même quand il s'agit des termes barbares évoqués ci-dessus. Pour en donner une première illustration, revenons à l'histoire de Seymour, l'ami de B.J. dont il a été question au chapitre précédent (pages 141-142). Il faut rappeler que la déliquescence physique et intellectuelle de Seymour est source de beaucoup d'angoisse pour B.J., qui regarde son ami s'éteindre peu à peu. Pourtant, dans le chapitre de *Spontaneous Combustion* consacré à Seymour, on trouve cette anecdote :

Seymour was in the hospital to get a Hickman catheter implanted because he had developed CMV retinitis, and he was trying an experimental drug, ganciclovir, known in the trades as DHPG. How was he expected to remember it? I told him a story: Cher, nominated for an Academy Award, went to her favorite hairdresser for a styling. She was three hours late for her appointment; it was, of course, the busiest day in Hollywood for hair-benders, rag-hawkers, makeup geniuses, and personal trainers. M. Maurice (né Morris Kaminsky, of Teaneck, New Jersey) was justifiably furious at the delay; moreover, Arnold Malicious, a hustler who had been staying in his swank Silverlake digs, had left him that morning, handcuffed naked to the toilet, taking six credit cards, one VCR, and three ounces of coke. M. Maurice went crazy and shaved Cher completely bald. Naturally, she sued. The headlines in *Daily Variety* from the court: "Deranged Hairdresser Pleads Guilty" (or DHPG). (124-125)

¹⁷⁵ La notion de « camp » (à l'instar de celle de « kitsch ») est difficile à définir simplement car elle est utilisée de manières très diverses. Dans ce chapitre, elle est entendue selon les remarques suivantes, extraites de « Notes on "Camp" » (1964) de Susan Sontag : « [T]he essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. [It is] something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques. [...] Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization. [...] It is the love of the exaggerated, the "off," of things-being-what-they-are-not. [...] Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman." To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater. To camp is a mode of seduction—one which employs flamboyant mannerisms susceptible of a double interpretation; gestures full of duplicity, with a witty meaning for cognoscenti and another, more impersonal, for outsiders. Equally and by extension, when the word becomes a noun, when a person or a thing is "a camp," a duplicity is involved. Behind the "straight" public sense in which something can be taken, one has found a private zany experience of the thing. [...] [Camp] incarnates a victory of "style" over "content," "aesthetics" over "morality," of irony over tragedy » (*Against Interpretation* 275-292).

Ici, Feinberg réussit le tour de force de jouer sur les mots à partir d'un sigle médical dans le but d'aider son ami, atteint de troubles cognitifs dus au SIDA, à se le rappeler : en utilisant des icônes *camp*, en ne perdant aucune occasion d'exagérer, en inventant des détails rocambolesques, de préférence de nature sexuelle et choquante, il fait en sorte que Seymour puisse s'approprier et donc retenir le nom de son traitement grâce à un moyen mnémotechnique tellement « tiré par les cheveux » qu'il semble que l'on puisse en conclure qu'il ne s'agit pas tant d'un moyen que d'une fin en soi. Après tout, pourquoi Seymour aurait-il tant besoin de retenir les quatre lettres par lesquelles on désigne le ganciclovir ? Ne faut-il pas plutôt y voir Feinberg en train de jouer avec les mots, d'une part par plaisir, d'autre part dans cette démarche d'« empowerment », la même qui fait qu'il veut absolument que Seymour connaisse tous les détails de son traitement, et qui, ici, s'exprime par la volonté non seulement de maîtriser le jargon médical, mais également de pouvoir jouer avec lui ? C'est sur le même mode que Seymour lui répond immédiatement : « “Can we still go to the beach with my hickey?” asked Seymour, using his nickname for the Hickman catheter implanted in his chest » (*Ibid.*). En utilisant un « petit nom » pour désigner un dispositif médical permanent nécessitant une surveillance constante du fait des risques d'infection et de thrombose, Seymour suit la voie tracée par B.J. qui consiste à ne se départir en aucun cas de cette faculté d'être perpétuellement dans l'exagération. Feinberg ne recule devant aucun jeu de mot outrancier :

According to Paul Monette, ganciclovir is now commonly delivered with a pump, not a hanging IV. First toothpaste got the pump, then sneakers got the pump; now it's used for CMV prophylaxis. (*Queer and Loathing* 204)

Il faut oser comparer une pompe permettant l'administration d'un médicament à des baskets « Nike Air » !

S'il le fait de manière moins fréquente et moins outrancière, Kushner n'est pas en reste quand il s'agit de jouer sur les mots du jargon médical. Dans *Angels in America*, quand Prior annonce à Louis qu'il a le SIDA, sans jamais prononcer le mot, il s'y prend d'une manière tout à fait spéciale. Il lui montre sur son bras une lésion due au sarcome de Kaposi, puis lui dit : « I'm a lesionnaire. The Foreign Lesion. The American Lesion. Lesionnaire's disease. [...] My troubles are lesion » (*Millenium Approaches* 27). Après avoir joué sur le mot « lesion », il ajoute : « No wall like the wall of hard scientific facts. K.S. Wham. Bang your head on that ». En utilisant l'image du mur contre lequel on se cogne la tête, Prior affirme le caractère à la fois brutal et insurmontable du langage scientifique, alors même qu'il vient de faire cinq jeux de mots sur son diagnostic. S'agit-il de l'aveu que, même si l'on tente de le

contourner grâce à l'humour, ce mur-là est, en fin de compte, infranchissable ? Une autre série de jeux de mots notable prononcée par Prior se trouve un peu plus loin, au tout début de la scène où son rêve va croiser l'hallucination à laquelle Harper est en proie :

PRIOR (*Alone, putting on makeup, then examining the results in the mirror; to the audience*). "I'm ready for my closeup, Mr. DeMille."

One wants to move through life with elegance and grace, blossoming infrequently but with exquisite taste, and perfect timing, like a rare bloom, a zebra orchid... One wants... But one so seldom gets what one wants, does one? No. One does not. One gets fucked. Over. One... dies at thirty, robbed of... decades of majesty.

Fuck this shit. Fuck this shit.

(*He almost crumbles; he pulls himself together; he studies his handiwork in the mirror*)

I look like a corpse. A corpsette. Oh my queen; you know you've hit rock bottom when even drag is a drag. (*Millenium Approaches* 37)

Il ne s'agit pas à proprement parler de jeux sur le langage médical, mais cette scène a tous les attributs du *camp* : Prior, maquillé comme une femme, cite la fin de *Sunset Boulevard* où Norma, actrice déchue, se berce de l'illusion qu'elle est à nouveau sur un plateau de cinéma ; il se désigne huit fois par le pronom « one » ; il se compare à une fleur exotique. Cet extrait permet de remarquer que, lorsqu'il s'agit d'aborder le thème de la mort imminente, le mode *camp* s'interrompt une première fois, quand après sa tirade en « one », Prior ne peut que répéter : « Fuck this shit. Fuck this shit ». Il manque de se laisser aller, puis se reprend et tente de continuer sur le mode *camp*, en faisant un jeu de mots macabre : « I look like a corpse. A corpsette ». Mais son constat est sans appel : « [Y]ou know you've hit rock bottom when even drag is a drag ». Quand il s'agit de maladie, il est possible de continuer à jouer sur les mots ; quand vient le moment d'envisager sa propre mort, l'effort demandé est trop grand. Le mur que les trompettes du *camp* ne peuvent pas faire tomber est celui de la mort.

C'est un constat qu'il faut dresser également au sujet de l'œuvre de Feinberg : il y a des moments où les jeux de mots n'ont pas leur place, précisément parce que les mots sont absents. Il s'agit notamment de l'annonce du diagnostic, c'est-à-dire de la condamnation à mort implicite. Lorsqu'il s'agit de dire la mort imminente, les mots manquent, le texte est béant :

"I'm starting on medical disability tomorrow."

We knew that it could be only one thing. Words were not necessary in this day and age. (*Spontaneous Combustion* 8)

On trouve le même procédé chez Maupin :

Thack paused. "Have you thought about taking the test?"
"I've taken it," said Michael.
Thack looked at him.
Michael managed a rueful smile. "I was not amused."
(*Significant Others* 189)

Dans les *Tales*, il faut d'ailleurs signaler que, s'il est possible de considérer *Babycakes* comme la première œuvre de fiction à thématiser le SIDA, la mort de Jon des suites du SIDA n'y est pas narrée ; elle a lieu dans l'intervalle de temps qui s'est écoulé entre *Further Tales of the City* et *Babycakes*. Elle est décrite par Michael *a posteriori*, et les divers personnages la mentionnent de temps à autre, mais Maupin a fait le choix de ne pas l'inclure dans la diégèse. Cette utilisation de l'ellipse, sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans la troisième partie, n'a pas de quoi étonner : il semble que la difficulté soit grande, incommensurable, quand il s'agit de trouver les mots pour dire la mort elle-même. John Weir, le meilleur ami de David Feinberg qui a publié, plus de vingt ans après son décès, un ouvrage dans lequel il tente notamment de raconter les derniers mois de la vie de David¹⁷⁶, ne sait pas comment s'y prendre quand il s'agit de narrer précisément le moment où il est mort :

I didn't say anything. I was thinking, There's no way to talk about death
with repeating words you've already heard on TV. In death everybody
sounds like dialogue from *E.R.* (203)

On entend ici l'écho de cette remarque tirée de l'ouvrage *Les mots de la mort* : « Les Allemands disent joliment, pour "mourir", *die Feder aus der Hand legen*, "lâcher, laisser tomber la plume de sa main" » (Courtois 262). Si la littérature gay du SIDA est riche, et riche de jeux de mots, la plume de ses auteurs semble régulièrement contourner ceux de la mort, présente et à venir.

¹⁷⁶ *What I Did Wrong* fera l'objet d'une analyse dans la troisième partie.

« Grace under pressure »

La littérature gay du SIDA a donc un langage qui lui est propre, d'où l'emploi de l'expression « terminologie *ad hoc* » : au confluent des problématiques de l'identité sexuelle et de l'expérience de la maladie, elle fait émerger une tension toujours vive entre la marge et le centre, entre l'individuel et le collectif, entre la singularité et la communauté. Elle se joue sur un terrain de références communes en dehors duquel la compréhension est tout simplement impossible. Sortis de leur contexte et sans plus d'explications, les extraits suivants n'ont aucun sens pour le profane :

I complain to my friend Joe and he tells me he has a friend in Philadelphia with four T-cells. "He's given them names: Bob and Ted and Carol and Alice¹⁷⁷."

His friend, of course, is dead now. (*Queer and Loathing* 9)

Here's a simple mnemonic to remember my alphabet-soup cocktails: I'm Doing Drugs Intermittently or Drinking Deadly Cocktails in the hopes of A Zillion T-cells. (*Ibid.* 113)

Si l'on ne sait pas que les CD4 sont des globules blancs, qu'ils sont la cible du VIH et que leur décompte est un marqueur de la progression de l'infection, on ne peut pas comprendre que le chiffre « quatre » est de très mauvais augure, que la personne en question a « un pied dans la tombe », et encore moins apprécier qu'elle fait de l'humour (en donnant des surnoms à ses CD4¹⁷⁸) à un moment qui n'y est pas *a priori* propice. Le deuxième extrait de *Queer and Loathing* est encore plus obscur : pour le comprendre, il faut savoir que dans les années 1990, les médicaments utilisés pour ralentir la progression du SIDA étaient le ddI, le ddC et l'AZT ; il faut également être conscient que chacun de ces médicaments devait être pris selon un protocole très précis (le plus connu étant le fait que l'AZT devait être pris à intervalles réguliers, en général toutes les quatre heures, même la nuit), et avait à la fois des contre-indications et des effets secondaires qui pouvaient transformer le quotidien en véritable « casse-tête¹⁷⁹ ». Ce n'est qu'en sachant tout cela que l'on peut mesurer la portée de la démarche de Feinberg, qui fait des jeux de mots à partir d'une situation qui, en soi, ne prête en rien à rire.

¹⁷⁷ Il s'agit d'une référence au film de Paul Mazursky *Bob & Carol & Ted & Alice* (1969), à ceci près que l'ordre des prénoms a été modifié, de manière à associer les deux prénoms masculins et les deux prénoms féminins.

¹⁷⁸ Il faut noter que scientifiquement, ce raisonnement est faux ; le décompte des CD4 n'indique pas le nombre total de CD4 dans le sang, mais leur nombre dans un millimètre cube de sang.

¹⁷⁹ Nous y reviendrons dans la deuxième partie (« Les traitements », pages 292-296).

Cette capacité à modeler le langage alors même que celui-ci semblerait devoir s'imposer (dans le cas des insultes et du langage médical, les mots viennent d'abord d'autrui), à jouer avec les mots les plus effrayants dans le but même d'en saper les connotations traditionnelles, le tout en temps de crise, individuelle et collective, au moment même où le désespoir et le fatalisme seraient parfaitement compréhensibles, voilà le tour de force toujours tenté par les auteurs du SIDA. Jean-Luc Maxence nous rappelle qu'il n'est pas toujours réussi avec brio :

[L]e sida ne peut prétendre, à chaque fois, faire naître des chefs-d'œuvre. On le sait, bonnes intentions et bons sentiments ne font pas de bonne littérature et tragique maladie, même mortelle, pas davantage. Le talent reste mystérieux comme un regard qui fouille et dénude l'homme alors qu'un autre paraît frappé d'une navrante myopie. (123)

Chez Feinberg, Kushner et Maupin, on peut au moins, si l'on veut se garder de jugements définitifs du type « bonne littérature », souligner la lucidité du regard porté sur la maladie et son langage, lucidité pourtant mise en danger par la tragédie du SIDA, mais conservée coûte que coûte, sans aucun doute au prix d'un effort immense. Prior le formule ainsi : « I can handle pressure, I am a gay man and I am used to pressure, to trouble, I am tough and strong... » (*Millenium Approaches* 123). C'est parce qu'il est gay que Prior est habitué à réagir aux attaques extérieures. Du fait de son identité sexuelle, il est toujours *déjà* marginalisé, sa vie avant même le SIDA est régie par la pression de la société ; le SIDA ne fait qu'ajouter à cette pression. Ce n'est pas sans rappeler le fameux « grace under pressure », dont Hemingway a dit que c'était ce qu'il entendait par « guts ». C'est une manière tout à fait juste de résumer l'attitude des auteurs du SIDA vis-à-vis de la cruauté des mots : ils ont le cran d'inventer leur propre langage de la maladie et de la mort.

Du particulier à l'universel

Le but de cette première partie était de montrer que la littérature gay du SIDA, en particulier l'œuvre de Feinberg, Kushner et Maupin, n'est pas issue d'une fracture. Elle partage suffisamment de caractéristiques avec un assez grand nombre d'autres genres et d'autres thèmes, antérieurs ou concomitants, pour que l'on puisse dire qu'elle ne constitue pas une anomalie dans le paysage littéraire. Au même titre que d'autres écritures de la souffrance, elle a une portée universelle :

If Aristotle was correct, then the artistic representation of human suffering shouldn't make us depressed. Rather, it is the avoidance of genuine tragedy and the substitution of glib sentimentality that diminishes us. Literature about AIDS does not make us feel better because someone else is in pain; rather, the imaginative depiction of other people exhibiting a nobility of spirit makes us proud to be human and willing to imitate their endurance and strength of character. (Pastore 2)

Ce qui peut rebuter le lecteur, c'est la profusion de détails avec laquelle la souffrance est décrite, notamment, ce que nous allons voir dans la deuxième partie, tout ce qui a trait au corps, aux fluides corporels, à la dégradation physique. Pourtant, c'est là que réside toute sa force : « Nothing is more "universal" than a careful presentation of the particular » (Downer 254). Si le SIDA constitue sans conteste une césure (et non une fracture) chronologique et thématique, c'est à un autre niveau qu'il a un impact beaucoup plus fort : « À vrai dire, le sida ramène la littérature dans le giron de la métaphysique » (Maxence 97). Parce que le SIDA oblige le monde actuel¹⁸⁰ à se confronter de nouveau à la métaphysique, il ramène la littérature à l'un de ses rôles peut-être oublié, et la force à se renouveler :

En situation d'alarme, la littérature est impliquée, à même son corps symbolique. Confortée dans son statut d'intercession historique et de médiation ontologique, déstabilisée dans ses habitudes narratives et ses pratiques esthétiques, elle est comme contrainte au renouvellement. Il lui faut transformer l'essai et réaliser la légitimité nouvelle que lui confère la crise, en l'occurrence, ici, la pandémie. Quand l'expérimentation formelle recoupe, avec une semblable urgence, l'expérience humaine, la littérature se régénère pleinement. (Bouloumié 185)

¹⁸⁰ Spoiden dit du SIDA qu'il n'est ni une maladie moderne ni une maladie postmoderne, mais une maladie surmoderne : « Si le cancer fut jusqu'il y a peu le "prototype de la maladie moderne", le SIDA l'a rapidement supplanté pour représenter de manière emblématique une condition postmoderne ou plus précisément "surmoderne", terme que j'emprunte à Marc Augé. Contrairement à la postmodernité qui, selon Augé, n'est que chronologique, la "surmodernité" signifierait un ensemble de bouleversements que l'accélération de l'histoire, le rétrécissement de la planète et son corollaire, la multiplication des images, ainsi que l'individualisation des références imposent à notre conception de l'espace. Une surmodernité qui est bien l'espace du SIDA » (51).

La littérature du SIDA pose des questions qui n'admettent aucune réponse facile ou rapide. Pour reprendre la métaphore musicale que Kushner utilise dans le sous-titre d'*Angels in America*¹⁸¹, c'est une symphonie qui, d'une part, ne cherche pas à cacher ses fausses notes, d'autre part, aborde les grands thèmes de la condition humaine sans avoir recours aux concepts, aux idées, aux abstractions. C'est dans les détails que se trouve non pas le diable, mais l'enjeu métaphysique :

BELIZE. Up in the air, [...] too far off the earth to pick out the details. Louis and his Big Ideas. Big Ideas are all you love. "America" is what Louis loves. [...] Well I hate America, Louis. I hate this country. It's just big ideas, and stories, and people dying, and people like you. The white cracker who wrote the national anthem knew what he was doing. He set the word "free" to a note so high nobody can reach it. That was deliberate. Nothing on earth sounds less like freedom to me. You come with me to room 1013 over at the hospital, I'll show you America. Terminal, crazy and mean. (*Perestroika* 228)

Ce que Belize reproche à Louis, de parler de liberté « dans l'absolu », sans voir que l'épidémie de SIDA a changé la donne, cette myopie, cet aveuglement face aux conséquences du fléau, c'est ce dont parlait déjà Camus dans *La Peste*, dont voici un extrait en guise de conclusion à cette première partie :

Le mot de « peste » venait d'être prononcé pour la première fois. À ce point du récit [...], on permettra au narrateur de justifier l'incertitude et la surprise du docteur, puisque, avec des nuances, sa réaction fut celle de la plupart de nos concitoyens. Les fléaux, en effet, sont une chose commune, mais on croit difficilement aux fléaux lorsqu'ils vous tombent sur la tête. Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres. Et pourtant pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi dépourvus. [...] Quand une guerre éclate, les gens disent : « Ca ne durera pas, c'est trop bête ». Et sans doute une guerre est certainement trop bête, mais cela ne l'empêche pas de durer. La bêtise insiste toujours, on s'en apercevrait si l'on ne pensait pas toujours à soi. Nos concitoyens à cet égard étaient comme tout le monde, ils pensaient à eux-mêmes, autrement dit ils étaient humanistes : ils ne croyaient pas aux fléaux. Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer. Mais il ne passe pas toujours et, de mauvais rêve en mauvais rêve, ce sont les hommes qui passent, et les humanistes en premier lieu, parce qu'ils n'ont pas pris leurs précautions. Nos concitoyens n'étaient pas plus coupables que d'autres, ils oubliaient d'être modestes, voilà tout, et ils pensaient que tout était encore possible pour eux, ce qui supposait que les fléaux étaient impossibles. Ils continuaient de faire des affaires, ils préparaient des voyages et ils avaient des opinions. Comment auraient-ils pensé à la peste qui supprime l'avenir, les déplacements et les discussions ? Ils se croyaient libres et personne ne sera jamais libre tant qu'il y aura des fléaux. (41-42)

¹⁸¹ « Kushner (the son of a conductor, after all) chose well when he labeled *Angels* a "Gay Fantasia": in musical works that bear this name the composer's imagination takes precedence over conventional styles and forms, often allowing for a number of themes to develop contrapuntally. » (Geis 118)

Deuxième partie

« Smile. Last time I'll see you » : l'écriture de la fin de vie



David Kirby on his deathbed, Ohio (1990)

Therese Frare

« *He circled on his calendar the approximate date he expected to die*¹⁸² »

Le titre de cette deuxième partie est tiré de notes que David Feinberg a écrites à la main dans la marge du tapuscrit du discours qu'il avait préparé pour la dernière réunion hebdomadaire d'ACT UP New York à laquelle il allait assister, le 3 octobre 1994, c'est-à-dire moins d'un mois avant son décès, survenu le 2 novembre. Voici ces quelques notes pratiquement dans leur intégralité, écrites d'une main tremblante qui laisse peu de doute sur l'état de faiblesse de leur auteur : « Small niceties, donating T-shirts to ACT UP. Smile. Last time I'll see you. Liposorb. Anyone use? [...]»¹⁸³. Joe Keenan's gay episode of *Frazier*¹⁸⁴ [sic] tomorrow » (« David B. Feinberg Papers » Box 11). Grâce à l'ouvrage *The Gravest Show on Earth*, dans lequel ce dernier discours est reproduit *in extenso*, il est possible d'affirmer rétrospectivement que ce fut effectivement la dernière apparition de Feinberg en public : « On October 3, 1994, David Feinberg walked into an ACT UP meeting for the last time » (342). Ces quelques notes jetées dans la marge attestent que Feinberg le savait également, sauf qu'il le savait de manière prospective. C'est cette extrême lucidité de la fin de vie qui fera l'objet de cette deuxième partie. Nous savons tous que nous mourrons, c'est un donné dès notre venue au monde. Feinberg écrit : « Everyone is condemned to death the moment they are born. The only certainty is the uncertainty of the date they will expire » (*Queer and Loathing* 136). Il ne fait que reformuler *Mors certa, hora incerta* : « Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure » (Matthieu 25, 13). Pourtant, face au SIDA des premières années, si effectivement la date précise est inconnue, l'imminence de la mort est une certitude. Nous verrons des exceptions et des variations, dont Feinberg ne fera pas partie, mais il faut garder à l'esprit ce chiffre concernant l'année 1995 : « The average white gay man with HIV lives 39 months after his diagnosis with full-blown AIDS » (Burkett 192). Selon son agenda personnel, David Feinberg a eu la confirmation de sa séropositivité le 11 août 1987 (« David

¹⁸² Ici, Mark Doty parle non pas de son compagnon, Wally, dont *Heaven's Coast* raconte la fin de vie, mais de l'un de ses amis, Robert, qui après avoir découvert qu'il était atteint du sarcome de Kaposi, met toutes ses affaires en ordre : « Researching, [Robert] learned that the average person with Kaposi's sarcoma survives 18 months after diagnosis. He circled on his calendar the approximate date he expected to die. He informed his mother, took care of everything, and started thinking seriously about the traveling he wanted to do while he still could » (151).

¹⁸³ À cet endroit se trouve une courte liste, vraisemblablement de différents médicaments ; son écriture est très difficilement déchiffrable.

¹⁸⁴ *Frasier* est une série télévisée diffusée sur NBC de 1993 à 2004. L'épisode du 4 octobre 1994 s'intitule « The Matchmaker » ; l'intrigue est fondée sur un quiproquo concernant l'homosexualité de l'un des personnages secondaires.

B. Feinberg Papers » Box 17). Il est passé de la séropositivité au SIDA cinq ans et demi plus tard, le premier janvier 1993, à la faveur d'un changement dans la définition officielle du SIDA, changement qui a consisté, entre autres choses, à faire du décompte de CD4 inférieur à deux cents unités par millimètre cube de sang une « AIDS-defining condition »¹⁸⁵. Son « sursis » (c'est-à-dire le temps qui s'est écoulé jusqu'à son décès) a donc été de sept ans, deux mois et vingt-deux jours après avoir eu la confirmation de sa séropositivité, et de vingt-deux mois et un jour après être officiellement devenu un « PWA » – soit dix-sept mois de moins que la moyenne avancée par Elinor Burkett.

C'est ce sursis qui fait l'objet de cette deuxième partie. Pour certains, comme Feinberg, on peut maintenant le décompter. Mais au moment où ils écrivaient, c'était évidemment impossible, d'où le paradoxe de l'expression « leurs jours étaient comptés », que l'on peut utiliser à propos de beaucoup d'auteurs du SIDA alors que précisément l'inconnue de l'équation était le nombre de jours qu'il leur restait¹⁸⁶. Feinberg raconte une anecdote sur le sujet :

Back in high school when I was a math nerd, I was fascinated by the paradox of the condemned man. A prisoner was told that he would be executed at some time in the next ten days but on a day that he wouldn't expect it. He reasoned that they couldn't kill him on the tenth day, because he would expect it. They couldn't kill him on the ninth day, because he knew they couldn't kill him on the tenth day and therefore would expect to be killed on the ninth. Reasoning backward, he was able to deduce that he couldn't be killed at all on any of the days. Thus, of course, when he was executed on the seventh day, he didn't expect it. (*Queer and Loathing* 136)

« Expect » est le mot clé de cette deuxième partie. Ici, la traduction française serait « s'y attendre ». Dans le *Surgeon General's Report on Acquired Immune Deficiency Syndrome*, document qui date de 1986, la tournure passive rend la traduction problématique :

The number of persons known to have AIDS in the United States to date is over 25,000; of these, about half have died of the disease. Since there is no cure, the others are expected to also eventually die of their disease. (U.S. Department of Health and Human Services 12, je souligne)

¹⁸⁵ « La définition OMS/CDC du sida est révisée pour la troisième fois, en janvier 1993. Non-seulement celle-ci inclut désormais, au niveau clinique, trois nouvelles pathologies opportunistes “indicatives du sida” (ou “classantes”), mais un critère biologique est également ajouté : les séropositifs n'ayant développé aucune infection opportuniste mais dont le taux de lymphocytes CD4 (marqueur des défenses immunitaires auquel s'attaque le VIH) est inférieur à 200 par mm³ sont considérés comme malades du sida. En France, l'adoption de cette nouvelle définition est soumise à débat, et le critère biologique n'est finalement pas retenu – ce qui rend dès lors problématique toute comparaison des données françaises et étrangères. » (Broqua, *Agir pour ne pas mourir* 294)

¹⁸⁶ En 2007, le journaliste britannique Alex Taylor a publié un ouvrage autobiographique intitulé *Journal d'un apprenti pervers* dans lequel il raconte ses expériences en matière de « SM cérébral » (250), ainsi que la fin de vie de son compagnon mort des suites du SIDA. À propos du diagnostic de ce dernier, il écrit : « Annoncer une séropositivité revenait à l'époque à donner le top départ d'un irrévocable compte à rebours » (143).

« [They] are expected [...] to die » est une formulation qui oblige à choisir une interprétation : s'attend-on à ce qu'ils meurent parce que l'espoir en matière de développement de nouveaux traitements est nul ? Ou bien sont-ils censés mourir, attend-on de leur part qu'ils aient la bonne idée de mourir bientôt ? C'est Michael Callen qui propose cette seconde interprétation, en illustrant le chapitre de son ouvrage *Surviving AIDS* intitulé « Expected to... die » au moyen de l'anecdote suivante :

“Max just asked if you were dead yet.”

Max is the precocious six-year-old son of the piano player in my lover's jazz band. Max hadn't seen me in several months and so it must have seemed a logical question. [...] I did a reality check: I have AIDS, but as far as I could tell, I was not dead. (19)

Il est décédé trois ans après la publication de son ouvrage, à l'âge de trente-huit ans. Malgré la volonté qu'avait Michael Callen de prouver que l'on peut survivre au SIDA, dans les premières années de l'épidémie, l'idée d'un sursis, d'un laps de temps où la maladie est là et la mort au bout du chemin, est un postulat. Il s'agit donc, une fois que le diagnostic est posé, d'être le témoin de sa propre descente aux enfers, plus ou moins rapide, plus ou moins douloureuse, et de l'écrire, de la décrire et de la raconter, nous le verrons, dans ses moindres détails et jusqu'au bout, jusqu'à cette fameuse « dernière fois » dont parle Feinberg en octobre 1994, la toute dernière fois que l'acte d'écriture est possible, tant qu'il est possible. C'est ce qu'Alexis Nouss décrit dans *SIDA-fiction* comme étant « non la mort mais le mourir¹⁸⁷, ce qui mène à la mort, la maladie » (9) ; Christopher Hitchens, alors atteint d'un cancer de l'œsophage qui allait bientôt l'emporter, utilise la formulation : « this year of living dyingly » (54).

¹⁸⁷ Dans un autre contexte, Jean-Louis Claret fait également cette distinction : « *[M]aking sense of death* is a way to make sense of life. [...] *Making sense of dying* seems to be a difficult exercise because of the deep terror that accompanies the “expected unexpected moment” » (« Peter Brueghel's *Triumph of Death* » ; la citation est tirée de *La Mort* de Vladimir Jankélévitch).

Chapitre 1

Le diagnostic : *second coming out*, début de la fin

« Dating the Age of [...] HIV¹⁸⁸ »

Les difficultés qui surviennent lorsque l'on tente de trouver une date qui marquerait le début de l'épidémie de SIDA ont déjà été évoquées ; elles se comprennent aisément si l'on garde à l'esprit le fait que le VIH a une période d'incubation plus ou moins longue, et si l'on se rappelle qu'il a fallu plusieurs années pour qu'un test sérologique soit développé. Pendant les premières années de l'épidémie, le diagnostic (c'est-à-dire un test positif qui indique la présence dans le sang d'anticorps propres au VIH) ne donnait aucun indice concernant la date de la primo-infection¹⁸⁹. Ainsi, le diagnostic n'était que la confirmation que la primo-infection avait eu lieu, mais quand ? Telle était la question. En fait, la réponse que l'on pouvait y apporter n'était qu'une supposition, que le souvenir, parfois vague, soit d'avoir eu un rapport sexuel avec une personne dont on a su par la suite qu'elle est séropositive, soit d'avoir eu des symptômes inexplicables dont on reconnaît rétrospectivement qu'ils étaient compatibles avec ceux d'une primo-infection¹⁹⁰. Bref, la « borne de gauche » est aussi nébuleuse que celle de l'épidémie de SIDA : peu de séropositifs peuvent avoir une quelconque certitude concernant le moment précis où le VIH est entré dans leur corps. C'est donc très régulièrement la date du diagnostic qui est retenue et considérée comme le début – le début de la fin.

¹⁸⁸ Cette formulation est empruntée au titre de l'article de Joel O. Wertheim et Michael Worobey « Dating the Age of the SIV Lineages That Gave Rise to HIV-1 and HIV-2 ».

¹⁸⁹ Non que ce soit le cas aujourd'hui : un test sérologique ne donne aucunement, de nos jours pas plus que dans les années 1980 ou 1990, la date de la primo-infection. Simplement, maintenant que le test est facile d'accès, il est possible (et recommandé) de se faire dépister régulièrement. Ainsi, lorsque le test s'avère positif, on peut déduire que la primo-infection a eu lieu dans le laps de temps qui s'est écoulé depuis le dernier test négatif.

¹⁹⁰ « Une primo-infection à VIH doit être recherchée devant des signes cliniques compatibles avec un syndrome viral aigu persistant (fièvre pendant plus de sept jours) associé à une polyadénopathie, à des manifestations cutanéomuqueuses et/ou neurologiques, et/ou après toute situation à risque sexuel. Les symptômes surviennent entre 10 et 15 jours après la contamination [...] Ils s'amendent spontanément en 2 à 4 semaines, les adénopathies pouvant persister plus longtemps. Les principaux diagnostics différentiels de la primo-infection à VIH sont les syndromes mononucléotiques (EBV, CMV), la toxoplasmose, la grippe, les hépatites virales aiguës, les infections streptococciques et la syphilis. » (Ministère de la Santé et des Sports 214)

1. Avant le diagnostic

Puisque l'objet de ce travail est la littérature du SIDA à l'époque où le diagnostic est une condamnation à mort, il est évident que faire le test n'est pas un acte anodin. Il s'agit d'avoir (ou non) la confirmation médicale, de la part d'un médecin et écrite noir sur blanc, que la mort est imminente. Ainsi, le chemin qui mène jusqu'au dispensaire et jusqu'au jour fatidique du test est tout sauf aisé à parcourir : il est l'aboutissement d'un processus graduel qui, chez Feinberg, commence par la maladie d'autrui. Dans le deuxième chapitre de la deuxième partie d'*Eighty-Sixed*, qui se déroule en février 1986, alors que B.J. vient d'apprendre par son ami Dave que l'une de leurs connaissances communes, Bob, est à l'hôpital à cause d'une pneumocystose, Feinberg nous livre les pensées qui traversent l'esprit du personnage dans un long paragraphe au style indirect libre :

Bob Broome. Wait a sec—he was the one from the Julliard concert, wasn't he? Shit, we tricked. It must have been four, five years ago. What did we do? I knew I shouldn't have tricked with him. Sloppy seconds. I shouldn't have tricked with anyone, but that's beside the point. Who knew back then to take precautions? When was it? Five years ago? Six? I wonder exactly what we did. Should I go and visit? I hate hospitals. I wasn't that close to him. So we tricked maybe once or twice. That was all. When you come down to it, I didn't even like him that much. Didn't know he was such a slut. Wait a minute. He wasn't any worse than me. For all I know. Bob was a bit dull. Shouldn't use the past tense. Bob *is* a bit dull. What did we do? I met him at the concert. We talked. We went over to his place. After that I get a blank. Later, we met at the gym and had pizza for brunch? Did we fuck? We couldn't have. I haven't fucked with anyone except for Richard in the past years. Well, there was Bill in August of '83, but we used condoms so there's nothing to worry about. *What did we do?* I could check my calendar. Why bother? Nothing but names and numbers. As if I listed the sexual acts along with the associated risk-factors back in 1981. Stars next to names, writing "s-f-s-x" for "safe sex". I actually started doing that last year. Shit. Why am I thinking only of myself? I wonder. Does Dave know that Bob and I tricked? Does he realize the implications, the ramifications of the situation? I need a drink. I *should* be feeling sorry for Bob. Poor Bob. Perhaps I have an asymptomatic case and transmitted the virus to him. No. That's pretty unlikely. I'd probably be dead by now. What am I doing? I'm getting upset over nothing. I'm just driving myself crazy. It's not nothing. Bob is ill and will probably die within the next two years. Jesus, did we do poppers? That's always been my weakness. They're cofactors to worry about, according to the latest medical data, although two years ago they were dismissed as unrelated. I'm sure we must have deep-kissed. That's not that risky, at least not this week. Did we suck cock? Is that risky if you don't come? Chances are I did. Why am I thinking only of myself? Precum has a negligible danger. Poor Bob. My gums have been bad; I should have flossed more often. They bleed once in a while. Sometimes I get a canker sore. They say it's another form of herpes. If they were bleeding when I did whatever I did with Bob... shit. This speculation isn't doing anybody any good. Chances

are I've been exposed to the virus that may or may not cause AIDS. And. And. And if I last five years with no symptoms, I'll be fine. Home free. Maybe. But have I already developed any symptoms? Don't my lymph nodes swell when I get a cold or herpes attack? That doesn't mean anything. Does it? All I have to do is wait until February of 1991. Jesus. What should I do? (*Eighty-Sixed* 180-181)

Ce paragraphe retient l'intérêt à plusieurs titres : tout d'abord, il traduit de manière remarquable le vent de panique qui souffle dans l'esprit de B.J. Il en donne l'explication quelques pages plus tard : « "I never knew firsthand anyone who had AIDS. It's been just a statistic until now—friends of friends, stories you read in the paper. But nobody that I knew personally." In the biblical sense, I add to myself » (188). Le paragraphe ci-dessus nous donne donc à voir la réaction de B.J. à l'annonce de la nouvelle que le SIDA est entré dans sa sphère personnelle. Jusque là, il était cantonné hors des limites de son cercle de connaissances et, détail important, de partenaires sexuels. Ce vent de panique est donc dû au fait que le SIDA prend brusquement une dimension tangible. D'où les questions qui se bousculent, entrecoupées de réflexions tantôt de l'ordre de l'examen de conscience (« I *should* be feeling sorry for Bob »), tantôt relevant de l'épidémiologie (« [Poppers are] cofactors to worry about, according to the latest medical data »), jusqu'à un point où les mots sont trop nombreux et trop confus pour devenir des phrases : « And. And ». Si le diagnostic n'est à aucun moment verbalisé (le mot « SIDA » ne figure nulle part, il est sous-entendu dans le fait que Bob a une pneumocystose), le pronostic, lui, est posé de manière peu équivoque : « Bob is ill and will probably die within the next two years ». Il faut tout de même noter que l'utilisation de « probably » atténue quelque peu l'effet de couperet. C'est le même adverbe qui est utilisé quand il se demande si ce n'est pas lui qui a transmis le VIH à Bob : « Perhaps I have an asymptomatic case and transmitted the virus to him. No. That's pretty unlikely. I'd probably be dead by now ». Il faut donc entendre ces deux « probably » comme signifiant « en toute probabilité », « statistiquement », « sauf exception à la règle », la règle étant la condamnation à mort. C'est à ce moment-là d'*Eighty-Sixed* que commence le chemin qui mènera B.J. à faire le test et à avoir la confirmation de sa séropositivité.

a. Le corps passé au crible

Avant même le diagnostic, le rapport au corps change radicalement :

Si la contamination du sang est la dimension intérieure et la preuve de la maladie, sa codification extérieure obéit à un marquage du corps dont la perception pourrait rappeler les tatouages des sociétés primitives et de l'univers concentrationnaire nazi. [...] Devant l'invisibilité du facteur causal de la maladie [...] la lésion observée quasi obsessivement devient la marque physique du sida, l'équivalent du signe de malédiction biblique. (Lévy, *Sida-fiction* 54-55)

C'est ce caractère « obsessif » du regard porté sur le corps avant le diagnostic qui est l'objet de cette sous-partie. En effet, s'il est évident qu'une fois le diagnostic posé, une fois le processus de déliquescence enclenché, le corps prend une place absolument centrale, il faut noter qu'à de nombreuses reprises, l'obsession qui amène à en scruter chaque centimètre carré commence avant le diagnostic, et sert en fait de pré-diagnostic. La scène suivante a lieu avant que B.J. ne fasse le test :

The Talking Heads wake me up with "Psychokiller" on the radio alarm-clock. Can't disc-jockeys be more compassionate at 7:00 A.M. on Monday morning? I scratch my nose, get up, switch off the radio, turn on the stereo, and wander, blinking, into the bathroom. I piss, flush, remember I should have waited until after my shower to flush because of the water pressure, curse, wash my hands, check my face for purple spots in the mirror. None today. I hop into the shower, hoping the hot water will work today.

I turn on the left faucet full force and wait. At the first sting of heat I turn on the right. I shampoo, rinse, work in some conditioner, soap up my body, rinse out my hair, rinse off my body, check for swollen glands in the crotch, under the arms, at the neck. None today.

I give myself a second cleaning with pHisoHex¹⁹¹. I rinse off and stand, dripping, on a towel. I scoop up the hair clinging to the drain and toss it into the toilet, which is still flushing involuntarily. Naked, I jerk the chain stiff, and the rubber ball is sucked into place. I wipe off the mirror and shave briskly. I dab at the cuts with toilet paper. I step on the scale to check for sudden unexplained weight loss. None today.

Back in the kitchen, I scarf down a bowl of granola and skim milk, then pop twelve assorted vitamins into my mouth and wash them down with a gulp of orange juice. I go to the closet and put on some socks and underwear and a pair of slacks. I rinse the cereal bowl and leave it in the kitchen sink for tonight. I go to the bathroom and brush my teeth. I put the back of my hand on my forehead to check for fever. None today.

Back at the closet, I select a striped shirt and slip it on. I slip the noose of an already tied tie over my head and tighten it at the collar. I call 976-1212 to find out the weather and hang up in the middle of the recording, after I find out it will be in the mid-fifties this afternoon, with a chance of showers later in the evening. I put on a tweed jacket, grab my keys and my wallet and my backpack, and I'm off. (*Eighty-Sixed* 192-193)

¹⁹¹ Il s'agit d'un savon antibactérien.

Dans le récit, extrêmement précis, de sa routine matinale des jours de semaine, parsemés ici et là entre des problèmes de plomberie dus à la vétusté de son immeuble et le menu de son petit déjeuner, se trouvent quatre gestes qui ont été vraisemblablement ajoutés aux autres depuis peu, probablement depuis que B.J. a appris que Bob est à l'hôpital, douze pages plus tôt. Textuellement, les deux premiers s'insèrent sans hiatus dans la liste de toutes les petites choses que l'on fait le matin sans vraiment y penser, c'est-à-dire qu'ils ne font pas l'objet d'une phrase, c'est-à-dire d'une phase, d'une étape à part entière de la routine : « check my face for purple spots in the mirror » et « check for swollen glands in the crotch, under the arms, at the neck » sont des propositions coordonnées, entre virgules, qui s'ajoutent sans marqueur particulier aux actions d'uriner, de se laver les mains, de se laver les cheveux et le corps puis de se rincer. Ils sont complètement englobés dans la succession d'actions car ils ne constituent aucune rupture : se regarder dans le miroir le matin est un geste machinal qu'en toute probabilité B.J. faisait déjà auparavant. En revanche, c'est sa signification qui a changé : il ne s'agit plus de vérifier s'il a des cernes ou les cheveux sales, mais de chercher une manifestation faciale du SIDA. On peut en dire de même pour « check for swollen glands in the crotch, under the arms, at the neck » : se toucher toutes ces parties du corps pendant qu'il prend sa douche n'est pas nouveau ; en se savonnant tous les matins il le faisait déjà. Désormais, ce geste anodin est devenu une façon de lire du bout des doigts, comme en braille, les messages que son corps lui délivre. Mais en réalité il n'y a qu'un seul message qu'il cherche à trouver, la lymphadénopathie, c'est-à-dire l'inflammation des ganglions, qui signerait la présence du SIDA. Les deux gestes suivants, eux, font l'objet de phrases entières, en ce sens qu'il s'agit d'actions à part entière : « I step on the scale to check for sudden unexplained weight loss » nécessite de faire un détour physique avant de se rendre à la cuisine. Cela dit, encore une fois en toute vraisemblance, il s'agit probablement d'un geste qu'il effectuait déjà avant l'épidémie, vu l'importance qu'il accordait à son apparence physique. Encore une fois, c'est sa manière de l'interpréter qui a changé : il ne s'agit plus de vérifier s'il a pris du poids ou perdu du muscle afin d'adapter son alimentation ou ses innombrables heures passées à la salle de sport, mais de prendre éventuellement acte d'une perte de poids sans raison apparente qui serait en fait due au SIDA. Enfin, le tout dernier geste, lui, est sûrement tout à fait inédit, propre à la recherche de symptômes : « I put the back of my hand on my forehead to check for fever » n'est pas un geste routinier, à part peut-être chez les personnes atteintes d'hypocondrie, et rien ne laisse penser que c'était le cas de B.J. ou de Feinberg. Cette dernière action renforce donc les trois premières, en ce sens qu'elle

brise l'illusion de normalité, de routine mécanique, de « pilote automatique ». Plus précisément, elle atteste que ce qui est devenu machinal chez B.J., même quand il est encore mal réveillé, c'est de passer son corps au crible, de promener sur lui-même un regard panoptique et diagnostique. À ce sujet, Philippe Mahoux-Pauzin commente et cite un extrait du poème « A Diagnosis » de David Craig Austen : « [L]e corps est au sidéen ce que la mémoire est à l'explorateur [...] : “Mornings, we scrutinize limbs for the rude stigmata of our kind, as map-makers their memories for islands” » (119). Il faut noter le titre du poème, qui atteste que la thématique est bien celle qui fait l'objet de cette partie, et la précision « Mornings » qui signifie que cette nouvelle routine matinale n'est pas propre à B.J. Au contraire, cela confirme l'idée selon laquelle Feinberg a pour but de faire de B.J. une synecdoque de sa génération et de sa communauté¹⁹². Il convient de noter la formulation « the rude stigmata of our kind », dans laquelle il faut comprendre que les marques physique du SIDA, celles que B.J. cherche dans *Eighty-Sixed* et trouvera par la suite, ont un caractère définitoire ; elles signeraient, si B.J. les trouvait (et elles signeront, quand il les trouvera), son appartenance à une « espèce » (« [a] kind »), un groupe d'hommes qui ont notamment cette particularité de lire leur corps comme des explorateurs lisent une carte. À cette différence près que les « X » ne marquent pas un trésor, mais ressemblent plutôt à ceux dont parlait Paul Monette à propos de la peste : « X's were chalked on afflicted houses¹⁹³ » (*Borrowed Time* 31). Le corps devient un *topos* dans les deux sens du terme : du point de vue rhétorique, un motif récurrent dans le texte, et, du point de vue physique, un lieu digne d'exploration, riche de significations.

Ce regard panoptique, dont la dimension obsessionnelle est attestée par la répétition quotidienne et par le lexique utilisé (« check » quatre fois chez Feinberg, « scrutinize » chez Austen), finit par relever de la paranoïa : il faut noter que quand Feinberg ne trouve pas ce qu'il cherche, il n'en conclut pas « None » mais « None today », c'est-à-dire qu'il part du principe (et la suite lui donnera raison) que ce n'est qu'une question de temps avant qu'il n'ait la confirmation de ce qu'il redoute. Cela donne lieu à quelques surinterprétations hâtives :

“Don't worry. You'll *know* when you get night sweats. Last month I discovered a bruise on the side of my ankle; it cost me eighty bucks to find out it was just a healing contusion. There's no sense in getting paranoid,” I reply, eating my words as I speak them.

¹⁹² Rappelons qu'*Eighty-Sixed* a notamment pour visée, selon son auteur, de « create a written time capsule of fag life in the '80s » (« David B. Feinberg Papers » Box 13).

¹⁹³ Cet extrait a déjà été cité, dans son contexte (qui est précisément celui qui est traité ici, la recherche obsessionnelle des marques du SIDA) à la page 99.

Intellectually, I'm convinced. The only thing to fear is fear itself.
Psychologically, I'm a basket case, but there's no sense in alarming Philip.
(*Eighty-Sixed* 215)

Par le biais de cette conversation avec Philip, B.J. informe le lecteur qu'il a récemment vu sur son corps ce qu'il a pris pour une lésion du sarcome de Kaposi. Il est allé chez le médecin pour en connaître la nature exacte. À la place de la confirmation à la fois tant attendue et tant redoutée, un non-événement : il s'agissait d'un banal hématome. B.J. admet lui-même que son conseil (« There's no sense in getting paranoid ») est une illustration du proverbe « fais ce que je dis, ne fais pas ce que je fais », parce qu'il y a un décalage entre ce qu'il sait rationnellement (« intellectually ») et ce qu'il sait intuitivement (« psychologically ») : la raison veut qu'il n'y ait aucun intérêt à surinterpréter chaque « bobo », mais son intuition que ce n'est qu'une question de temps (rappelons le « you got this thing and waited » de Michael Tolliver) prend le dessus. C'est comme s'il avait en réalité le désir d'avoir la confirmation qu'il a le SIDA, sans même avoir fait le test, car il serait plus simple de savoir. Le pire semble être cette attente : il ne s'agit pas encore de l'incertitude du condamné au sujet de la date de son exécution, mais de l'incertitude de l'accusé, qui sait qu'il sera jugé coupable et condamné à mort, et qui attend le verdict. L'attente est à ce point insupportable qu'il veut précipiter le verdict :

At three o'clock I decide that I'm dying. Five years ago I could have attributed my sore throat to strep, clap, or sheer stretching in the act of fellatio, but now I know that it is candidiasis, a.k.a. thrush, a.k.a. a logical precursor to AIDS, which means that I will be dead before the year is out. I am at work, shuffling papers and solving crises with mild-mannered telephone calls and drop-dead memos. Suddenly, it all seems existentially absurd, even more meaningless than yesterday. [...]

At four o'clock, my throat burns like a flame as I take the subway to my doctor. I take a seat. My senses are hyperactive, acute. I notice every detail. A woman sitting next to me is picking her cuticles, then shaking her floor-length, fake-fur coat. The train is stuck. I move down the car. I can't take it. I am dying. I sit again. The woman across from me makes loud popping noises as if she is cracking her knuckles. I look closely and see it is her gum she is snapping. Why are these sounds so magnified? Why is everything so loud and horrible? An attractive man stands by the door, glasses and a brown mustache, reading Barbara Pym. I decide I am entitled to one last cruise. I am going to die. I might as well look.

At six o'clock the doctor says "Yes, your tonsils are inflamed. You appear to have a sore throat." He recommends lozenges. I'm ready for a prescription. "You can try Sucrets or Luden's cough drops. You can find them at any drugstore."

My voice is a whisper. I can barely say it. "It's not... it's not thrush or anything?"

He looks at me, puzzled, then sighs. He looks at me calmly. He thinks about his house in Maine. He says quietly, reassuringly, "Oh, no. Thrush typically

produces white spots on the palate. You have nothing to worry about. It's quite painful. You would know it if you got it."

At 6:12 AM I leave the doctor's office with a new lease on life. But for how long? (*Eighty-Sixed* 209-210)

En moins de trente lignes, la certitude de la mort imminente est affirmée à quatre reprises, le corps prend une place disproportionnée, et B.J. prend la posture du patient dont l'ordonnance sera la première d'une longue série, ce qui a pour effet d'accentuer à l'extrême le caractère prosaïque du dénouement : il a une angine, quelques bonbons au miel l'aideront à calmer la douleur jusqu'à ce qu'elle disparaisse d'elle-même. Il est à noter que les mots prononcés par le médecin pour le persuader de ne pas céder à la paranoïa (« You would know it if you got [thrush] ») sont ceux-là mêmes que B.J. répétera à Philip : « You'll *know* when you get night sweats ». Pourtant, la conclusion finale prend la forme d'une question : « At 6:12 AM I leave the doctor's office with a new lease on life. But for how long? ». La non-confirmation, le non-diagnostic, et donc le sursis, est toujours provisoire : avant le test, tout l'enjeu est dans le « savoir », le « *know* » dont les italiques attestent l'emphase. Il s'agit de la « volonté de savoir » telle que l'a théorisée Michel Foucault :

La médicalisation, règne du quantitatif et du mesurable (ce qui fonde, dès ses origines, le savoir médical moderne), peut se définir depuis Foucault comme volonté de savoir. (Lévy, *Sida-fiction* 67)

La réaction de B.J. confirme cette idée selon laquelle, depuis l'avènement de la médecine postmoderne¹⁹⁴, l'incertitude est intolérable lorsqu'il s'agit de santé. On constate que le SIDA des premières années défie cette attitude postmoderne : étant un syndrome, c'est-à-dire un faisceau d'éléments distincts, qu'il a fallu un certain temps pour identifier et nommer, le SIDA fait d'abord renouer les hommes avec la superstition. Nous verrons que, par la suite, le « quantitatif » et le « mesurable » auront toute leur place. Il faut voir ici que le regard scrutateur posé sur le corps commence, longtemps avant celui du médecin, avec celui du principal intéressé, ainsi que celui de l'auteur et, par conséquent, celui du lecteur.

¹⁹⁴ Dans *The Wounded Storyteller*, A.W. Frank avance cet argument : « I do not propose any strict periodization of the modern and the postmodern. I do believe that over a period of time, perhaps the last twenty years, how people think of themselves and their world has changed enough to deserve a label, and the most accepted label [...] is postmodernism. [...] Illness has come to feel different during the last twenty years, and today the sum of those differences can be labeled postmodernism. I make no attempt to define postmodernism; the utility of that term lies only in thick descriptions of the feel of the differences » (4). L'ouvrage de A.W. Frank date de 1995, donc « the last twenty years » est une période qui englobe les premières années de l'épidémie de SIDA. André Glucksmann parle, lui, de « médecine ultramoderne » : « Le sida est l'aporie sur laquelle bute une médecine ultramoderne » (96).

b. La valse-hésitation

[Dans le cas de la phtisie au XIX^e siècle,] il n'y avait pas obsession du diagnostic, non pas par peur du résultat, mais par indifférence à la particularité de la maladie, à son caractère scientifique. On souffrait, on se faisait soigner par le médecin et le chirurgien (la saignée), mais on ne demandait aucune information, même si l'on pouvait raisonnablement déduire du diagnostic l'évolution du mal. Il fallait un grand effort pour faire entrer le concept d'une maladie donnée comme la phtisie dans son univers mental. (Ariès 199)

Cet extrait des *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* de Philippe Ariès confirme ce que nous venons de voir concernant l'évolution des mentalités : au XIX^e siècle, connaître la nature exacte de sa maladie n'allait pas de soi. Il aborde également le thème dont il est question maintenant : la « peur du résultat », c'est-à-dire du diagnostic. Si Ariès précise qu'il y fut un temps où cette peur n'était pas la raison pour laquelle on était relativement indifférent à l'idée de mettre un nom sur son mal, c'est parce que les choses ont changé : l'avènement de la médecine postmoderne a suscité cette crainte inédite. La volonté de savoir a un corollaire : la peur de savoir. Il s'agit d'une dialectique complexe, qui mêle, dans le cas du SIDA des premières années, la volonté d'exercer un contrôle et la conscience que ce contrôle sera fort limité, la sphère privée et la dimension collective, donc politique, la culpabilité, le soulagement, la honte. Dans tous les textes, faire le test ne va pas sans dire, au sens proverbial (c'est une démarche difficile) mais également au sens propre : il faut d'abord en parler, le mettre en mots avant de le mettre en actes. Chez Maupin, dans le cinquième tome (celui où l'on apprend la séropositivité de Michael, qui a été publié en 1987, c'est-à-dire le premier tome à être sorti après le développement du test sérologique), San Francisco est le théâtre d'une conversation ininterrompue sur le sujet :

It wasn't just an epidemic anymore; it was a famine, a starvation of the spirit, which sooner or later afflicted everyone. [...] And people talked of nothing else. Who has it. Who thinks he has it. Who's positive. Who couldn't *possibly* be negative. Who will never take the test. Who's almost ready to take the test. (*Significant Others* 26-27)

Les deux dernières questions au style indirect, celles relatives au test, sont à noter : ce n'est pas « qui a fait le test » mais « qui ne fera jamais le test » ; pas « qui va faire le test » mais « qui est presque prêt à faire le test ». Il faut donc lire entre les lignes que l'existence d'un test de dépistage ne va aucunement de pair avec une quelconque systématité de son utilisation : dans cet extrait, personne ne s'est effectivement fait dépister. Cet état de fait s'explique de plusieurs manières, qui ne sont pas mutuellement exclusives. La première raison est celle donnée par B.J. dans *Eighty-Sixed* :

I'd made an appointment to take the antibody test last month—I was this close to taking it—but I found out that even though they say it's completely confidential, the hospital keeps records, so I skipped out. I don't want to be denied insurance. (262)

L'enjeu est la confidentialité des résultats, à une époque où le diagnostic était une condamnation à mort, dans un pays sans couverture maladie systématique. Le risque était donc de se voir refuser une prise en charge et de se retrouver démuné face aux frais médicaux. Un peu plus loin, Gordon dit à B.J. : « AZT [is] going to cost almost a thousand dollars a month¹⁹⁵ » (297). S'agissant de telles sommes, les conséquences d'une absence d'assurance pouvaient donc être véritablement désastreuses. D'autant plus que Gordon ajoute immédiatement : « Medicaid might not pay for it », « Medicaid » étant un programme fédéral de couverture maladie qui, prise en charge de l'AZT ou non, constituait de toute façon un véritable casse-tête pour les séropositifs pendant les premières années de l'épidémie¹⁹⁶. Garder son assurance maladie privée était une priorité. Paul Sergios explique plus en détail les craintes liées au test :

[When the test became available,] it was the handling of the test results [...] that produced controversy. A positive result [...] could also greatly endanger the person's quality of life by creating discrimination in employment, housing, and insurance. [...] There was no cure; why have the burden of knowing one's imminent demise? [...] And despite efforts to ensure confidentiality, test results and medical records have ended up serving as tip-offs to the patient's true condition. [...] It was also common practice for some blood banks to maintain a list of "deferred donors" that could easily be compiled into a federal register of the HIV-positive people. (138)

Si Sergios aborde également la question de la discrimination dans l'assurance maladie, il en ajoute deux autres qui sont de nature similaire : la discrimination dans le milieu professionnel¹⁹⁷ et la discrimination au logement¹⁹⁸. Il aborde surtout deux autres thématiques

¹⁹⁵ Cela semble être une estimation vraisemblable : « Cost is another problem; patients will presumably keep taking the drug for as long as they live, and the retail price is expected to be \$8,000 to \$10,000 a year for the needed doses » (Schmeck). Nous reviendrons sur l'AZT dans le deuxième chapitre (« Les traitements » pages 292-296).

¹⁹⁶ Dans *Heaven's Coast*, Mark Doty évoque ce parcours du combattant : « [Wally could be] Medicaid-eligible [...]. One real advantage to living in Provincetown, for people with AIDS, is that the epidemic has hit so hard here, for so many years, that people have figured out appropriate systems to help those in need; the maze of the available systems of social welfare has long since been threaded through, the options and procedures made clear. Elsewhere, understanding all of this can be a full-time job » (207).

¹⁹⁷ Gordon, l'ami de B.J., en est victime : « [Gordon] called me the week before Christmas to inform me that he had just been fired from his multinational conglomerate and that he was about to file an AIDS discrimination suit against them » (*Spontaneous Combustion* 63). Il s'agit également de l'intrigue principale du film *Philadelphia*, que l'avocat (incarné par Denzel Washington) du personnage principal résume ainsi : « They want you out. It's against the law to fire you for having AIDS, so they make you look like a fuck up ».

¹⁹⁸ « The problem of housing for AIDS patients [...] has begun to concern the organizations and individuals who help them, as social workers have had to place growing numbers of people with the illness in shelters for the homeless, single-room occupancy hotels or other public accommodations. » (Howe)

importantes : la crainte que l'état fédéral ne dresse une liste des séropositifs et la question du « pourquoi savoir » quand aucun traitement autre que provisoire n'existe. Si la peur d'un « federal register » semble relever de la paranoïa, elle était pourtant fondée : en Californie en 1986, la « proposition 64 » de Lyndon LaRouche, plus connue sous le nom de « LaRouche Initiative », semblait proposer, en termes ambigus, le dépistage obligatoire et la mise en quarantaine des séropositifs¹⁹⁹. Certes, LaRouche n'obtint pas gain de cause, et sa proposition resta lettre morte, de la même façon que les « sidatoriums » proposés en France par Jean-Marie Le Pen à la même époque ne virent jamais le jour. Mais il est évident que le fait que de telles mesures aient été proposées, même par des personnalités aussi controversées et aussi peu susceptibles à l'époque d'être élues que LaRouche et Le Pen, a forcément eu un impact sur ceux qui, sans cela, auraient fait le test non pas sans difficultés, mais au moins sans crainte de voir leur vie complètement bouleversée.

Cela dit, même sans craindre le licenciement, l'éviction de son logement, voire la quarantaine, faire le test implique avoir peur du résultat. C'est dans *Tim and Pete* de James Robert Baker²⁰⁰ que le mot le plus fort est employé :

“So, taken the test?” Victor said.
 [Tim, the narrator] “What?”
 “The HIV test. Taken it?”
 I squinted at Victor, his eyes closed, his shiny face to the sun.
 “No actually, I haven’t. I’ve thought about it. I’ve come close a few times.
 But—”
 “I was petrified,” he said. “I didn’t sleep for three nights.” (18)

« Petrified » désigne à la fois une peur extrême et, surtout, une immobilité de statue, une incapacité à se mouvoir qui empêche le passage à l'acte. De plus, Tim utilise presque les mêmes mots que B.J. dans l'extrait cité plus haut : l'un dit « I've come close a few times » quand l'autre dit « I was this close to taking it ». C'est la raison pour laquelle cette sous-partie s'intitule « la valse-hésitation » : le refus de faire le test, pour toutes les raisons que nous avons vues, est le plus souvent provisoire ; la volonté de savoir et la peur de savoir « se renvoient la balle » dans une dynamique d'aller-retour entre décision et dérobade. Dans les *Tales*, l'extrait où Brian envisage de faire le test a déjà été cité *in extenso* ; pour rappel, Brian décrit son état d'esprit en ces termes : « I've never been so damn scared... » (*Significant*

¹⁹⁹ « The state's health director reads the initiative as requiring AIDS testing for all 27 million Californians. Conceivably, the state could be legally obliged to quarantine anyone who comes in contact with the virus, although lawyers in the state attorney general's office reject this reading of the initiative. » (Kirp)

²⁰⁰ Selon sa notice nécrologique du *New York Times*, James Robert Baker s'est donné la mort en 1997, quelques années après la publication de *Tim and Pete*. La célèbre critique littéraire Michiko Kakutani décrit ce roman ainsi : « *Tim and Pete* [is] James Robert Baker's raunchy portrait of gay life in post-modern Los Angeles ».

Others 79). L'emploi de « never » indique une peur paroxystique, dont il n'a jamais fait l'expérience auparavant. Quand il se rend effectivement à la clinique, sa réaction est la suivante :

The clinic was an L-shaped concrete-block building on Seventeenth Street between Noe and Sanchez. Behind a row of ragged palms lay two distinct entrances: one for people taking the test, the other for people getting their results. Inside, while Michael waited in the car, Brian was shown a videotape about T cells and helper cells and the true meaning of HTLV-III. [...] "Damn," he said to Michael, climbing into the VW. "You didn't tell me it took ten days." (*Ibid.* 87)

Maupin aborde ici un autre problème qui participe de la valse-hésitation : faire le test ne signifie pas en avoir le résultat immédiatement. Le laps de temps est nécessairement de plusieurs jours, et cela a régulièrement, depuis le développement du test et jusqu'à très récemment²⁰¹, une conséquence prévisible : « A lot of patients actually do leave and never find out their test results » (Ojikutu). Donc même quand le processus est enclenché, il peut ne pas être mené à son terme : il suffit de ne pas aller chercher ses résultats pour se retrouver dans la situation paradoxale où l'on a fait le test, c'est-à-dire la prise de sang, mais où l'on n'en connaît pas le résultat. C'était manifestement une situation tellement courante qu'il a fallu trouver des solutions pour y parer :

"You should be here in San Francisco. There are so many twelve-step and self-help groups out here, we even have groups for people who are waiting to find out whether they tested positive or negative."
"Two-week groups?"
"That's right." (*Spontaneous Combustion* 77)

Ainsi, la conclusion de cette analyse de la valse-hésitation se doit forcément de nuancer les célèbres premières lignes de l'ouvrage de Sontag *Illness as Metaphor* :

Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use only the good passport, sooner or later each of us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizens of that other place. (3)

Dans le cas du SIDA, le passeport correspondant à la deuxième nationalité, celui qui signe l'appartenance au « kingdom of the sick », n'est pas donné à tous ; il faut aller le chercher, il faut aller le faire faire, non pas à la préfecture mais au dispensaire, et cette mise noir sur blanc du diagnostic relève, comme nous allons le voir, non d'une obligation (« obliged »), mais d'une décision.

²⁰¹ De nos jours, des tests rapides existent, qui ne nécessitent que quelques dizaines de minutes d'attente. Ils constituent un grand changement dans le dépistage du VIH, même s'il faut ajouter l'objection suivante : en 2012, la FDA a approuvé la commercialisation de ces tests rapides sans ordonnance, afin qu'ils puissent être effectués en autonomie, ce qui pose le problème de l'accompagnement médical et psychologique.

2. « Being tested²⁰² »

La controverse autour de la question de savoir qui de Luc Montagnier ou de Robert Gallo a effectivement découvert le VIH n'est pas l'objet de ce travail ; elle a été, pour beaucoup, définitivement résolue en 2008, quand le comité Nobel a choisi Luc Montagnier et Françoise Barré-Sinoussi comme seuls récipiendaires de son prix, à l'exclusion de Robert Gallo²⁰³. Cette controverse a son intérêt car elle permet de rappeler que la course au savoir scientifique concernant le VIH et le SIDA avait (et a toujours, d'ailleurs) plusieurs dimensions, dont deux important ici : le prestige lié au statut de pionnier et les retombées financières dues aux brevets déposés en premier. La question « qui a découvert le virus ? » est liée au développement du test sérologique : d'après les principaux intéressés interviewés dans le remarquable documentaire *La bataille du sida* (notamment Luc Montagnier et Edmond Luc-Henry, président d'honneur de l'Association Française des Hémophiles), l'équipe de l'Institut Pasteur a développé en premier un test, mais l'équipe du *National Cancer Institute* l'a suivie de peu et est allée plus vite quand il s'est agi d'en proposer une version apte à être commercialisée. Ainsi, le gouvernement français a reporté le dépistage systématique des donneurs de sang (qui aurait été possible grâce au test américain), de manière à laisser le temps aux Français de mettre la touche finale à leur version du test, afin que ce soit celle-ci qui soit largement distribuée. Cette décision a eu pour conséquence un laps de temps de plusieurs mois (en 1984 et 1985) pendant lequel, en France, les personnes transfusées (au premier chef, les hémophiles) couraient le risque de recevoir du sang porteur du VIH alors qu'un test américain aurait pu éviter cela. C'est le fameux scandale du « sang contaminé », qui a donné lieu à des procédures judiciaires et à un verdict de non-culpabilité à l'égard de Laurent Fabius et de Georgina Dufois (respectivement Premier Ministre et Ministre des Affaires Sociales de l'époque, cette dernière s'étant défendue en employant la formule restée dans les annales : « responsable, mais pas coupable »). Cette controverse scientifique et politique en dit long sur les priorités des chercheurs et des pouvoirs publics en matière de

²⁰² C'est l'expression consacrée pour faire référence à la fois au test sérologique (par exemple : « One third (33%) of Americans are concerned that others would think less of them if it were known that they had been tested, but 43% do admit to being tested », Zolnier Thelen 10), et aux essais cliniques qui testent l'efficacité des médicaments (« The only drugs that are being tested are ones controlled by these same manufacturers », Kramer, « A "Manhattan Project" for AIDS »). La polyphonie de l'expression est intéressante, puisque « being tested » signifie également « être mis à l'épreuve ».

²⁰³ Il faut noter que Feinberg avait résolu la controverse longtemps auparavant, comme à son habitude avec humour : « The virus had been renamed HIV two years earlier by an international committee in an effort to solve a dispute about who had discovered the virus first, an American scientist who discovered the virus in 1984, or a French scientist who discovered the virus in 1983 » (*Spontaneous Combustion* 72).

SIDA. Feinberg et ses contemporains en avaient connaissance, et cela n'a fait qu'augmenter la méfiance de la communauté gay (on pourrait en dire autant des hémophiles) envers l'*establishment* médical :

Robert Gallo was quoted saying we have no way of predicting how many people who are infected are going to develop AIDS. I thought he was lying again. "Would you buy a used virus from this man?" I asked myself. I didn't trust him; I didn't trust anyone. (*Spontaneous Combustion* 166)

La commercialisation des tests impliquaient des enjeux politiques et financiers peu liés à la volonté de sauver des vies ; du moins, il ne fallait pas que celle-ci se fasse au détriment des intérêts et de l'ego des uns ou des autres. Ce facteur ajoute encore à la difficulté de la prise de décision. Quand on ne fait confiance ni à ceux qui ont développé le test²⁰⁴, ni à ceux qui ont approuvé sa commercialisation, ni à ceux qui l'ont fabriqué à grande échelle, la valse-hésitation se double d'une dimension politique.

a. « *I decided to take the Test* »

Le texte ci-dessous est le début du cinquième chapitre de *Spontaneous Combustion*, qui s'intitule « Despair—August 1987 ». S'il ne faut pas perdre de vue que le narrateur de cet ouvrage est B.J., un personnage de fiction, son statut de *doppelgänger* partageant un grand nombre de traits avec Feinberg est à ce moment-là particulièrement frappant, puisque l'on peut vérifier dans les agendas personnels de l'auteur que c'est effectivement en août 1987 qu'il a fait le test et appris sa séropositivité. Le chapitre commence ainsi :

My anxiety level was high, and it was time to do something about it. I had reached a particular level of anxiety that corresponded to the resonant frequency of my brain; one more day in this state and I would explode. I needed to either elevate it to the frequency that only dogs hear or decrease it to a reasonable level so I could focus my anxiety on things like nuclear war, famine, torture in Third World countries, Beirut, Afghanistan, Lebanon, the West Bank, crack, the homeless, and my relationship with my mother. In short, it was time to take the Test. (69)

²⁰⁴ À propos du test sérologique, on peut signaler une anecdote peu connue. Il faut savoir que ce que l'on appelle un test de dépistage consiste en fait en deux étapes distinctes : « [First] the E.L.I.S.A. test (Enzyme-linked immunosorbent assay), which is then confirmed with a Western Blot » (Ojikutu). Si le nom du premier test n'appelle aucun commentaire, celui du second a une histoire surprenante : « Le nom de Western Blot a une origine amusante. E.M. Southern, biochimiste américain, inventa en 1974 un procédé d'analyse par électrophorèse : il identifiait les ADN par la disposition des taches sur un gel ou sur un papier spécial (blotting ou plus exactement transfer blotting). Le Southern blot désigne donc la « tache de Monsieur Southern ». En appliquant le même procédé à l'analyse des ARN, on l'appela, par une sorte de jeu de mots, Northern blot. Et quand on adapta la méthode de Southern à l'analyse des protéines, on continua la petite plaisanterie des savants en donnant à la nouvelle modification le nom de Western blot » (Grmek 139). Les chercheurs participent à leur manière aux jeux de mots autour du SIDA.

Il s'agit de la première fois que B.J. donne un indice concernant le titre de l'ouvrage : faire le test signifie mettre un terme à l'état de panique dans lequel il se trouve et qui lui fait craindre une « combustion spontanée ». Puisque l'on ne peut évidemment pas interpréter cette crainte comme étant littérale, il faut se demander ce qu'il entend par là : peut-être a-t-il peur de perdre son *self-control*, c'est-à-dire de passer le point de non-retour, de faire quelque chose d'irrationnel, de tomber dans la folie ? Ariès aborde cette question :

Un *acceptable style of dying* est donc celui qui évite les *status forcing scenes*, les scènes qui arrachent le personnage à son rôle social, qui le violent. Ces scènes sont les crises de désespoir des malades, leurs cris, leurs larmes, et en général toutes les manifestations trop exaltées, trop bruyantes, ou encore trop émouvantes [...]. On reconnaît là, le mot est intraduisible, l'*embarrassingly graceless dying*, le contraire de la mort acceptable [...] (174-175)

Ce que B.J. semble redouter, c'est cet « *embarrassingly graceless dying* » induit par le fait que le statut de mourant est « forcé ». On peut comprendre que B.J. souhaite savoir s'il va mourir afin de l'accepter et s'y préparer, de ne pas être « violé », comme le dit Ariès, par la mort imminente.

Ce à quoi le lecteur s'attend vu la conclusion du paragraphe, « it was time to take the Test » (il faut noter que le mot « test » sera régulièrement écrit avec une majuscule tout au long du chapitre), est en toute logique le récit de l'acte lui-même. Or, il n'en est rien : l'appel téléphonique pour prendre rendez-vous à la clinique n'a lieu que cinq pages plus tard. Entre-temps, on trouve neuf paragraphes qui commencent tous par « I decided to take the Test » et qui exposent toutes les raisons pour lesquelles il a pris cette décision. D'abord :

I decided to take the Test after I discovered by reading articles in *The New York Times* that two former sexual partners of mine had AIDS. The first article dealt with AIDS in the workplace. "Why look! There's Morgan," I said to myself, coughing up breakfast and several unrelated meals from the past two weeks. The second was a human-interest story about AZT in action. "Gee, I didn't know Lloyd was on AZT these days," I commented from a supine position on the floor, having just fainted. (69-70)

C'est exactement la même situation que celle qu'il dépeignait déjà dans *Eighty-Sixed* à propos de Bob Broome, citée aux pages 196-197 : dès février 1986, B.J. savait qu'au moins l'un de ses anciens partenaires sexuels, en l'occurrence Bob, avait le SIDA. En août 1987, il apprend que c'est également le cas de deux autres, Morgan et Lloyd. La première explication serait donc que l'accumulation précipiterait la prise de décision : le chiffre *un* laissait le champ libre à l'illusion et donc à l'inaction, le chiffre *trois* appelle une réaction. Cette première explication, qui appartient à la sphère privée de B.J., est suivie de celle-ci :

I decided to take the Test after reading an article in *The New York Times* in which the New York City Health Commissioner said that all those with the virus were doomed. The prevailing figures I had been reading stated that approximately fifteen percent of those exposed to the virus came down with AIDS within five years of infection. I figured I could wait it out: if I stayed well for five years, I'd be home free. I neglected to consider that at that time the epidemic had been tracked for only five years, and that the estimates stopped at five years simply because there were no further data. Now it turned out that after seven years' incubation of the virus, the incidence rose sharply. (70)

Rien de personnel ici, au contraire : ce sont les études épidémiologiques, relayées par la presse écrite et par une figure officielle, qui poussent B.J. à faire le test, d'une part parce qu'elles se contredisent et que du coup il ne sait plus quoi penser, d'autre part parce qu'il se rend compte qu'il ne peut y apporter que peu de crédit puisqu'elles sont fatalement incomplètes ; l'épidémie est trop récente pour que l'on puisse avoir un quelconque recul. Ce sont donc ses « statistiques personnelles » (trois anciens partenaires infectés) qui l'incitent à faire le test ; les statistiques officielles, qui jusque là se voulaient rassurantes, s'avèrent ne pas être fiables, et la défiance prend donc le dessus. D'après Kramer, après une décennie d'épidémie, et en grande partie à cause des controverses citées précédemment, le cas de B.J. est devenu la norme : « International fist fights over who should get the Nobel Prize for AIDS research has destroyed trust universally » (« A "Manhattan Project" for AIDS »).

La troisième raison invoquée par B.J. est d'une autre nature :

I decided to take the Test after reading seventeen well-meaning liberal heterosexual columns in seventeen well-meaning liberal heterosexual periodicals where seventeen well-meaning liberal heterosexual people described how they each underwent their own personal well-meaning liberal heterosexual hell by taking the Test: their fear and trepidation, their casual doubts and anxieties, along with their awkward self-reassurances that it would be extremely unlikely to get a positive antibody result, although they may have had more than three sexual experiences with more than two partners in the past seventeen years, and it's conceivable that one of the partners was a hemophiliac bisexual who did intravenous drugs in between weekly blood transfusions, and it's conceivable that they were inoculated with a tetanus vaccine using a needle that had just been used on a hemophiliac bisexual who did intravenous drugs [...], and it's conceivable that their mother could actually be Haitian and there could have been a mix-up at the hospital [...]. I mean, I appreciated the first article [...] but *seventeen* of those abominable articles just made me want to scream. I had it up to here with well-meaning liberal heterosexual ass-holes so far removed from the crisis that they could be living on Jupiter. You see, these well-meaning liberal heterosexual columns all ended exactly the same way, with the results sheepishly revealed in the final sentence, almost casually, nonchalantly: Oh, by the way, I was negative. What was this, I thought, some fucking date service? (70-71)

Il s'agit ici d'une démarche que l'on peut qualifier de politique, en ce sens qu'il estime que, dans son cas, faire le test est légitime car il fait partie des populations qui sont « dans l'œil du cyclone ». Faire le test semble donc découler d'une volonté de se réapproprier l'épidémie, de ne pas la laisser être récupérée par les « well-meaning liberal heterosexual people » qui font le test, semble-t-il, dans l'unique but de pouvoir le raconter dans leur « well-meaning liberal heterosexual periodicals » en sachant qu'ils ont peu de risque d'avoir été infectés, mais pour pouvoir prétendre qu'ils ne sont pas étrangers à l'épidémie (qu'ils ne viennent pas de Jupiter). En tant que membre des « 4H » (on trouve les trois autres « H » dans ce paragraphe, les hémophiles, les héroïnomanes et les Haïtiens), il sous-entend que c'est *son* épidémie et que si quelqu'un doit faire le test, c'est bien lui. Ainsi, on peut lire sa décision de faire le test comme une tentative de résistance à ce que Patton analyse comme étant « the degaying of AIDS discourse » (19). Ce qui suit est alors paradoxal :

I decided to take the Test even though I had not had the mean amount of one thousand five hundred and twenty-three sexual partners in the past ten years that the papers reported from the initial group of AIDS patients [...], even though I had never been considered what was coyly referred to in the company of my friends as a slut (which is undeniably a relative term). (71)

Ici, alors qu'il venait tout juste de s'identifier totalement avec les populations concernées au premier chef par le SIDA, il prend ses distances : il est gay, mais il n'est pas comme ces gays qui ont des milliers de partenaires sexuels. Ce paragraphe commence également par « I decided to take the Test », pourtant il n'y donne pas une explication. Au contraire, il expose une objection (« even though »), un obstacle sur son chemin, et décide de passer outre. La dynamique identitaire est complexe : il semble établir une gradation allant de ceux qui vivent la « gay life in the fast lane » (Texier) jusqu'aux « well-meaning liberal heterosexual people » du paragraphe précédent, et sur ce continuum il a du mal à se placer lui-même. Peut-être peut-on voir en filigrane ici la figure de Gaetan Dugas, le « Marie Typhoïde » du SIDA, dont B.J. veut absolument se différencier.

Face à ce que l'on peut analyser comme étant un conflit d'allégeance – à qui s'identifier quand les choix sont si limités ? –, B.J. cherche des éléments de réponse dans les médias gays :

I decided to take the Test even though it wasn't necessarily the politically correct thing to do, and certain radical gay columnists in certain radical gay periodicals were predicting the most unbelievable repercussions: mandatory testing for HIV anti-bodies; discrimination in insurance, housing, and the employment of those who tested positive; closing the borders to aliens who tested positive and at the same time other countries closing their borders to Americans who tested positive; internment camps for those who tested

positive. As time passed, a significant portion of the above alarmist predictions became realities. (71-72)

Par un jeu de miroir, il est passé des « well-meaning liberal heterosexual periodicals » aux « radical gay periodicals », mais il n'y a pas non plus trouvé de réponse satisfaisante puisqu'encore une fois, ce qui est un obstacle (le fait que ces journaux préconisent de ne pas faire le test) ne l'empêchera pas d'aller à la clinique. On peut comprendre qu'il reconnaisse que faire le test constitue en quelque sorte une trahison de sa communauté, puisque celui-ci lui fait courir tous les risques mentionnés. Il fait comprendre les raisons de sa « désobéissance » dans le paragraphe suivant :

I decided to take the Test even though the local gay paper insisted, virulently, that HTLV-III was not the cause [...] and the local gay paper was backing the African Swine Fever Virus Theory or the Tertiary Syphilis Theory or the Epstein-Barr Virus Theory or the Cytomegalovirus Theory or the Track Lighting and Industrial Gray Carpeting and Quiche Theory or the Immune-System Overload Theory or the Amyl and Butyl Nitrite Theory or a variation of the Legionnaire's Disease Theory [...] or the Government Germ-Warfare Theory, where some experimental poisonous gas had leaked, not to be confused with the Government Genocide Theory, where the government deliberately distributed contaminated K-Y lubricant at homosexual gatherings and contaminated needles at shooting galleries, or the Airborne Mosquito Theory or the Toilet-Seat Theory or the No Gag-Response Theory, where male homosexuals as a consequence swallow vast quantities of as-yet unidentified toxins. The local gay paper offered a new and improved conspiracy theory each and every month, and I suppose it was just my problem that I couldn't keep up with all these new trends and fashions in disease consciousness [...] (72)

En utilisant le procédé de l'accumulation, il tourne la presse gay en ridicule, et en sous-entendant qu'elle traite le SIDA de la même manière qu'elle traite tous les autres sujets (les vêtements, la décoration intérieure...), comme une chose en proie aux modes et aux tendances, B.J. donne ici l'explication du titre de ce chapitre, « Despair » : comment ne pas céder au désespoir quand sa propre communauté n'est d'aucun secours ? Non seulement la presse gay traite le SIDA avec nonchalance, mais ses propres pairs le traitent lui-même avec condescendance : les italiques à « *just my problem* » permettent de comprendre que c'est ce qu'on lui rétorque quand il avoue ne pas réussir à suivre et ne pas savoir quoi faire.

Ainsi, après avoir passé en revue les dimensions épidémiologique, politique et communautaire qui motivent sa prise de décision, il se recentre sur lui-même et fait montre de *self-reliance* :

I decided to take the Test because I was from a rational background, and I decided that it wouldn't kill me to know, even though a friend who had AIDS told me that if I found out I was positive, this would create additional stress, which would in turn weaken my immune system, thus allowing the

virus to replicate, a sort of Heisenberg effect where the knowledge of a situation affects that situation, so in fact it *could* kill me, a little faster than otherwise, and what would the benefits be of finding out if I were positive because there wasn't a cure, and why would it help to know my status if it wouldn't change my behavior because I would continue having safe sex and getting enough rest and eating right and taking Geritol either way? [...] I mean, I operated under the basic premise that ignorance is *not* bliss, and why should I stick my head in the sand [...]? And then of course there was the extremely slim chance that I was, in fact, HIV-antibody negative. Maybe—who knows?—I could actually relax for a few minutes. I mean, Rome wasn't built in one day. (73-74)

Quand son ami, à l'instar de la presse hétérosexuelle et de la presse homosexuelle, ne fait qu'ajouter à sa confusion, son ultime recours consiste à utiliser ses propres valeurs, sa propre boussole : « I was from a rational background » et « I operated under the basic premise that ignorance is *not* bliss ». Sa décision n'est plus politique, elle est toute personnelle : c'était un cartésien avant le SIDA, il n'y a pas de raison que cela ne change. C'était même un « matheux », alors il lui faut, à nouveau, des chiffres :

I decided to take the Test because although I generally don't believe in predestination as opposed to free will, from a logical standpoint we are all born with certain finite constraints: None of us is immortal; hence, none of us has an unlimited number of heartbeats left. Women are born with a finite number of ova, ready to plop down the fallopian tubes at the rate of one every four weeks, from puberty to menopause; similarly, we are each born with a finite number of orgasms to experience, cigarettes to smoke, and lovers to betray. Knowing whether I tested positive or negative could help me determine more precisely what those numbers were. [...] (74)

C'est donc en termes de responsabilité non pas vis-à-vis des autres, mais de lui-même, qu'il conclut :

I decided to take the Test because I had reached the point where I believed that it was a fundamentally irrational act *not* to take the HIV-antibody test, and after all, I *did* graduate from Northeastern University several aeons ago, majoring in mathematics and minoring in philosophy, and consequently I still felt a responsibility to behave rationally. (74)

Dans ces neuf paragraphes, B.J. ne cache rien du *maelstrom* qui le fait s'enfoncer petit à petit dans le désespoir. Il le fait avec humour, mais la longueur et la complexité de cet extrait ne laissent aucun doute concernant son désarroi à ce moment-là. Ce tourment intérieur de la prise de décision n'est documenté nulle part ailleurs que dans les œuvres littéraires, et c'est en cela que leur étude est enrichissante non seulement en soi, mais aussi pour comprendre les mécanismes à l'œuvre au moment de faire le test. La plupart des campagnes de prévention de l'époque (et elles semblent avoir donné le ton à celles des décennies suivantes, puisque celles d'aujourd'hui ne semblent pas fondamentalement différentes) portaient du principe que pour inciter les gens à faire le test, il suffisait de leur signaler son

existence et de leur donner l'adresse du dispensaire le plus proche. À la lecture de ce début de chapitre, force est de constater que cette vision des choses est, au mieux, naïve. C'est l'épineuse question de l'efficacité des campagnes de prévention, qui est régulièrement effleurée mais rarement creusée²⁰⁵ : dans l'article « Continuing High Prevalence of HIV and Risk Behaviors Among Young Men Who Have Sex With Men [MSM]: The Young Men's Survey in the San Francisco Bay Area in 1992 to 1993 and in 1994 to 1995 », qui constate que la prévalence du VIH ne diminue pas de manière significative à San Francisco au début des années 1990, un certain nombre d'hypothèses sont formulées pour expliquer cet état de fait. La toute dernière est la suivante : « Finally, it is possible that existing prevention efforts have not been successful among young MSM » (Katz 180). Certes, cet article ne traite pas de dépistage mais de diminution des pratiques à risque, à San Francisco et non à New York ; mais l'un peut tout de même expliquer l'autre : si les campagnes de prévention ne fonctionnaient pas, c'est sans doute qu'elles ne prenaient pas en considération toutes les ramifications psychologiques et émotionnelles de ceux à qui elles étaient destinées. Les mêmes causes pouvant produire les mêmes effets, c'est peut-être ce qui explique la « recrudescence du nombre d'infections par le VIH en Europe de l'Ouest » (Piot, « L'évolution d'une épidémie à plusieurs vitesses ») et aux États-Unis (Torian 796) qui s'est amorcée au début des années 2000 et ne semble pas devoir faiblir.

b. La tentation du suicide

À l'idée de faire le test, à l'approche des résultats ou à leur annonce, un thème est abordé par pratiquement tous les auteurs : celui du suicide. Il faut pourtant noter que, chez Feinberg et Maupin, le thème du suicide ne commence pas avec le SIDA. Sans s'y attarder, Maupin signale, dans une interview, que son propre grand-père a mis fin à ses jours :

²⁰⁵ Le premier chapitre de *La fêlure du monde* d'André Glucksmann, sous forme de « Lettre restante à un ministre imaginaire » (7), est consacré à cette question : « J'ai partagé la simplicité de mes contemporains : si vous allez à Odéon, montez à Bonne-Nouvelle et changez à Strasbourg-Saint-Denis. Si vous tournez, allumez votre clignotant. Si vous ne voulez pas mourir, utilisez une protection élastique. Énonçant, sur le mode utilitaire et poli du guide Michelin, leurs conseils de survie, les naïfs conseillers en affaires érotiques font trop vite fi des romans de leur jeunesse. [...] Quel quidam sait ce qu'il poursuit à l'orée d'une histoire d'amour ? [...] Des mots désignent l'état second recherché : extase, vertige, ivresse. [...] "Protégez-vous!" Naïvement, on imagine que le message n'accroche pas parce qu'il n'est pas entendu. Son inlassable répétition suffirait à induire, univoquement et invinciblement, le comportement exigé. [...] L'auditoire, faut-il s'en étonner ? est secoué de réactions divergentes. Soit il obtempère devant la rationalité qui parle. Soit il cède au vertige dont on parle » (12-13).

I actually brought Christopher back to North Carolina, we were on the set of *The Night Listener*, the movie made out of my last novel, and my sister called and said that my 93-year-old father was probably close to death and that we should come back as soon as possible. My father had not met Christopher and I brought him back with me. [...] We drove around town and looked at some of the sights of his boyhood. He actually took us to the house where his father had committed suicide. I had never been shown that house. I knew where it was but I was never shown it as a boy. I wrote about it in *The Night Listener* as a way of telling my father that I understood how this fit into his own life. (« Brisbane's Writers' Festival »)

L'extrait de *The Night Listener* auquel il fait référence est le suivant :

When I was little, I knew almost nothing about my grandfather, who died before I was born. In another family this might not have been odd, but ours was obsessed with the trappings of kinship. My father briefed us daily on our ancestors. We knew that a Noone had died of dysentery at Fort Moultrie, that another had been a dashing bachelor governor, that Granny Prioleau had been forced to quarter Yankees during Sherman's March. Some of these figures, so help me, we could have picked out of a lineup, but not my father's father. To my memory, I'd never seen a picture of him. He was just a grayish blur, an abstraction without a lore.

This didn't change until I was twelve, when my friend Jim Huger buttonholed me on a school field trip to tell me what the rest of Charleston had known for decades: the original Gabriel Noone had blown his head off with a gun. [...] When I asked my mother why Grandpa Noone had killed himself [she said that] all that mattered was that Pap not have to think about this terrible thing again. So I joined her confederacy of silence [...]

I began to wonder if suicide, like everything else in the family, was hereditary. (22-24)

Dans le troisième tome des *Tales, Further Tales of the City*, (le dernier à pré-dater l'épidémie de SIDA), Maupin thématise le suicide, en racontant l'épisode du « Jonestown Massacre », ce jour du 18 novembre 1978 où plus de neuf cents membres d'une secte se sont suicidés simultanément à Georgetown, la capitale du Guyana. Le thème du suicide est également antérieur au SIDA sous la plume de Feinberg :

When I turned twenty, I decided to take full responsibility for myself. So a week later I attempted suicide. Maybe it was too much at one time. I should have eased in gently. (*Eighty-Six* 188)

Cet épisode de la tentative de suicide est un élément autobiographique, encore un trait qu'ont en commun B.J. et David : dans les archives de Feinberg à la *New York Public Library* se trouvent de très nombreuses références à cet épisode, qui attestent que cette tentative de suicide a été un pivot dans la vie de l'auteur. Dans un dossier intitulé « Drafts and notes for stories ca. late 1970s, early 1980s », il la raconte à la troisième personne :

Of course the doctor was right in a way, the death of the father did ultimately precipitate the attempt, harm oneself as they say in the vernacular, although there were other, more immediate reasons which he pretended not to understand. [...] It was not the cumulative effect of fifteen magazine

rejections, although that was part of it. [...] He searched his mind. [...] There was nothing. And so he ate aspirin, all imagination gone at this depression, killing me softly with his song sang the radio as he drowsed, then woke. [...] If only there were sleeping pills, he had wandered into a drugstore and could not find them. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Dans la même démarche que celle qui informe ses trois ouvrages publiés, à savoir le passage par la fiction dans les deux premiers et le recours à l'autobiographie dans le dernier, Feinberg avait entrepris à la toute fin de sa vie, lors de son ultime séjour à l'hôpital, l'écriture de mémoires intitulées « My Secret History », où il envisageait de raconter le même épisode, cette fois à la première personne. Le manuscrit commence ainsi, sous la date « October 28, 1994 » :

I was thirty when I found out that my grandfather committed suicide. My cousin Leonard told me. We were having a heart-to-heart (because I am probably dying of AIDS and Leonard came over for a visit). [...] I attempted suicide at MIT 6 months [after my father died]. (It's a sophomore requirement.) Seriously, over 50% MIT students visit mental health services over their four-year stay. Dr told me I committed/attempted suicide because of grief process. Sequence of events: dad dies, 6 months later I take airplane towel (perfect for "cum"), I find my stereo was stolen through crack in window, I am being punished for theft, there is no possible happiness in this lifetime, I write note, I go to drugstore looking for sominex, come up with aspirin, take a bottleful. Wake up a few hours later with cramps, ask for help. (« David B. Feinberg Papers » Box 11)

Si Feinberg faisait le lien dès la fin des années 1970 entre sa tentative de suicide et la mort de son père (due à une crise cardiaque), c'est seulement dans cet ultime texte qu'il remonte d'une génération et raconte que son grand-père a mis fin à ses jours. Cette mention tardive s'explique : quand il était étudiant au MIT, il ne le savait pas encore. La ressemblance entre Maupin et Feinberg à ce sujet est frappante : à l'approche de la mort (dans le cas de Maupin, celle de son père, dans le cas de Feinberg, la sienne), « les langues se délient » et l'on peut enfin aborder ce secret de famille qu'est le suicide du grand-père. Dans les deux cas, la séquence chronologique a toute son importance : le père de Maupin avait quatre-vingt-treize ans quand il a enfin montré à son fils la maison dans laquelle son père s'est tué. Quant à Feinberg, c'est à quelques jours de la fin qu'il commence ses mémoires par la phrase « I was thirty when I found out that my grandfather committed suicide », faisant de cet événement le point de départ de sa propre histoire – qu'il n'aura pas le temps de finir d'écrire.

Ainsi, le suicide est un thème qui n'a pas commencé à préoccuper les auteurs pendant la crise du SIDA, mais longtemps avant, ce qui s'explique d'au moins deux manières : d'une part, la littérature anglophone est traversée de part en part par cette thématique (comment ne

pas penser à *The Sound and the Fury*, *Brave New World*, *Death of a Salesman*, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *Sophie's Choice*, etc.) et peuplée de figures qui lui sont associées (Ernest Hemingway, Virginia Woolf, Sylvia Plath...). D'autre part, sociologiquement, le suicide est, malheureusement, une thématique qui n'est pas étrangère à la communauté homosexuelle : « Le mal-vivre dû à la stigmatisation des homosexuels reste la principale cause de suicide chez les adolescents » (Hannequin). Donc, en pleine crise du SIDA, au moment d'appréhender le début de la fin, c'est une possibilité qui est envisagée par la grande majorité des personnages, B.J. en tête : « I told him that if I turned out positive, I would brood and contemplate suicide » (*Spontaneous Combustion* 73). Il entre même dans les détails :

I contemplate possible methods of suicide. Pistols? Can I make an appointment with destiny, or, saving that, one with Bijan on Fifth Avenue to get one of his designer gold-plated pistols? Naturally, I'll charge everything from now on. Who needs an I.R.A.²⁰⁶ these days? I'd prefer a purse-sized pearl-handled revolver. Maybe pills. I would leap in front of the IRT express to get back at the subway system once and for all (imagine the mess), except I know how distressing it would be for the passengers. I can already hear the garbled message over the loudspeaker: "Attention, passengers, there will be a slight delay in service due to mrfxgggggl xrffffffffff gggggggggg rrrr hmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm." When I was in college, a humanist-feminist professor of contemporary literature, who once had the effrontery to accuse me of having an unresolved Oedipal complex when I interrupted one of her student conferences to demand the return of some odious papers I had written the previous semester so I could bury them, suggested to our class once that should suicide ever be the only rational solution, the best thing to do would be to take some tyrant down with you, to die in a kamikaze blaze of glory. She suggested Qaddafi or Idi Amin; I wonder whether I could set up an interview with William F. Buckley at *The National Review*. (*Eighty-Sixed* 209-210)

C'est sur le ton qui lui est propre que Feinberg fait envisager le suicide à B.J., en parant le revolver qu'il utiliserait d'une poignée en nacre et en imaginant l'annonce inintelligible faite dans le métro qui lui passerait dessus. Il s'agit, sans surprise, d'une façon de faire qui lui est toute personnelle.

De manière générale, le suicide des personnes atteintes du SIDA est traité sur le mode du tragique, comme l'illustre cet extrait de *One Boy at War* de Paul Sergios :

I thought about the AIDS patients I had known who had taken their own lives—a Miami physician whose mind had been decimated by dementia. He sat in his car as carbon monoxide fumes streamed in, bringing a painless death. Then there was the premed student who progressed from ARC to AIDS. [...] When he began to suffer excruciating bouts of neuropathy, he committed suicide. There was also the case of the AIDS patient who begged his lover to end his life with a single gunshot. The lover did, and was ultimately tried and convicted of manslaughter. (260)

²⁰⁶ « Individual Retirement Account. »

À l'instar de Sergios²⁰⁷ qui le mentionne dans les deux dernières phrases de l'extrait ci-dessus, Adam Klein est l'un des rares à aborder le thème du suicide assisté, dans « The New Eyes²⁰⁸ » :

Charles entrusted his assisted suicide to his longtime roommate, Tina—his closest friend since high school. Like so many people dealing with their test results, he had firmly decided not to live once the quality of his life became severely impacted and there no longer seemed any possibility of improvement. He respected suicide in the way he respected choice in every aspect of his life. Art is a series of choices, of decisions; he was prepared to exercise choice over fate. (Avena 130)

Adam Klein voit dans le suicide un refus de la déliquescence, la seule prise de contrôle possible quand tout le reste est incontrôlable. Mettre fin à ses jours quand la dégradation devient insupportable fut la démarche d'Hervé Guibert :

Hervé Guibert (1955-1991), atteint du sida et mort à 35 ans des suites de complications consécutives à une tentative de suicide, alors qu'il était en phase terminale de sa maladie. Phase qui lui était devenue insupportable, du fait de la conjugaison de troubles graves divers : cécité, amnésie, crises de délire et troubles moteurs... (Gardey 253)

Dans *Cytomégalovirus*, Guibert décrit l'idée de se tuer comme devenant petit à petit, à mesure que les symptômes progressent, une nécessité : « Le suicide devenait à chaque seconde plus évident, plus nécessaire » (24). Ainsi, l'analyse que faisait Kramer en 1983 est à nuancer : « Suicides are now being reported of men who would rather die than face such medical uncertainty, such uncertain therapies, such hospital treatment... » (*Reports from the Holocaust* 35). Il ne semble pas que ce soit tant l'incertitude qui pousse certains au suicide que son contraire, la certitude que l'on sera le témoin de sa propre périlclitation physique et mentale.

Ce choix du suicide comme seul moyen de court-circuiter la spirale infernale de la déliquescence est le fil conducteur d'un roman jamais publié de Feinberg, dont le titre semblait devoir être « Behavior » et sur lequel il a travaillé dans les années 1990. Il s'agit d'une œuvre sous forme de destins croisés, dans laquelle trois personnages (leurs prénoms varient selon les versions, seule Lucia est toujours prénommée ainsi, les deux autres sont d'abord Jonathan et Walter, puis Robert et Murdock) commencent par préparer leur suicide

²⁰⁷ Sergios raconte également sa propre tentative de suicide : « I felt I had become someone else; since I felt the person I had been was already gone there was no reason to continue as a stand-in, a ghost of the original. The simple logic of this argument won me over. So did fate. To fight it would be silly. I swallowed the contents of my bottles of Nembutal and Seconal [...]. It didn't work. I woke up, still a part of my life, feeling groggy and disoriented, unable to appreciate the irony that even now, medicine had failed me » (263).

²⁰⁸ Dans l'introduction de *Life Sentences*, Thomas Avena présente « The New Eyes » ainsi : « In the profile I asked Adam Klein to write for *Life Sentences*, Jerome Caja explores his reliquary use of the bone fragments and ashes of fellow artist Charles Sexton—confronting mortality head-on » (xv).

(le chapitre racontant la dernière journée de Robert s'intitule « The Day Before the Morning After »), avant que le chapitre suivant, consacré à chacun d'entre eux, ne raconte brièvement leur parcours de vie, jusqu'à ce qu'ils en arrivent au moment de se suicider. L'épisode suivant raconte comment, chacun à sa manière, ils ratent leur suicide et se réveillent le lendemain. Ce sont les seuls chapitres pour lesquels il subsiste des ébauches de rédaction. La suite de leur histoire n'existe que sous la forme d'un plan : soit Feinberg n'a jamais rédigé le reste, soit ces chapitres ont été perdus. Pour chacun des trois personnages, ce suicide raté a pour conséquence un regain de vitalité qui les amène à se lancer dans le militantisme. Leurs destins vont finir par se rejoindre ; plus précisément, ils vont s'apercevoir qu'ils ont toujours été entrelacés, ce que le lecteur aurait compris dès le premier chapitre grâce aux raisons données pour lesquelles ils veulent se suicider :

“[Robert] didn't want to go through what Jeff went through. The hospitals, the respirator, the weakness. No way he could make it up five flights of stairs after PCP.”

“Murdock didn't want to go through what Jeff went through. The tubes, the respirator, the washing, the pain, the morphine machine with the joystick.”

[Lucia] “I don't want to go through what Carlo went through.” (« David B. Feinberg Papers » Box 9²⁰⁹)

Encore une fois, il s'agit de brouillons de différentes versions de « Behavior ». Feinberg oscillait manifestement entre deux prénoms, Jeff et Carlo, pour baptiser l'ami commun aux trois personnages principaux, mais c'est sans aucun doute le même, puisque Feinberg avait prévu que l'un des chapitres du roman soit consacré à la révélation suivante : « Lucia discovers Jeff had lied to all 3 of them ». Pour résumer, le roman s'ouvre sur la tentative de suicide de trois amis de Jeff/Carlo qui ne se connaissent pas, juste après le décès de Jeff/Carlo des suites du SIDA. Ces trois amis sont séropositifs et c'est parce qu'ils ont vu la souffrance de Jeff/Carlo à la toute fin de sa vie qu'ils décident de prendre ce que Lucia appelle « the chicken's way out ». Mais ils ratent leur suicide et reprennent donc le cours de leur vie. Il est très intéressant que Feinberg se soit arrêté là ; en effet, s'il avait écrit (ou conservé) la suite, aucun des personnages ne serait mort. Parmi les nombreuses notes jetées pêle-mêle sur différents supports à propos de « Behavior » se trouve la suivante : « No one ever dies ». Effectivement, si l'on en croit le plan de l'ouvrage tel que Feinberg l'imaginait, tout est bien qui finit bien :

Epilogue: Where the Streets Have No Name (Robert has AIDS on April 1st according to the CDC definition, he hasn't “declined” at all. He may die in five years, he may die in ten, he may never die).

²⁰⁹ Tout ce qui a trait à « Behavior » est tiré de la neuvième boîte des « David B. Feinberg Papers ».

Il semble que ce soit la tentative de suicide, l'acte en lui-même, qui intéresse Feinberg, et non pas la suite de l'histoire ; c'est peut-être d'ailleurs pour cela qu'il a abandonné « Behavior » une fois que les chapitres consacrés à la tentative de suicide furent terminés.

La raison pour laquelle cette interprétation est possible est qu'il est absolument évident que, dans « Behavior », Jonathan est un personnage qui ressemble très fortement à son auteur, à l'instar de B.J. dans *Eighty-Sixed* et *Spontaneous Combustion*. On peut voir Feinberg sous les traits de Jonathan notamment pour deux raisons : la première est qu'il est écrivain, et que sa tentative de suicide intervient, certes, après le décès de l'un de ses amis, mais aussi juste après que l'un de ses manuscrits a été une fois de plus refusé par une maison d'édition. C'est exactement la même raison que Feinberg invoquait à propos de sa propre tentative de suicide : « It was not the cumulative effect of fifteen magazine rejections, although that was part of it » (« David B. Feinberg Papers » Box 8). L'autre caractéristique que partagent Jonathan et David Feinberg, et qui permet de penser que Feinberg avait un intérêt tout particulier pour l'acte de suicide en lui-même, c'est un certain goût pour un petit jeu tout à fait déroutant :

Jonathan had been meticulous in his planning, down to changing his phone message somewhat prematurely (but then how does a corpse go about with tapes?) at seven that evening. "Jonathan is permanently indisposed. Please leave a message for his executrix at the tone." Beep.

For a while he used to play the suicide messages on his machine.

"Hi, I'm busy right now. Sylvia Plath came over for a cooking lesson. I just stepped out for a moment to buy matches for the pilot light. Leave a message at the tone." A boom. Gas explosion.

"Hi, I'm collecting on the beach collecting [sic] seashells and stones with Virginia Woolf. Leave a message at the tone. Oh, look, she found a beautiful rock down by that sandbar. Be sure to avoid the riptide, Ginny."

"Hi, I'm out skinny-dipping with Norman Maine²¹⁰. Norman, that's a bit far out, are you sure you feel comfortable?"

"Hi, I'm juggling knives with Yukio Mishima²¹¹. My, that's very sharp. Are you sure this isn't dangerous?"

"Hi, I'm taking a shower at the Bates Motel. Norman²¹², put down the knife, this isn't very funny. Norman! Norman!!!!!"

"I'm going motorcycle riding with Isadora Duncan²¹³. Darling, that scarf is so beautiful. Oh, great, you've got another one for me?"

"I'm out driving with Jayne Mansfield's²¹⁴ pink convertible. Leave a message at the sound." Car crash sound effects. The screeching of brakes.

²¹⁰ Norman Maine est le nom du personnage qui se suicide en se noyant dans l'océan, dans le film de 1937 *A Star Is Born*.

²¹¹ Yukio Mishima était un artiste japonais ; il a mis fin à ses jours par la forme rituelle de suicide qu'est le « seppuku », plus connu sous le nom d'« hara-kiri ».

²¹² Norman Bates est le nom du personnage principal du roman de Robert Bloch (adapté au cinéma par Alfred Hitchcock) *Psycho* ; Feinberg fait allusion ici au meurtre de Marion, qu'il poignarde alors qu'elle est sous la douche dans sa chambre du Bates Motel.

²¹³ Isadora Duncan était une danseuse américaine, qui a trouvé la mort à Nice en 1927 dans des circonstances quelque peu grotesques : alors qu'elle était en voiture, le long foulard qu'elle portait s'est pris dans les rayons des roues de sa voiture et l'a étranglée.

Il existe une version non fictionnelle de ce petit jeu, trouvée sur une note sans date dans un dossier intitulé « Personal files » contenant surtout des documents personnels qui n'avaient rien à voir avec l'œuvre de Feinberg ; il y a donc tout lieu de penser que c'est un message qu'il avait réellement envisagé d'enregistrer sur son propre répondeur (quant à savoir s'il l'a effectivement fait, il n'en a laissé aucune confirmation ou infirmation dans ses archives) :

Hi, it's Dave. Guess who came over for cooking lessons? Sylvia Plath. Actually it was my idea. She needs to get out of the house. You know how depressed she gets in the winter, and that Ted of hers is a brute. What's that, dear? We're out of matches? And the oven has to be preheated for ten minutes? Gee, we don't have much time, do we? Tell you what, you turn on the gas and I'll go out and get matches. I won't be a minute. Well, got to run now. Leave a message. (« David B. Feinberg Papers » Box 18)

Si cette thématique du suicide est très présente dans la vie et l'œuvre de Feinberg, force est de constater qu'aucun de ses personnages ne va jusqu'au bout de la démarche ; en outre, Feinberg lui-même ne s'est pas suicidé. Dans *Eighty-Sixed*, c'est par la voix de Gordon, qui utilise les mêmes mots que deux des personnages de « Behavior », que l'on en apprend la raison ; c'est probablement celle qui retient la grande majorité des malades :

“A friend of mine, Peter Quigley, committed suicide last night. He was just diagnosed, and he didn't want to go through it.” I hear Gordon's awkward laugh over the phone.

“How could he? That's horrible. I don't think I'd have the guts to do it.”

“Me neither. I mean, there's always hope for a cure in the future.” [...] (255)

Même si Feinberg ne se départ jamais de son cynisme, ne cache rien de ses moments de désespoir, ne cesse de répéter qu'il va bientôt mourir et qu'il le sait, il a manifestement toujours ce minuscule espoir qu'il sera encore en vie quand la recherche aura avancé et qu'un remède aura été trouvé. C'est ce que dit Maxence à propos de Pascal de Duve, l'auteur de *Cargo vie* : « Il refuse le désespoir absolu, ainsi que “le suicide comme acte de légitime démente” » (88). Chez David Feinberg et chez Pascal de Duve²¹⁵, le suicide n'est pas « légitime » car il signerait « le désespoir absolu » alors que, comme le dit Gordon, « there's always hope ». Maxence poursuit ainsi : « [Pascal de Duve] déclare ouvert “un grand procès pour crimes contre l'humanité. Accusé unique : Dieu” » (*Ibid.*). Au lieu de vouloir prendre la place de Dieu en décidant soi-même de la date et des circonstances de son décès, il faut, selon Feinberg, en vouloir à Dieu : « Come on, Gordon, would [...] God have let AIDS kill all those people in their prime? » (*Eighty-Sixed* 247). C'est en substance ce que dit Prior dans *Angels in*

²¹⁴ Jayne Mansfield, *sex-symbol* des années 1950 et 1960, est morte dans un accident de voiture en 1967, à l'âge de trente-quatre ans.

²¹⁵ Pascal de Duve est mort des suites du SIDA en 1993 ; le titre de l'article du *Soir* qui annonce son décès est révélateur : « Pascal de Duve est mort à 29 ans témoin du SIDA jusqu'au bout » (Maury 9, je souligne).

America, lorsqu'il décide de refuser de rester au paradis et qu'il fait donc le choix de rester en vie, de vivre avec le SIDA, ce que l'on peut lire comme un refus du suicide. Le désespoir n'a pas sa place là où la colère est légitime :

PRIOR (*A beat, then*). It just... It just... We can't just stop. We're not rocks—progress, migration, motion is... modernity. It's *animate*, it's what living things do. We desire. Even if all we desire is stillness, it's still desire *for*. Even if we go faster than we should. We can't *wait*. And wait for what? God...

(*Thunderclap.*)

PRIOR. God...

(*Thunderclap.*)

He isn't coming back.

And even if He did...

If He ever did comeback, if He ever *dared* to show his face, or his Glyph or whatever in the Garden again... if after all this destruction, if after all the terrible days of this terrible century He returned to see... how much suffering His abandonment had created, if all He has to offer is death, you should *sue* the bastard. That's my only contribution to all this Theology. Sue the bastard for walking out. How dare He. (*Perestroika* 264)

3. L'annonce

Quand les auteurs font référence à cet « instant T » où ils ont la confirmation de leur diagnostic, le lexique utilisé est digne d'intérêt. Dans le *Oxford Advanced American Dictionary*, quatre emplois sont attestés concernant le verbe « diagnose » : « diagnose (something), diagnose something as something, diagnose someone with something, diagnose someone as something ». Dans le cas du SIDA des premières années, il faut soit ajouter une cinquième possibilité, soit avoir une interprétation large du premier exemple, dans lequel « something » est entre parenthèses. On trouve en effet un certain nombre de cas où « diagnose » est utilisé de manière intransitive, sans aucun complément direct ou indirect, comme par exemple :

– Diagnosed several weeks before Rock Hudson's announcement, Geordie had lasted almost two years longer than the movie star... (*Sure of You* 6)

– You know, for the last three years, since I was diagnosed, my family thinks [...] I am going to die... (Russo)

– When he was diagnosed he said to me, "I would understand if you wanted to pack your bags and leave." (Teeman)

Les occurrences où « diagnose » est employé de manière transitive sont de deux sortes ; on rencontre la première quand le diagnostic ne concerne pas la séropositivité ou le SIDA, mais soit une autre maladie, soit une infection opportuniste :

- Anthony Burgess [was] misdiagnosed with a brain tumor...
(*Spontaneous Combustion* 73)
- At thirty-seven he's diagnosed with KS... (Rofes 156)
- He'd been diagnosed with CMV retinitis. (Johnson 150)

On rencontre la seconde quand effectivement il s'agit du diagnostic de séropositivité ou de SIDA, mais on la trouve dans ce cas uniquement dans des textes à visée didactique ; par exemple, dans le discours qu'a prononcé Feinberg lors de sa dernière apparition à un meeting d'ACT UP New York : « I was diagnosed as HIV-positive in the summer of 1987 » (Burkett 343) ; ou encore à la toute première page de l'ouvrage de Michael Callen *Surviving AIDS* :

I was diagnosed with AIDS before the term AIDS even existed. [...] According to the best estimate, of the 1,049 Americans diagnosed with AIDS during 1982, twenty five are still alive. I am one of the lucky ones.

Il semble que l'on puisse à nouveau émettre l'hypothèse que l'utilisation du lexique diffère selon l'interlocuteur (réel ou supposé) : Maupin part du principe que le lecteur de *Sure of You* (dans le tout premier exemple cité) n'a pas besoin d'explication de texte ; il/elle comprendra « diagnose » sans que l'auteur n'ait besoin de préciser la nature du diagnostic, dans la mesure où, dans la même phrase, il fait allusion à la fois à Rock Hudson et au décès de Geordie ; à cette époque et dans ce contexte, nul besoin de préciser. Michael Callen a, lui, pour but d'écrire un ouvrage de vulgarisation à destination du grand public précisément pour battre en brèche les idées reçues concernant le SIDA ; il met donc tout en œuvre pour être le plus clair possible. Encore une fois, quand on est entre pairs, on utilise le terrain de références communes, où certaines choses vont sans dire, au sens propre.

a. L'entendre

Je renvoie ici le lecteur à la scène du diagnostic de Roy dans *Angels in America*, citée *in extenso* aux pages 113-115. Cette scène est la neuvième du deuxième acte de *Millenium Approaches*, qui a pour sous-titre « October-November 1985 ». Le diagnostic du médecin fait la part belle à son aveu d'ignorance (« Nobody knows » est répété deux fois ; il précise que ce qu'il avance est une théorie, et il ne s'agit que de « the best theory we have », et elle ne concerne en aucun cas les causes : « Why, we don't know »). Il en va de même pour son pronostic quant à la suite des événements : « We think it may also be able to slip past the blood-brain barrier into the brain. Which is of course very bad news. And it's fatal in we don't know what percent of people with suppressed immune responses » (je souligne). C'est donc cette tirade prononcée par Henry qui donne son titre à l'acte II : « Bad News ». C'est en cela

que le diagnostic de séropositivité ou de SIDA dans les premières années de l'épidémie s'avère tout à fait particulier : depuis l'avènement de la médecine postmoderne (toujours selon l'utilisation que fait A.W. Frank de cet adjectif, voir note page 202), un diagnostic consiste en une mise en mots qui est censée avoir un effet apaisant. Dans *Sida-fiction*, Alexis Nouss et Joseph Lévy le formulent ainsi : « La maladie se détache de l'anonymat du mal quand elle reçoit une appellation » (22). En d'autres termes, connaître la nature de son mal permet à la fois d'avoir une certitude et une appellation, c'est-à-dire un vocable clair et précis. Or, le SIDA pose en soi des problèmes de définition. Henry le rappelle à Roy, quand celui-ci commence une phrase par « This disease » et qu'il le reprend en précisant « Syndrome » : le SIDA n'est pas une maladie. Pourtant, nombreux sont ceux qui, à l'instar de Roy, utilisent ce terme :

La désignation du sida comme maladie est la plus fréquente et cette « erreur sémantique » [...] concourt à la mise en récit et à l'intelligibilité du phénomène. La notion de maladie entre en effet plus aisément dans le champ du connu, du symbolisable et du communicable que celle du syndrome dont la signification et l'origine demeurent obscures. (Lévy, *Sida-fiction* 23)

Utiliser le mot « maladie » semble permettre d'une part d'aller plus vite, d'autre part d'affirmer que les personnes atteintes du SIDA, tout comme celles qui souffrent du cancer, par exemple, vivent dans ce que Susan Sontag appelle « the kingdom of the sick » (3). En réalité, la difficulté à utiliser le terme approprié est due au fait qu'un syndrome renvoie à un tableau clinique, à un faisceau de symptômes. Or, ce que tout patient attend d'un diagnostic, c'est précisément de rassembler un ensemble de symptômes sous une bannière lexicale, autrement dit de mettre un mot sur des maux. Dans le cas d'un syndrome, le diagnostic ne remplit pas cette fonction de simplification, de regroupement de maux variés en un mot facile à comprendre, et en une maladie susceptible d'être traitée²¹⁶.

Ce deuxième point est crucial : un diagnostic est censé être immédiatement suivi d'une procédure à appliquer à partir de là, d'un plan d'action ; en d'autres termes, d'un traitement. Quand à partir d'un diagnostic, on regarde vers l'avenir, c'est en termes d'étapes, plus ou

²¹⁶ Il faut ajouter que le SIDA est un syndrome défini « à l'envers », c'est-à-dire par l'absence de défenses immunitaires : « L'acte de baptême, l'appellation HIV [...], marque à lui seul un jamais-vu historique. "Le sida est la première maladie infectieuse dont le titre a été apposé par l'immunologie. Lorsque le virus a été identifié, la maladie n'a pas adopté son nom, c'est le virus qui a pris le sien [...]" (Anne-Marie Moulin, *Le dernier langage de la médecine. Histoire de l'immunologie de Pasteur au sida*, Paris, PUF, 1991, 162-163). Le virus n'emprunta pas davantage le nom de son découvreur, comme la tradition souvent l'a voulu. [...] On définit le virus par la négative, par l'immunité disparue. On nomme ce qu'il est par ce qu'il n'est pas. La maladie devient l'absence d'une absence, l'insaisissable à l'état pur. Une tautologie en quelque sorte : affirmer qu'une maladie se caractérise par le fait qu'on n'est pas immunisé contre elle revient à dire qu'elle est, comme toutes les maladies, une anti-santé. Pour la première fois, un fléau se voit étiqueté crime de lèse-majesté du concept, blasphème contre la providentielle immunité » (Glucksmann 95).

moins difficiles, en vue d'une guérison plus ou moins certaine. Ici, il n'en est rien ; dans la suite de la scène, Henry ne propose aucun traitement, et conclut ainsi (après que Roy a changé son diagnostic en cancer du foie et lui a rappelé qu'en moins de cinq minutes il peut avoir la femme du président au téléphone) :

HENRY. Well, whatever the fuck you have, Roy, it's very serious, and I haven't got a damn thing for you. The NIH in Bethesda has a new drug called AZT with a two-year waiting list that not even I can get you onto. So get on the phone, Roy, and dial the fifteen numbers, and tell the First Lady you need in on an experimental treatment for liver cancer, because you can call it any damn thing you want, Roy, but what it boils down to is very bad news. (52)

C'est là qu'est tout l'enjeu du diagnostic pendant les premières années de l'épidémie : « I haven't got a damn thing for you ». Jusqu'à la mise sur le marché de l'AZT en 1987, les seuls traitements possibles concernaient les infections opportunistes, et non pas la cause sous-jacente, c'est-à-dire l'effondrement du système immunitaire. Même après 1987, l'AZT avait des effets secondaires qui, chez certains, pouvaient être tellement incapacitants qu'il fallait arrêter le traitement ; et, de toute façon, le VIH développe une résistance à plus ou moins long terme²¹⁷. Jusqu'à la mise au point des « Highly Active Anti-Retroviral Therapies » en 1996, le diagnostic du SIDA impliquait donc nécessairement un pronostic ; au moment du diagnostic, regarder vers l'avenir signifiait non pas envisager un traitement, mais envisager la mort ; le corollaire du diagnostic était le « pronostic vital engagé », selon la formule consacrée. Lévy et Nouss l'énoncent ainsi :

Le verdict du médecin n'est pas celui que l'on attribue d'habitude au champ médical, l'éventualité de guérison, mais il annonce directement l'horizon de la mort. Tout comme dans le monde mythique des sociétés traditionnelles où le *medicine-man* nomme la maladie et lui donne son sens, le docteur n'est plus seulement le lecteur de la pathologie, il devient héraut qui lit, annonce et scelle le destin personnel. (*Sida-fiction* 51)

Dans *Heaven's Coast* de Mark Doty, ce thème est développé en détail :

The test results had come back negative for me, positive for Wally. [...] We'd been together eight years; we'd surrounded ourselves with a house and animals and a garden, tokens of permanency; our continuance was assumed, an essential aspect of life. That we would continue to be, and to be together, had about it the unquestioned nature of a given, the tacit starting point from which the rest of our living proceeded. (2)

²¹⁷ « AZT is a nucleoside analogue that interferes with the synthesis of reverse transcriptase; thus, it inhibits the replication of HIV. Researchers believe it's effective against HIV for up to eighteen months, and I've been taking it for three years. There are problems with toxicity and resistant strains of the mutating virus. » (*Queer and Loathing* 182)

Dès l'annonce du diagnostic, Doty aborde la question du temps qu'il reste, en se tournant d'abord vers le temps déjà écoulé (« We'd been together eight years »), puis en verbalisant ce qui jusque là allait de soi, c'est-à-dire l'avenir : acheter une maison, prendre un chien, cultiver un jardin sont, comme il le dit très joliment, des « tokens of permanency », des actions qui commencent dans le présent sous l'égide du postulat qu'elles continueront dans le futur. Avant le développement des multithérapies antirétrovirales, un diagnostic de SIDA rend l'avenir incertain :

The test results had seemed to take the future away from us [...] We all put up with the less appealing aspects of the present for the sake of a future we anticipate later on. An HIV diagnosis calls the wisdom of such deferral into question. (*Ibid.* 79)

Paul Monette, lui, métaphorise cet impact temporel en termes spatiaux : « The day of Roger's diagnosis [was] the day we began to live on the moon » (*Borrowed Time* 2). Il n'est pas le seul à transmuier le temps : c'est la même image qui donne son titre au recueil de nouvelles de Jameson Currier *Dancing on the Moon*. Le choix de la Lune peut-être analysé en termes de différences d'atmosphère : c'est en prenant en considération la différence de gravité entre la Terre et la Lune que l'on se rend compte que ce qui semble être une loi universelle, ce que l'on prend pour acquis, ne s'applique pas partout. L'avenir, qui pour tous les êtres humains est aussi certain, aussi évident que la force qui nous maintient au sol, n'existe plus une fois que le diagnostic est posé.

Le cas de David Feinberg permet de différencier les deux diagnostics, celui de séropositivité et celui de SIDA, qui jusque là ont été traités ensemble. Dans *Spontaneous Combustion*, après avoir longuement donné les raisons pour lesquelles il se décide à faire le test, B.J. se rend effectivement à la clinique, et quand il y retourne pour chercher les résultats, il informe le lecteur de sa séropositivité en ces termes :

I went back to the clinic for my results, looking like the Creature from the Black Lagoon²¹⁸. Guess what? Unlike the seventeen well-meaning liberal heterosexual columnists in the seventeen well-meaning liberal heterosexual periodicals, I turned out to be positive! Hold the presses! This had to be front-page news. If I wrote a column, I'd make the *Guinness Book of World Records* and the covers of *Time*, *Esquire* and *Women's Wear Daily* as the first columnist to turn out positive in the history of civilization and parlay this into immediate financial gain, a guest spot on *Hollywood Squares*, a bit part in *Miami Vice*. Then I realized I would be dead before the residuals came because my life expectancy wasn't quite so long as it was even a week ago; there I was thinking like an actuary. [...]
So this is what I do: I go on with my life. I go to ACT UP meetings, never saying a word, and end up more stressed-out than I was before; [...] I get my

²¹⁸ *Creature from the Black Lagoon* est un film d'horreur de 1954, considéré comme un classique du genre.

T-cell count every three months; [...] I want to end the AIDS crisis and stop the government logjam of red tape and paperwork, and there should be some sort of cure in the near future, and the only thing is whether I will still be alive to use it. (79-80)

À grand renfort de sarcasme, B.J. commence par envisager l'avenir, avant d'en arriver à la même conclusion que les autres auteurs : son diagnostic de séropositivité remet sérieusement en question l'existence de cet avenir. Dans le domaine financier, un actuaire a pour mission d'appliquer des calculs de probabilité à une période à venir, partant du principe que cette période viendra. À partir du diagnostic, Feinberg ne peut plus jouer les actuaires, même quand il s'agit d'envisager des rentrées financières fantaisistes, parce qu'il ne peut plus envisager l'avenir. Gordon disait dans *Eighty-Sixed* « there's always hope for a cure in the future » (255), mais le problème est maintenant de quantifier ce futur : « the only thing is whether I will still be alive to use it ».

Le deuxième diagnostic chez Feinberg, celui de SIDA, est raconté dans *Queer and Loathing*. Il ne s'agit plus de son *alter ego* B.J. mais de l'auteur lui-même ; tout un chapitre, intitulé « April Fools », y est consacré. Comme mentionné dans l'introduction de cette deuxième partie (page 192), le statut de David Feinberg a changé à la faveur d'une modification de la définition officielle du SIDA : il est passé de la séropositivité au SIDA non pas parce que sa santé s'est dégradée, non pas parce qu'il a développé l'une des infections opportunistes « indicatives du SIDA » (« AIDS-defining conditions »), mais parce qu'il avait déjà moins de deux cents CD4 par millimètre cube de sang depuis un an au moment où le CDC a décidé de faire de ce critère biologique une « AIDS-defining condition ». Il décrit ce diagnostic si particulier en ces termes :

I'm getting AIDS this Wednesday, April 1, at 12:01 AM. This is not to say that I am destined to reach a critical point in terms of the mathematical growth of infected cells in my lungs at midnight. [...] I'm getting AIDS this Wednesday, April 1, at 12:01 AM because my T-cells have consistently been under 200 for the past year and the Center for Disease Control's definition of AIDS is scheduled to change on April 1 to include, in addition to a rather long list of opportunistic infections and diseases, the fewer-than-200 T-cells criteria. April fool! I've got AIDS. The CDC definition was supposed to change on January 1. [...] And now it probably looks as if the definition will not change for another few months (but maybe it will). The CDC announced the prospective definition last fall and has been extending the comment period and changing the effective date due to pressure from activists, community-based organizations, physicians, and me, mainly because I don't want to get AIDS. [...] On April 1 I am scheduled to move from asymptomatic HIV-positive to the absurd and oxymoronic appellation *asymptomatic AIDS*. [...] I have three options to avoid getting AIDS on April 1. I could meditate and stop eating red meat and stick myself with needles and completely change my lifestyle to eliminate all anxiety, hence

raise my T-cells above 200. The easier way out would simply be to stop time by bombing the international clock in Greenwich, England. Or I can resume my long-lapsed subscription to the *New York Native*, that Never-Never Land where “AIDS” doesn’t exist except as a construct in quotes. [...] It took me two years to get used to being HIV-positive. I don’t know if I’ll take another two years to get used to having AIDS. [...] I’m left with the fact that I am probably going to get AIDS on, if not April 1, some other unspecified date. Yet nothing has changed. It’s only a word. I want to scream. I prefer to be known as a PWLTC (Person With Lousy T-Cells). Still, I’m terrified. These are absurd times. [...] Ultimately, I didn’t get my AIDS diagnosis until January 1, 1993. The CDC delayed enacting the new definition due to protests. [...] Oddly enough, I feel that things began deteriorating for me in January. (90-94)

Il faut relever que la thématique du rapport au temps est envisagée de la même façon qu’au moment du diagnostic de séropositivité. Certes, c’est pour ne pas arriver à cette date fatidique du premier avril qu’il veut arrêter le temps en faisant exploser l’horloge internationale de Greenwich, mais il est évident que l’on peut lire l’envie d’arrêter le temps comme étant liée au premier diagnostic : depuis qu’il connaît sa séropositivité, il sait pertinemment que le temps n’est pas son allié. Il faut également noter le problème lexical : même s’il ne s’agit que d’un mot (« It’s only a word »), il ne veut pas que ce mot s’applique à lui (« I don’t want to get AIDS »). Il ne veut pas être défini par le CDC, il veut choisir ses propres mots : « I prefer to be known as a PWLTC (Person With Lousy T-Cells) ». Wally, le compagnon de Mark Doty, s’est trouvé exactement dans le même cas :

Wally’s T-cell count is falling. Dr. Magnus has said all along that Wally can have an AIDS diagnosis written down if he wants. If he does, he is Medicaid-eligible, can be a client of the Provincetown AIDS Support Group, and we can receive a supplementary income through something called the Family Care Program, which will, in effect, pay me a bit each month to care for him at home. [...]

Helpful benefits, but a very powerful word to accept.

Suddenly there’s no decision to be made. His T-cell count falls to below two hundred, just as the CDC officially changes its guidelines. Weird, to think that people someplace draw the boundaries of the disease, define its parameters. Now they have said that having fewer than 200 T-cells constitutes a firm diagnosis, so Wally officially has AIDS.

We tried to say it’s just a word. Not even that, an acronym, a cipher of letters. And, of course, it’s anything but a surprise. And yet it has enormous power; it sits before us like a mountain, a fact too huge to apprehend. And also strangely after the fact, at the same time: what is this that has been erasing him, a little at a time, if not AIDS? (207)

Doty fait le même constat que Feinberg, pratiquement dans les mêmes termes : « it’s just a word ». Mais lui aussi se trouve démuni face au poids de l’acronyme, dont il était pourtant évident, et inévitable, qu’il arriverait un jour ou l’autre. En cela, il faut analyser le sarcasme avec lequel Feinberg faisait référence au *New York Native* : « that Never-Never Land where

“AIDS” doesn’t exist except as a construct in quotes ». Ne peut-on pas émettre l’hypothèse que, dans son propre esprit, le SIDA n’était aussi, jusque-là, qu’un « construct in quotes », sans réalité tangible, et que c’est pour cela qu’il oppose une telle résistance à l’idée que le SIDA devienne brutalement tout à fait tangible dans sa propre vie, dans son propre corps ? En outre, la manière dont se fait son passage de la séropositivité au SIDA est extrêmement impersonnelle : ce n’est pas de la bouche d’un médecin que sort le mot fatal ; il est écrit quelque part dans les arcanes du CDC, et fait l’objet d’une (autre) valse-hésitation dont on comprend aisément qu’elle soit absolument insupportable pour les premiers concernés. Feinberg ajoute une note, qui fait office de conclusion au chapitre : « Ultimately, I didn’t get my AIDS diagnosis until January 1, 1993 [...] Oddly enough, I feel that things began deteriorating for me in January ». « April Fools » avait été publié en 1992 dans le *New York Quarterly* ; la note a été ajoutée en vue de la publication de certains de ses écrits sous forme de recueil (*Queer and Loathing*) en 1994, c’est-à-dire avec un recul d’environ un an, et (sans qu’il puisse le savoir aussi précisément) alors qu’il lui restait moins de temps que cela à vivre. Et le constat qu’il fait que les choses ont commencé à se détériorer à partir du moment précis où il a été affublé de l’étiquette « SIDA » ne peut pas être rejeté sous prétexte que ce n’est sûrement qu’une idée qu’il se fait, ou bien tout simplement la preuve que le CDC a eu raison de faire du décompte de CD4 inférieur à deux cents un marqueur du SIDA. Il semble qu’il faille y voir l’impact du vocabulaire utilisé : « a diagnosis was a death sentence » raconte Callen (68), « rapidly executed » ajoute Gale (74) ; il n’est donc pas étonnant que le diagnostic de SIDA, aussi prévisible, anticipé, logique et répandu autour de lui qu’il ait été pour Feinberg, ait un effet dévastateur.

Pour conclure, on peut mettre en parallèle ce que nous venons de voir, la manière dont le diagnostic est traité dans les œuvres, et la façon dont Feinberg a fait figurer ce diagnostic dans son agenda personnel de l’année 1987. À la date du 21 juillet, il inscrit : « HIV test at Chelsea Clinic 8.30 am. # 958. 303 9th Ave/28th St. RM 148. 3 weeks for results. Glenn Person dies » (« David B. Feinberg Papers » Box 17). Le 11 août, jour des résultats fatidiques (il est donc allé les chercher exactement vingt-et-un jours plus tard), il écrit : « HIV+. Drop manuscript off at Viking Penguin. *Solstice* Joyce Carol Oates ** ». Le jour où il a effectué la prise de sang, l’une de ses connaissances est décédée, et l’on peut imaginer qu’il y a de fortes chances pour ce que ce soit des suites du SIDA. Le jour des résultats est celui où il a apporté son manuscrit chez un éditeur, comme il le raconte dans *Queer and Loathing* :

I wrote *Eighty-Sixed* under a generalized dread. I took the HIV-antibody test the morning that I delivered my manuscript to my editor, expecting a chance of one in a hundred of acceptance and slightly higher odds on turning out positive. (67)

De plus, même en ce jour tout à fait spécial, il ne change pas son habitude, qui consiste à attribuer un certain nombre d'étoiles au livre qu'il vient de terminer. À la date du 4 novembre, il note : « NOVEL ACCEPTED!!!!!! » Si la typographie (les majuscules et les six points d'exclamation) montre son enthousiasme quand il apprend qu'*Eighty-Sixed* va être publié, rien ne trahit une quelconque émotion quand il écrit « HIV+ ». Au contraire, l'information est traitée de manière presque anodine, elle est pratiquement noyée dans des considérations littéraires, ce qui n'est sans doute pas une coïncidence : comme nous l'avons vu, c'est dans son œuvre qu'il glose sur l'impact du diagnostic, c'est à travers l'acte de création littéraire qu'il peut mettre des mots sur les conséquences de cette sentence.

b. Le dire

The CMV/AIDS diagnosis forced the issue of telling his parents. He frequently [...] visit[ed] them, and the complications and machinery of the daily IV treatments would be impossible to conceal. [...] The only child returning to tell his aged parents that he will die before them: poetry might do justice to such a moment, or music, or Opera, their combination; prose fails—my prose at any rate; or maybe just my imagination. (Johnson 151)

Si les mots manquent à Johnson au moment d'imaginer la scène où son compagnon révèle sa séropositivité à ses parents, c'est parce que, comme nous l'avons vu, leur poids au moment du diagnostic est si écrasant qu'il ne va évidemment pas de soi de les prononcer, de les reprendre à son propre compte. Que dire pour traduire toutes les implications de la confirmation de sa séropositivité ?

[Jack] did not like to think or say, "Clarence has AIDS." The word was loaded with so much moralizing and politics that it reduced Clarence's dying to a statistic. [...] The word also had a sexual aura that made Jack uncomfortable. He knew the disease was not really about sex, that to say AIDS was punishment for sex was like saying the cholera epidemics of the nineteenth century were punishment for the capitalism and free trade that spread them—Laurie's analogy. But Jack still *felt* a connection. (Bram, *In Memory of Angel Clare*²¹⁹ 44)

²¹⁹ Le critique du *Los Angeles Times* dit de ce roman qu'il est « inégal » et de Bram qu'il est « obviously a capable writer, but he doesn't seem to know what he wants to say about the phenomenon of AIDS "widowhood" » (Solomon) ; cette difficulté à mettre le SIDA en mots a manifestement parfois un impact sur la qualité littéraire de l'œuvre.

« Clarence has AIDS » est déjà difficile à dire, et même à penser ; alors « *I have AIDS* » ou « *I am HIV-positive* » l'est incommensurablement plus. Pour analyser les différentes scènes où les personnages annoncent leur diagnostic, il est pertinent de s'appuyer sur l'article « Stratégies de révélation du statut VIH » d'Arnaud Lerch, qui est lui-même une synthèse d'une étude américaine sur le sujet. Y sont distingués « cinq grands types de stratégies » mises en places par les séropositifs pour révéler leur diagnostic. La première est « la divulgation "*de but en blanc*" consistant dans l'expression directe de sa séropositivité au partenaire sans préparation particulière ». La seule occurrence de cette manière abrupte de dire les choses apparaît sous la plume de David Feinberg :

Sometimes I find it difficult to tell people I am gay: coming out as a person with AIDS can be even more complicated. [...] When you are introduced to a prospective former-boyfriend or a potential lifelong friend, is it appropriate to say, "Hi, my name is David, I'm gay and I have AIDS. Pleased to meet you"? (*Queer and Loathing* 177)

Or, Feinberg ne fait qu'*imaginer* qu'il pourrait s'y prendre ainsi pour révéler qu'il a le SIDA ; il pousse précisément la brusquerie à son paroxysme pour faire comprendre au lecteur que cette manière de faire rompt trop brutalement avec les conventions sociales. Dans *Spontaneous Combustion*, c'est la deuxième stratégie qui est choisie par son ami Gordon. « Utilisée pour limiter les effets parfois anxiogènes de l'approche précédente [elle] consiste selon les auteurs à "*préparer le terrain*", c'est-à-dire à envoyer des indices préalables à l'annonce en tant que telle » (Lerch) :

My best friend, Gordon, was ill.
In 1987 it was unnecessary to specify of what.
It had only taken Gordon three months to tell me his diagnosis. He called me the week before Christmas to inform me that he had just been fired from his multinational conglomerate and that he was about to file an AIDS discrimination suit against them. A rather roundabout way of telling the worst news in the world. [...]
Later, Gordon asked me if I could keep this under my hat for a while. "You know, it's sort of like coming out again," he said. "I guess you have to do it in stages." (63-64)

Il faut noter que dans les deux extraits ci-dessus, la révélation du SIDA est mise en parallèle avec le *coming out*, la première révélation, celle qui a consisté à dire son homosexualité. Cette analogie est présente chez la grande majorité des auteurs gays, ce qui explique qu'elle figure en titre de ce chapitre : les stratégies de révélation du statut VIH décrites par Lerch ressemblent trait pour trait à celles qui peuvent être mises en place au moment de révéler son orientation sexuelle. Ainsi, Gordon admet qu'il a trouvé la solution de s'y prendre « par étapes » (« in stages »), de la même manière qu'il l'avait fait quand il avait effectué son

coming out. Ce lien entre orientation sexuelle et SIDA est absolument crucial : le fait que les deux soient mis sur le même plan atteste qu'avoir le SIDA est un trait identitaire aussi important qu'être homosexuel. Ce n'est pas un hasard si Feinberg imagine se présenter en déclinant son prénom, son orientation sexuelle et son statut VIH, au détriment de son nom de famille, de sa religion, de sa nationalité ou de sa profession : ce sont ces trois éléments qui le définissent complètement. Le SIDA a pris la place de tout le reste, a tout relégué au second plan, sauf son orientation sexuelle.

C'est la troisième stratégie qui est la plus représentée :

Le troisième type d'approche, qualifiée d'« *indirecte* », est employée par les hommes estimant que l'affirmation ouverte de sa séropositivité n'est pas nécessaire ; soit qu'ils pensent que leurs allusions ont été comprises, soit qu'ils estiment que, comprises ou non, elles sont une forme suffisante de divulgation, leur rôle n'étant pas de s'assurer de la bonne réception du message. (Lerch)

La manière dont Michael révèle sa séropositivité à Thack dans *Significant Others* a déjà été citée ; pour rappel, à la question « Have you thought about taking the test? », Michael répond « I've taken it. [...] I was not amused » (189). De la même façon, il a déjà été mentionné que dans *Angels in America*, Prior annonce sa séropositivité à Louis sans jamais prononcer le mot, en lui montrant une lésion sur son bras (*Millenium Approaches* 27). Feinberg analyse avec humour cette approche indirecte :

Characters in my stories use subtle ways of disclosing their status, by saying "I started going to ACT UP after I tested positive" or "My nebulizer's broken—may I borrow yours?" or "After I tell you I'm HIV-positive and you run screaming from the room, can I give you a sensual massage using only my tongue?" It's become just one more potentially disastrous secret to divulge to a prospective boyfriend along with "I'm incapable of long-term relationships," "I have a lover," or "I live in New Jersey." (*Queer and Loathing* 67)

En mettant en parallèle « I have AIDS » et « I live in New Jersey », Feinberg reste fidèle à sa posture de « gadfly of the epidemic »²²⁰ qui brouille sans cesse les pistes de telle sorte que l'on ne sait absolument jamais si l'on doit le prendre au sérieux ou non. Si, dans la manière

²²⁰ C'est en ces termes que Armistead Maupin décrit David Feinberg ; cette citation est inscrite sur la couverture de *Queer and Loathing*. Voici dans son intégralité le petit texte qu'avait écrit Maupin, trouvé sur un fax dans les archives de Feinberg : « Feinberg's contradictions make him the ultimate gadfly of the epidemic. He's vulnerable yet riotously resilient, tender-hearted yet ornery as hell. Here's one book that truly deserves a place in a time capsule » (« David B. Feinberg Papers » Box 11). La citation a été coupée (sur la couverture de l'ouvrage on ne trouve que : « The ultimate gadfly of the epidemic... here's one book that truly deserves a place in a time capsule »), probablement parce que l'utilisation du présent (« He's ») n'a très rapidement plus été d'actualité. Une remarque similaire est à faire concernant le fax envoyé par Tony Kushner sur lequel figure la préface qu'il a écrite pour *Queer and Loathing*. La seule différence entre la version initiale et la version publiée est la suivante : alors que Kushner avait écrit « these are some of the qualities that make him unique, and uniquely important, among the chroniclers of our plague, and one of our finest living writers » (« David B. Feinberg Papers » Box 13), la phrase s'arrête après « the chroniclers of our plague ».

dont Michael et Prior dévoilent leur séropositivité, le lecteur ou le spectateur lit entre les lignes la difficulté incommensurable de dire les mots, qui les amène purement et simplement à les éviter, à les taire, à les contourner, Feinberg, lui, utilise la stratégie de révélation indirecte tout en les prononçant : « after I tested positive » et « after I tell you I'm HIV-positive ». Il se moque de cette approche en qualifiant les répliques de ses personnages de « subtiles », affirmant ainsi que, pour lui, la subtilité n'a pas sa place au moment de faire son second *coming out*. D'ailleurs, il l'avait déjà fait comprendre par la voix de B.J., peu de temps après que Gordon lui avait dévoilé sa séropositivité et demandé de garder le secret : « I figured it was time for Gordon to get out of the AIDS closet, whether he was ready or not » (*Spontaneous Combustion* 66). Cette posture est celle qui se rapproche le plus de la quatrième stratégie citée par Lerch, celle qui consiste à « utiliser des tiers pour “faire tampon” et prendre en charge la révélation du statut sérologique ». En réalité, cette stratégie semble rarement mise en œuvre *stricto sensu*, comme dans l'exemple ci-dessus où B.J. prend la décision de forcer la main de Gordon. La révélation du statut VIH par une tierce personne semble régulièrement avoir lieu à l'insu du principal intéressé. C'est le fameux *outing*, qui a pris un second sens avec l'épidémie de SIDA, comme l'explique Broqua :

L'*outing* consiste à révéler publiquement l'homosexualité ou la séropositivité d'une personnalité qui, s'employant à les taire, et adoptant parallèlement des positions potentiellement préjudiciables aux homosexuels ou aux séropositifs, fait selon l'association [ACT UP] « le jeu de l'épidémie ». (*Agir pour ne pas mourir* 125)

Ici, il faut relever une contradiction entre ce que Feinberg semble préconiser dans son œuvre et le contenu d'une lettre assassine qu'il a envoyée à Larry Kramer en 1991, au moment où Tom Duane était en campagne pour l'élection au conseil municipal de New York :

Dear Larry Kramer,
I am appalled at your hypocrisy regarding Tom Duane and his HIV status. How long did it take you to even take the HIV antibody test? Who the fuck are you to call someone dishonest for not divulging his seropositive status, when you remained deliberately ignorant of your own status for years? All of the rhetoric on this campaign stinks of cheap political opportunism. I find it despicable that you and Roger McFarlane are using Tom's HIV status as a political tactic. [...] Sincerely yours, David B. Feinberg (« David B. Feinberg Papers » Box 3)

Quand B.J. s'arroge le droit d'effectuer l'*outing* de son ami Gordon, Feinberg reproche à Kramer d'en faire de même avec Tom Duane, et il le fait en termes incendiaires. La contradiction est de taille, et la colère de Feinberg semble excessive. Dans sa réponse, écrite à la main au dos de la lettre de Feinberg, Kramer émet une hypothèse crédible :

I tested + in 1988 and came out immediately. Wherein lies the hypocrisy?
 I merely told Tom that I could not support him if he kept his status a secret
 and that I would have no respect for him if he did. I did not 'out' him or
 threaten to do so.
 Your behavior is really most peculiar, David. With all the things to fight
 about, why me and Roger? Did you ever think of speaking with me?
 Larry

En plus de rétablir sa vérité (« I did not "out" him or threaten to do so »), Kramer sous-entend que la colère de Feinberg à cette occasion n'a peut-être rien à voir avec Tom Duane. Il se peut que Feinberg ait utilisé cette menace d'*outing* (qu'il a, en tout cas, prise comme telle) comme prétexte pour enfin dire à Kramer tout le mal qu'il pense de lui. Dans *Eighty-Sixed*, on trouve une liste intitulée « Some of the People I Distrust », et Larry Kramer y figure juste avant « the mayor of the city of New York » (190), ce qui n'est pas peu dire vu l'impopularité d'Ed Koch à l'époque. Sachant que, dans *Queer and Loathing*, Feinberg consacre trois pages à ce qu'il appelle « My Larry Kramer Problem » (13-15), il y a fort à parier que l'agressivité manifestée dans cette lettre a en réalité peu à voir avec une stratégie de révélation de la séropositivité.

La cinquième stratégie est la suivante :

Enfin, la dernière technique consiste à « *chercher des semblables* » : selon la définition des auteurs, cette façon de faire diffère du sérotriage en ce que ces hommes ne recherchent pas uniquement des partenaires séropositifs, mais plus globalement des personnes qui, trouvées par le biais de groupes de paroles ou d'événements autour du sida, sont déjà sensibilisés à la question et sont mieux à même, comparativement, de recevoir l'information de façon sereine. (Lerch)

Donner toutes les occurrences où cette stratégie est mise en œuvre consisterait à dresser une très longue liste, car un grand nombre d'auteurs et de personnages vivent dans les quartiers gays des métropoles américaines, où à peu près tous leurs proches sont « déjà sensibilisés à la question ». C'est le moins que l'on puisse dire : Vito Russo affirme se rendre à « two funerals a week for the last three or four or five years », et c'est à peu près le chiffre que donnent tous ceux qui vivent dans le Village ou le Castro pendant les premières années de l'épidémie²²¹. Nul besoin pour eux de chercher un groupe de parole où la révélation de leur statut VIH serait accueillie sereinement. C'est pourquoi il est plus pertinent de chercher un contre-exemple, à savoir un ouvrage dont le héros ne vit pas dans cet environnement, mais dans un milieu rural, à mille lieues (au sens géographique et au sens figuré) de New York et de San Francisco.

²²¹ Justement, dans « My Larry Kramer Problem », Feinberg explique ainsi pourquoi il ne peut plus supporter Kramer : « Somewhere along the line he lost his sense of humor. I don't know why losing a hundred and twenty friends and acquaintances to AIDS would do that to someone, but let's face it, it did. And now Kramer is consumed by so much anger that he can only offer venom and accusations » (*Queer and Loathing* 15) ; ce chiffre de cent-vingt est effectivement régulièrement cité par Kramer, ce qui atteste que « sensibilisés à la question » est un doux euphémisme quand il s'agit des hommes gays des métropoles américaines.

C'est le cas de *Bloodstream* de Joel Redon²²² ; en termes de stratégie de révélation, le narrateur, revenu dans l'Oregon pour mourir, n'a pas le choix :

Beautiful bodies, he went on thinking, should not grow old or live obscured in the country, in tiny towns. They should live in big cities where they can be seen.

That's stupid, he thought, what was I thinking that for?

It was strange to consider it, but he knew it was true that he was probably the only person in his entire hometown who had AIDS. This was a fact that his parents knew enough to keep secret. He didn't want his home burned to the ground; he didn't want any Fundamentalists coming around making his life any harder than it was. (7)

Tous les personnages dont le docteur Verghese raconte l'histoire dans *My Own Country*, qui se déroule dans une petite ville du Tennessee, sont dans le même cas. Les patients de Verghese et le narrateur de *Bloodstream* cachent leur séropositivité ; ils participent effectivement à des groupes de parole, et les effets en sont généralement décrits comme positifs. Mais le fait que leur parole ne soit libre que dans un cadre aussi réduit semble, à plus ou moins long terme, en annihiler les bénéfices. Le narrateur de *Bloodstream* l'analyse ainsi :

All any of us in this room really wants, he thought, is a little more time. [...] I must fight back my anger. I must not blame the people in this room. How can I? These people don't show real compassion for each other. All they present are their fears. [...] He looked around the room. These people mean you no harm. [...] They are too afraid for themselves to think about anyone else right now. [...] This, he decided, no matter what I do, will be my last AIDS meeting [...] this is it for me. (130)

Dans ces espaces censés être de confiance, le sentiment qui finit par prédominer est la peur, alimentée notamment par la disparition régulière de l'un des participants. Dans l'extrait ci-dessus, Yale, un ami du narrateur qui faisait aussi partie du groupe de parole, vient de décéder ; chaque décès dans un comité aussi réduit qu'un « AIDS group » en milieu rural a un effet accablant sur les autres participants, qui en général finissent, comme ci-dessus, par ne plus vouloir s'identifier à un groupe qui comporte de plus en plus de chaises vides. La question de la stratégie de révélation finit par ne plus se poser, puisque la nature exacte de la maladie est tue. Le résultat est un repli sur soi, dans la solitude et dans le silence, un silence qu'Hocquenghem interprète comme étant « une préparation au grand silence » (269).

²²² Dans *Confronting AIDS through Literature*, Judith Pastore décrit ce roman ainsi : « Joel's Redon novel *Bloodstream* (1989) depicts without sentimentality a young man with HIV who returns home to make peace with the demons of his youth » (7).

c. « *Whodunnit* » ?

Si l'expression « community of pariahs » de Susan Sontag est connue, le contexte dans lequel elle apparaît l'est moins :

Why me? the cancer patient exclaims bitterly. With AIDS, the shame is linked to an imputation of guilt; and the scandal is not at all obscure. Few wonder, Why me? Most people outside of sub-Saharan Africa who have AIDS know (or think they know) how they got it. It is not a mysterious affliction that seems to strike at random. Indeed, to get AIDS is precisely to be revealed, in the majority of cases so far, as a member of a certain "risk group"²²³, "a community of pariahs." (Sontag 112-113)

Ce qui est remarquable ici, c'est l'affirmation selon laquelle en dehors de l'Afrique subsaharienne, la plupart des personnes atteintes du SIDA savent, ou pensent savoir, comment elles ont été contaminées. Il faut comprendre qu'à l'époque (*AIDS and Its Metaphors* date de 1988), quand quelqu'un découvre sa séropositivité, il sait à quelle « key population » il appartient, s'il est probable qu'il ait été infecté via des rapports homosexuels (ou des rapports hétérosexuels avec un partenaire bisexuel), un partage de seringues ou une transfusion sanguine. Cependant, au moment de la découverte de sa séropositivité, l'origine précise de l'infection reste entière. La question du « Why me? » a déjà été traitée ; ici, la question est : « Who did this to me? ».

Dans *Raft of the Medusa*, pièce de Joe Pintauro qui met en scène un groupe de parole dont les membres représentent presque toutes les « key populations at higher risk » (un homme homosexuel, un détenu, un toxicomane, une femme hétérosexuelle qui a eu des rapports avec un partenaire bisexuel, un sans-abri²²⁴), Cora lance très tôt une accusation sur le thème du « innocent vs. guilty » :

CORA. You all got this from either a needle or sex. No one here is like that Ryan White. [...] You guys murdered me. [...] You spread this thing... Or you bi-sexuals. I am a normal functioning woman. Never took drugs, never engaged in weird sex. I don't deserve this shit. (17-18)

²²³ Il faut noter que l'ONUSIDA préconise de ne plus utiliser cette expression : « [Instead of] high(er) risk groups [or] vulnerable groups, use key populations at higher risk (both key to the epidemic's dynamics and key to the response) » (*UNAIDS Terminology Guidelines 2011* 5). Dans une démarche qui a pour visée de mettre un terme à la stigmatisation des personnes vivant avec le SIDA, il est essentiel de déplacer le centre d'attention des personnes vers les comportements, ce qui est expliqué au paragraphe « bridging populations » : « The term "bridging population" (or "bridge population") describes a population at higher risk of HIV exposure whose members may have unprotected sexual relations with individuals who are otherwise at low risk of HIV exposure. Because HIV is transmitted by individual behaviours and not by groups, avoid using the term bridging population (or bridge population) and describe the behaviour instead » (*Ibid.* 7).

²²⁴ Cet éclectisme ne fait d'ailleurs pas l'unanimité : « One of the PWA's is an angry Roman Catholic housewife [...] in tailored clothes and pearls—the group seems preposterously diverse » (Richards).

Il faut noter que Cora sait parfaitement qui lui a transmis le VIH : un homme bisexuel nommé Leonard Kelleher, avec lequel elle a eu une aventure avant de rencontrer celui qui deviendra son mari. Quand elle a appris sa propre séropositivité, elle a tenté de le retrouver, mais il était déjà mort des suites du SIDA. On peut donc comprendre que, puisque celui qu'elle considère comme étant le coupable n'est plus là, elle élargit l'accusation à tout un groupe auquel appartiennent pêle-mêle homosexuels, bisexuels et toxicomanes, qu'elle considère comme les « Marie Typhoïde » du SIDA. C'est également en termes de communauté que la question est abordée dans les *Tales*, notamment dans cet extrait d'une lettre que Mona envoie de Grande-Bretagne à Michael dans *Significant Others* :

They've finally heard of AIDS in Britain, but it mostly takes the form of fag-baiting headlines in the tabloids. According to Wilfred, their idea of safe sex is not going to bed with Americans. (62)

Ici, c'est toute une nation qui est désignée comme étant à l'origine de la propagation du VIH. Cette une façon de voir était très répandue à l'époque, ce que confirme Luc Montagnier dans *La bataille du sida* où il explique qu'il a dû faire face à la toute-puissance de son confrère américain, Robert Gallo : « C'était une maladie américaine au départ ».

Ainsi, quand on est à la fois gay et américain, la question « who did this to me? » se pose-t-elle encore ? Et quelles réponses trouve-t-elle ? Chez Feinberg, B.J. la pose ainsi :

Should I call [Bob Broome], send my regards? I don't want to remind him. That might make him feel guilty. He's probably not thinking about all the tricks he may have infected. Does he even want to know that I know? I guess he does. But what am I to do about Bob, the possible instrument of my death, the agent of my demise? No, how can I be so cruel? How can I even think of that? How can anyone assign blame? If I have the virus, it's my responsibility, no one's fault but my own. It's fate. It's irrelevant where it came from. But the problem of Bob remains. What should I say? What should I do? (*Eighty-Sixed* 180)

Alors que B.J. ne sait pas encore qu'il est séropositif, il désigne Bob comme étant potentiellement celui qui l'a infecté, puis se reprend immédiatement en affirmant que la question est « irrelevant », c'est-à-dire qu'elle n'est pas pertinente, qu'il n'y a pas lieu de la poser, même si son premier réflexe a été de le faire. Plus tard, alors qu'il vient d'effectuer la prise de sang et qu'il attend les résultats, il aborde à nouveau le sujet, non plus à propos de Bob, mais à propos de son ami Richard :

The next day I called Richard in California.
“If it turns out I'm positive, I'm going to take the next plane out of here and get a cab to your apartment and knock on your door, and I'll say, ‘Thanks,’ and pull out my pearl-handled revolver from my purse and shoot you dead.”
“Come on, Benjamin, I didn't necessarily infect you. It could be any one of thousands.”

“I know it was you. Who else fucked me with such relish and regularity? Who else do I know who had lymphadenopathy in 1982? Besides, it’s easier for me to deal with when I can pinpoint the blame on someone else.” [...] Was it better to have loved and gotten infected than never to have loved at all? (*Spontaneous Combustion* 77-78)

B.J. explique que rechercher le coupable lui facilite les choses car il peut « pinpoint the blame ». Richard a raison, le ou les coupable(s), si culpabilité il y a, se trouve(nt) parmi ses très nombreux partenaires sexuels, et il est évidemment illusoire de penser en isoler un seul. Pourtant, c’est ce que voudrait B.J. : « pinpoint », « isoler », c’est-à-dire rétrécir le champ des possibles, dans le mouvement inverse de ceux que nous avons vus plus haut, où toute une communauté était désignée coupable. S’il dit être le seul responsable, il ne peut s’empêcher de chercher un coupable.

Cette attitude, qui a beaucoup intrigué Elinor Burkett, explique son intérêt pour le SIDA :

I began to see AIDS as a lens through which the flaws of the nation were magnified. It revealed America’s need to blame someone rather than to accept tragedy and cope with the truth of our relative powerlessness against nature. (15)

En effet, on trouve régulièrement qu’à la question « who did this to me? », la réponse n’est pas un partenaire sexuel, mais une institution : le gouvernement fédéral, le CDC, la FDA, etc., c’est-à-dire les pouvoirs publics, dont on ne peut effectivement pas nier qu’ils n’ont pas fait tout ce qui était en leur pouvoir pour juguler l’épidémie pendant ses premières années. Pour autant, les désigner comme seuls coupables pose problème : « AIDS is not caused by avarice, indifference, opportunism, careerism, or homophobia. [...] It is caused by a virus » (*Ibid.* 16). Christopher Coe, auteur dont la notice nécrologique du *New York Times* indique qu’il est mort des suites du SIDA en 1994 à l’âge de quarante-et-un ans, l’exprime ainsi :

Dominic was really a maiden. I had been around a bit that summer, had been to art school in San Francisco, sketched a few models, even sold a few paintings, and had come down with hepatitis, gonorrhea, and crabs. I was with about forty men that summer, my first away from home. I was nearly seventeen.

Of course, there was no point in wondering who had given me the hepatitis, the gonorrhea, the crabs, because it could have been any of them. Or any three of them. In a way, it was all forty of them. (8)

Quand il conclut que, d’une certaine manière, ce sont ses quarante partenaires sexuels qui lui ont transmis les IST en question, il affirme à la fois sa propre responsabilité et la responsabilité de toute sa communauté. Après toutes les tergiversations de son *alter ego* fictionnel, Feinberg fera de même dans *Queer and Loathing* quand il dira : « I plead guilty » (4).

Pour conclure, on peut reprendre la question posée par B.J. dans l'extrait de *Spontaneous Combustion* cité ci-dessus : « Was it better to have loved and gotten infected than never to have loved at all? ». C'est évidemment une question contrefactuelle (« si j'avais su, si c'était à refaire ») ; la réponse qui peut lui être apportée est encore moins pertinente que la recherche d'un coupable. Pourtant, elle est régulièrement posée, et la réponse est peu ou prou toujours la même. Celle de Richard Hall²²⁵ apparaît comme tout à fait représentative de la tendance générale, bien que la formulation soit originale :

After a while, Wade pointed to a book on the table. Ray picked it up—the letters of Isak Dinesen—then showed it to his lover, Keith. “You know,” he remarked, quite unnecessarily, “Meryl Streep, *Out of Africa*.” Keith knew. “The letters are marvelous,” Wade said. “She wrote her brother back in Denmark, she told him [...] that it was worth having syphilis in order to be a baroness. [...] Her husband—you know, the baron, Klaus Maria Brandauer—gave it to her in Africa. She had it for years, died of it back in Denmark. [...] Don’t you see? [...] It was worth having this, all this”—he waved at the tubes and syringes and bottles—“to have as much sex as I wanted. With anyone. For years. All my life, really. [...] I always adored being a baroness.” (247-248)

« Chronicle of My Death Foretold »

L'expression ci-dessus est tirée de *Spontaneous Combustion*. B.J. raconte que, quand il a annoncé sa séropositivité à l'une de ses amies vivant en Caroline du Sud, elle lui a envoyé une lettre « saying how upset she was about the “A”-word thing and bemoaning the fact that we probably wouldn't be able to spend the next fifty-seven years together ». B.J. fait alors le commentaire suivant : « I eventually filed this in a folder entitled “Chronicle of My Death Foretold” » (205). Feinberg fait évidemment allusion au roman de Gabriel Garcia Márquez *Chronicle of a Death Foretold* (*Crónica de una muerte anunciada*), dans lequel Santiago Nasar est assassiné parce qu'on l'accuse d'avoir fait perdre sa virginité à Angela. Si les circonstances sont très différentes, le thème de l'acte sexuel qui s'avère *a posteriori* être le moment où la montre est demandée²²⁶ est commun. L'enjeu du diagnostic, c'est qu'il change

²²⁵ Richard Hall, auteur de six ouvrages de fiction et d'un recueil de pièces de théâtre, est mort des suites du SIDA à l'âge de soixante-cinq ans en 1992, l'année où *Fidelities* a été publié (Lambert).

²²⁶ Dans le jargon du poker, « demander la montre » (« call the clock ») est une action qu'un joueur peut effectuer lorsqu'il estime qu'un adversaire prend trop de temps pour jouer. Ainsi, à partir du moment où « la montre est demandée », il ne reste qu'un temps défini au joueur concerné (généralement une minute) avant que sa main ne soit déclarée « morte » (« dead »).

la nature même du temps. Il est d'usage de dire que, dans *Angels in America*, Kushner a fait du VIH « the virus of time »²²⁷, mais l'utilisation qu'il fait de cette expression est en fait plus subtile :

PRIOR. God split the World in Two...
ANGEL. And made YOU:
PRIOR. Human Beings:
Uni-genitaled: Female. Male.
ANGEL. In creating You, Our Father-Lover unleashed
Sleeping Creation's Potential for Change.
In YOU the Virus of TIME began!
PRIOR. In making people God apparently set in motion a potential in the
design for change, for random event, for movement forward.
(*Perestroika* 175)

Même s'il est possible, dans une pièce où le SIDA a une telle importance, d'identifier ce « virus of time » au VIH, ce n'est pas exactement ce que dit l'Ange, puisque le « you » de la réplique « In YOU the Virus of TIME began » ne désigne ni Prior lui-même, ni les personnes atteintes du SIDA en général, mais tous les êtres humains, ceux qui sont « uni-genitaled » depuis que Dieu les a coupés en deux. Or, il faut rappeler que selon le mythe platonicien, une fois que les androgynes furent coupés en deux,

chaque morceau, regrettant sa moitié, tentait de s'unir de nouveau à elle. Et, passant leurs bras autour l'un de l'autre, ils s'enlaçaient mutuellement, parce qu'ils désiraient se confondre en un même être, et ils finissaient par mourir de faim et de l'inaction causée par leur refus de rien faire l'un sans l'autre.
(Brisson 116-117)

C'est alors que Zeus prit les hommes en pitié et « transporta les organes sexuels sur le devant du corps », ce qui eut deux conséquences :

Si, dans l'accouplement, un homme rencontrait une femme, il y aurait génération et l'espèce se perpétuerait ; en revanche, si un homme tombait sur un homme, les deux êtres trouveraient de toute façon la satiété dans leur rapport, ils se calmeraient, ils se tourneraient vers l'action et ils se préoccuperaient d'autre chose dans l'existence²²⁸. (*Ibid.*)

La conclusion est la suivante :

C'est donc d'une époque aussi lointaine que date l'implantation dans les êtres humains de cet amour, celui qui rassemble les parties de notre antique nature, celui qui de deux êtres tente de n'en faire qu'un seul pour ainsi guérir la nature humaine. (*Ibid.*)

Le fait de créer les êtres humains tels que nous les connaissons a donc eu pour conséquence d'inaugurer la recherche amoureuse et la sexualité. On peut comprendre que le caractère

²²⁷ « The virus [Prior] bears is both literal (HIV) and figurative: it is eventually identified as “the virus of time”, the “disease” of change and progress. » (Frantzen 280)

²²⁸ Il est à noter que, selon la traduction, le sens de ce segment est tout à fait différent. Celle de Mario Meunier est la suivante : « Mais si le mâle venait à s'accoupler au mâle, le dégoût résultait alors de cette union ; ils cessaient leurs rapports, se tournaient vers l'action et occupaient différemment leur vie » (80).

itératif de cette dernière rythme la vie, puisque la « satiété » dont il est question a pour caractéristique d'être toujours provisoire. C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre le « virus of time », qui, s'il est identifié au VIH, devient le grain de sable qui détraque l'horloge amoureuse. Rappelons cette remarque de Feinberg : « We're living in AIDS time. We're living in dog years » (*Queer and Loathing* 133). Il traduit la distorsion du temps induite par le diagnostic²²⁹ en faisant allusion à l'idée fort répandue qu'une année de la vie d'un chien équivaldrait à sept années de vie humaine. C'est peut-être aussi une manière de sous-entendre que ce changement de rythme temporel a quelque chose de non-humain, de sous-humain. Une fois le diagnostic posé, nous allons le voir au chapitre suivant, le corps va prendre de plus en plus de place. Or, selon Philippe Mahoux-Pauzin, « l'homme est animé d'un instinct très fort d'oubli des organes qui composent son corps » (110, je souligne). Il y a donc quelque chose d'animal à vivre avec le SIDA, sans avenir et en proie aux affres d'un corps qui périclité.

²²⁹ Parmi les textes de l'auteur canadien d'origine chilienne Francisco Ibanez-Carrasco, rassemblées pour publication en 2004 sous le titre *Killing Me Softly. Morir Amando*, la nouvelle « Strictly Professional » (1999) aborde ce thème, notamment dans l'extrait suivant (qui explique le sous-titre du recueil) : « [L]a historia que voy a relatar does not end today, it is, like they say, *el principio de un final feliz, como las canciones*, the songs with happy endings, even when it is my ending. [...] *Se toma tiempo morir amando* » (13-15).

Chapitre 2

« Describing stories as told *through* the body²³⁰ » : écrire la déliquescence du corps

« Une écriture qui emprunte tour à tour au miroir et au scalpel²³¹ »

It has often been observed that modern Western society is typified by a certain “disembodied” style of life. Our shelters protect us from direct corporeal engagement with the outer world, our relative prosperity alleviating, for many of us, immediate physical need and distress. [...] The Platonic emphasis on the purified soul, the Cartesian focus on the “cogito” experience, pull us toward a vision of self within which an immaterial rationality is central. (Leder 2-3)

Si Drew Leder, professeur américain de philosophie, fait ce constat en introduction de *The Absent Body*, il s’agit en réalité d’un postulat qu’il va s’attacher à déconstruire en montrant comment, au quotidien, le corps est absent, non parce que nous ne prêtons pas attention à l’expérience vécue par notre corps, mais parce que nous faisons l’expérience du corps absent²³². C’est l’argument de Philippe Mahoux-Pauzin cité en conclusion du chapitre précédent, ce que Paul Valéry appelle « la vie dans le silence des organes » (Bouloumié 7). Or, dans la littérature gay du SIDA, ce silence fait place à une véritable cacophonie ; un à un, tous les organes sont atteints, deviennent source de modifications et de changements, souvent de douleur, bref, ils sortent de leur silence et réclament l’attention :

The advent of AIDS [...] has literally made the body of the gay male an object of massive public curiosity and relentless cultural inquiry. His body is now widely perceived as a site of mysterious and fatal infections—a perception that has prompted its radical (re)othering and (re)medicalizing. The body has emerged as a supertext, a territory over which a bewildering number of competing medical, political, and cultural fictions seek domination. (Nelson 2)

Ces phénomènes de (re)médicalisation (Hocquenghem invente l’expression « folie scopique », Lévy, *Sida-fiction* 67) et de (ré)aliénation (Leder parle de « alien presencing of the body in disease [which expresses] the hegemony of an occupying force », 82) font du

²³⁰ Cette expression est empruntée à A.W. Frank dans *The Wounded Storyteller* (2).

²³¹ Cette formulation est de Bruno Blanckeman, qui l’utilise dans l’ouvrage dirigé par Nicolas Balutet, *Écrire le SIDA*, à propos de l’œuvre d’Hervé Guibert (61). Glucksmann propose l’expression suivante : « une courageuse, rigoureuse, indépassable autoscopie » (112).

²³² « I refer to experiences of bodily *absence*. » (3)

corps un « surtexte ». Cette notion, selon René Kalisky, est proche de l'« effet de distanciation » (« Verfremdungseffekt ») de Brecht, qui a pour but de briser l'illusion théâtrale afin d'éveiller le sens critique du spectateur en lui donnant à voir la nature artificielle de la représentation, et donc en lui faisant (re)prendre conscience de sa position de spectateur. Le « surtexte » de Kalisky a ceci de commun avec le corps malade du SIDA qu'il met à jour ce qui jusque là était caché :

Le surtexte est en fait la pièce telle que l'auteur l'a rêvée, pensée, méditée ; il ne cherche plus à dissimuler ses bavures, en invoquant la sacro-sainte illusion théâtrale, mais il s'engage aussi décisivement sur la scène que sur le papier, que dans le silence de son cabinet de travail. (Silvestri 67)

L'expression « dissimuler ses bavures » est tout à fait juste ici, car ce que nous allons voir est précisément le corps poreux, ou qui déborde, qui force sa rencontre avec le monde extérieur. Il n'y a plus ces « shelters [that] protect us from direct corporeal engagement with the outer world » dont parle Leder ; il s'agit, comme le dit Roy Cohn dans *Angels in America*, de « live in the raw wind, naked » (*Millenium Approaches* 64).

1. De l'« homosexual clone » au « AIDS clone »²³³ : l'uniformité des corps

S'il est une figure aisément reconnaissable, c'est sans aucun doute celle du clone gay des années qui ont précédé la crise du SIDA. Il suffit de jeter un œil à l'adaptation télévisée des *Tales* pour reconnaître Michael Tolliver entre mille²³⁴ : c'est un jeune homme moustachu, dont les cheveux longs de quelques centimètres ont un volume parfaitement maîtrisé, et dont l'encolure du T-shirt laisse entrevoir une pilosité relativement abondante. On peut prendre n'importe quelle photographie de Freddie Mercury et la placer à côté d'un photogramme de Paul Hopkins dans l'adaptation des *Tales* : la ressemblance est frappante. Il en va de même pour Harvey Milk (avant qu'il ne se rase la moustache pour entrer en politique), ainsi que pour l'acteur de films pornographiques Al Parker (mort des suites du SIDA à l'âge de quarante ans en 1992, il est le sujet d'une biographie qui s'intitule justement *Clone: The Life and Legacy of Al Parker Gay Superstar*) ; la liste pourrait être très longue, et il faut y ajouter

²³³ La première expression est empruntée au titre de l'ouvrage de Levine dont il va être question ici, et la seconde au sous-titre de *Queer and Loathing* de Feinberg, *Rants and Raves of a Raging AIDS Clone*.

²³⁴ Il faut cependant préciser que d'un point de vue physique (sans référence aucune à ses talents d'acteur), il y a eu une erreur de distribution dans les six premiers épisodes de la série, ceux qui constituent l'adaptation du premier tome et dans lesquels Marcus D'Amico joue le rôle de Michael. Jeune homme au visage glabre et aux cheveux très courts, son look correspond à l'époque du tournage (1993) et non à l'époque de la diégèse. Les remarques ci-dessus concernent donc les dix épisodes suivants, ceux qui correspondent aux deuxième et troisième tomes, *More Tales of the City* et *Further Tales of the City*, quand d'Amico a été remplacé par Paul Hopkins.

David Feinberg. Ces quelques exemples venant d'horizons très divers visent à montrer que cette apparence n'est pas une question anecdotique. Martin Levine y consacre un ouvrage remarquable²³⁵, *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*, dans lequel il affirme que le « clone style » a une dimension double :

What mattered was the doubleness of the clone style—its self-conscious, almost parodying references to stereotypically traditional masculinity, and its self-conscious embracing of that very stereotype at the same time. Clone style was both parody and emulation (59).

Selon lui, derrière l'uniformité se joue une question identitaire :

The gay clone [was] a specific constellation of sociosexual, affective and behavioral patterns that emerged among some gay men in the urban centers of gay American life [and] was the indigenous form of the urban gay enclave. (*Ibid.* 7)

Le corps de cet archétype mérite que l'on s'y attarde afin de prendre la mesure des changements induits par le SIDA. « In those plague-free days », selon la formulation d'Ethan Mordden pour désigner les années 1970 (75), le corps de l'homme gay était le théâtre d'une véritable mise en scène, un travail esthétique qui se faisait au prix d'efforts quotidiens :

"How can looks change you? Looks are what you are. Looks are what change."

"You can't change your looks, surely."

"What's a gym for, then? Mustaches and beards? Clothes?" Don't you know *anything*? his tone said. Aren't you gay? (*Ibid.* 203)

Clark, l'ami du narrateur qui lui pose ces questions, affirme le lien très fort entre l'identité gay et l'attention portée à son corps. Il n'est pas le seul ; c'est plutôt la réaction de Bud, le narrateur, qui est une exception. Fréquenter assidûment les salles de sport est la règle ; les « gyms » sont des lieux qui jalonnent les quartiers gays au même titre que les bars, les boîtes de nuit et les saunas. L'idée est de sculpter son corps :

[The clone] had a gym-defined body; after hours of rigorous body building, his physique rippled with bulging muscles, looking more like competitive body builders than hairdressers or florists. (Levine 7)

C'est exactement le processus qu'a suivi David Feinberg, qui a réussi à transformer sa stature quelque peu fluette en montagne de muscles : « [Feinberg's] hours at the gym had sculpted the skinny kid into the Gay Urban Clone » (Burkett 342). Le résultat de ces efforts intensifs avait même une appellation particulière :

Clones developed "gym bodies," which denoted the physique associated with weightlifters. A gym body included tight buttocks, washboard stomachs, and "pumped-up" biceps and pectorals. (Levine 59).

²³⁵ Cet ouvrage a en fait été publié à titre posthume par son ami Michael S. Kimmel, plusieurs années après la mort de Levine des suites du SIDA.

Selon Feinberg, cette expression était tellement courante qu'elle était utilisée dans le langage télégraphique des petites annonces, avec les risques d'interprétations divergentes que cela comporte :

The problem with personal ads is that they never work. [...] Another guy says he has a gym body. You imagine him tight and lean, without a trace of fat, bulging in all the right places. You meet him and find out he goes to the gym three times a week and his body is just like seventy percent of the guys at the gym, the usual mixture of muscle and paunch, tone and flab. (*Eighty-Sixed* 8)

Les « gym bodies » étaient donc des idéaux à atteindre, mais chez un certains nombre d'aspirants au statut de « clone », la nature conservait ses droits.

Resserrons maintenant l'angle de vue : « Objectified body parts were far more significant than, for example, eye color or smiles, let alone emotional connection or social background » (Levine 82). Pour illustrer cette affirmation, il n'y a que l'embarras du choix, tant les synecdoques relatives à différentes parties du corps sont nombreuses. Les deux suivantes concernent la partie du corps la plus souvent concernée par ce procédé ; la première est utilisée par B.J. :

Sex in the great outdoors: the freedom, the liberation, the fresh air, and the concurrent risk of arrest. [...] A group of them were on a boulder midst the darkest part of the forest. Furtive shadowy glances. Dark and brooding. Silent movements? An occasional cock slipping out of a pair of shorts, only for a moment. This was the St. Mark's Baths *en pleine air* [sic], on a much more discreet level. (*Eighty-Sixed* 85)

La seconde est employée par Ben, le compagnon de Michael dans *Michael Tolliver Lives* :

When it comes to sex, I'm happy to receive the occasional windfall, but I just don't have the spirit for the hunt anymore. It's enough to know that Ben will call as soon as he's done, proposing plans for the evening and downplaying his fun. "Boy," he'll say, "they must've been having a special on little dicks," and I'll laugh at that and love him for it, whether it's true or not, because, at the end of the day, I'll have another eight hours holding him in my arms. (66)

Comme l'atteste la réplique de Ben, ce zoom sur les organes génitaux s'accompagne en général de préoccupations relatives à leur taille. Ainsi, avoir été gâté par la nature faisait partie intégrante de la panoplie du clone, ce qui permet de comprendre que n'était pas un clone qui voulait, puisqu'il s'agit d'une caractéristique physique qui ne peut pas être modifiée, même avec un travail acharné dans une salle de sport²³⁶. Levine donne cette caractéristique lorsqu'il dresse un portrait condensé du clone :

²³⁶ Selon les auteurs de l'article « Penile Size and Penile Enlargement Surgery: A Review » (2008), « the first recorded penile augmentation [was performed] in 1971 for the treatment of microphallus in the pediatric population. Subsequently, the adult population began to show interest in the procedure for cosmetic and

Their erotic ideals resembled the Marlboro Man or Tom Selleck. Hot men, for clones, were hung, built, and butch—young (early 20s or so), ruggedly handsome, with a mustache or trim beard and short hair, a tight well-toned body, round and firm buttocks, large genitals and visibly distended nipples. (82)

Il faut noter que, dans *Angels in America*, quand Prior va au palais de justice pour voir de ses propres yeux le nouvel amant de Louis, il fait précisément référence à la même figure que Levine (« He's the Marlboro Man »), ce qui déclenche l'enthousiasme de Belize : « Oooh, I wanna see » (*Perestroika* 223). Pour finir, il ne faut pas oublier deux caractéristiques qui ne concernent pas directement le corps du clone, mais qui en parachèvent le portrait. D'une part, ce « Marlboro man » ne porte évidemment ni survêtement ni costume : « [The clone] wore blue-collar garb—flannel shirts over muscle T-shirts, Levis 501s over work boots, bomber jackets over hooded sweatshirts » (Levine 7). D'autre part, son appartenance ethnique et sociologique est souvent très précise : « [The clone] was most often white [...]; he was a child of relative suburban affluence » (*Ibid.* 10-11). David Feinberg en éprouve une certaine mauvaise conscience : « I feel guilty. I'm just another overprivileged gay white male with a cushy job and private insurance » (*Queer and Loathing* 206).

Pour analyser l'impact du SIDA sur le corps des clones, cette reprise que fait Levine de la célèbre formule de Virginia Woolf s'avère particulièrement pertinente :

Virginia Woolf wrote that “on or about December, 1910, human character changed.” And well it might have, especially for the company she kept in London before the War. For gay men, on or about 1984, the world changed—and the world they had struggled to build [...] came tumbling down around them. (6)

Dans une communauté qui cultivait l'image du clone comme idéal à atteindre, il n'est pas étonnant que le SIDA ait induit un changement tel que Levine puisse affirmer que le monde a changé. Une fois le SIDA installé²³⁷, selon Feinberg, la fréquentation assidue des salles de sport ne faiblit pas :

The Clone Classic was found in gyms, discos, and on Fire Island. [...] The New Clone could be found at the gym, at ACT UP meetings, at Queer Nation demonstrations, and on Fire Island. (*Queer and Loathing* 217, je souligne)

psychological reasons, similar to that seen with reconstructive breast surgery and augmentation » (519). Ils précisent ensuite qu'il existe relativement peu d'études fiables sur le sujet ; en outre, toutes celles qu'ils citent datent des années 2000. On peut en conclure que la chirurgie pénienne sans lien avec une pathologie était très peu répandue à l'époque dont il est question ici.

²³⁷ Il faut remarquer que Levine a choisi « 1984 » comme date-pivot ; cela va à nouveau dans le sens de l'idée selon laquelle plusieurs dates peuvent être considérées comme étant l'« année zéro » de l'épidémie.

En revanche, elle prend une autre fonction : « In the age of anxiety²³⁸ gay men go to the gym five nights a week, just to keep out of trouble. [...] Any way to sublimate desire; anything to avoid sex » (*Eighty-Sixed* 201). L'idée est diamétralement opposée : avant, il allait à la salle de sport pour cultiver un corps qui déclenche l'appétit sexuel ; après, son but est à la fois de calmer son propre désir et de ne pas avoir de plage de temps disponible pour le commerce sexuel. De manière très surprenante, si les gays continuent à aller à la salle de sport, leur rapport au corps change du tout au tout ; nombreuses sont les remarques concernant la nouvelle silhouette à la mode dans les quartiers gays, comme en témoigne le constat dressé par B.J. lors de son séjour à San Francisco :

The Castro wasn't the den of iniquity I had remembered five years earlier on my last visit, but then neither was Christopher Street. Cruising was almost obsolete. In bars, men focused on their glasses, not each other. Allan told me that last year stuffing crotches with socks was all the rage, but I saw no evidence of the "padded look." This year the boys seemed chunkier. If anything, the pads had gravitated to the hips. Richard said that lean was out in San Francisco because it held that "sudden unexplained weight loss" aura about it, and that everyone had a good ten pounds to spare, as if ten pounds could protect one from death. (*Spontaneous Combustion* 40)

La préoccupation concernant la taille évoquée plus haut a changé de place : il ne s'agit plus de mettre en valeur ses organes génitaux, mais ses « poignées d'amour », ce qui eût été une hérésie quelques années plus tôt. Paul Monette fait également état de ce renversement de situation :

Within six months, lean—let alone thin—would become synonymous with the flashing amber of AIDS. [...] Thus in a year you would start seeing men at the gym who had chiseled themselves like Phidias now suddenly running to fat, the empty pounds accumulating in the waist and buttocks, evidence of the late-night binges on Oreos and Ring Dings that had replaced the faster food of bathhouse sex. (*Borrowed Time* 52-53)

Le labeur du sculpteur grec Phidias a fait place à l'orgie, non pas sexuelle, mais alimentaire, qui remplit également une double fonction : la première est la même qui motivait les heures passées à la salle de sport, à savoir calmer ses ardeurs ; la seconde est de transformer son corps exactement à l'inverse de la musculation, c'est-à-dire de l'envelopper d'une couche de

²³⁸ C'est une expression que l'on trouve à plusieurs reprises sous la plume de Feinberg ; c'est notamment le titre du deuxième chapitre de *Spontaneous Combustion*, qui a d'abord été publié dans le recueil *Men on Men* 2. Or, « The Age of Anxiety » est un poème de W.H. Auden qui a reçu le « Pulitzer Prize for Poetry » en 1948. Dans *Quand les corps se souviennent*, Didier Fassin y fait référence pour décrire la situation en Afrique du Sud dans les années 2000 : « Dans le prologue de *The Age of Anxiety*, W.H. Auden parle de ces moments "où le processus historique tombe en panne", "où la nécessité est associée à l'horreur et la liberté à l'ennui". [...] Ce n'est pas faire preuve d'un sens prophétique du malheur que d'énoncer ce constat. Cet "âge de l'anxiété", dans lequel nous nous trouvons se situe dans cet entre-deux, [...] où l'ordre qui règne dans les centres s'instaure au détriment du désordre qui déchire les périphéries, au niveau planétaire comme dans chaque société particulière. Il s'agit bien d'un âge de l'anxiété [...] précisément parce que cette tension existe entre ce qui est protégé et ce qui est abandonné, entre ce que l'on défend et ce à quoi l'on renonce » (394-395).

graisse visible. Ce qui persiste est une volonté de contrôle absolu du corps, que les gays transforment dans un sens puis dans l'autre, à l'envi, toujours dans une volonté de ne pas jurer dans un paysage uniforme. Si, avant le SIDA, les raisons de ce désir de ressembler aux autres pouvaient sembler relever de préoccupations uniquement esthétiques (ce n'est certainement pas l'avis de Levine, qui y lit, comme nous l'avons vu, une affirmation identitaire empreinte de subversion), une fois que le SIDA a modifié le rapport au corps, la peur de la stigmatisation est aisément compréhensible. Et l'on peut même aller plus loin en reprenant la dernière remarque de Feinberg : « Everyone had a good ten pounds to spare, as if ten pounds could protect one from death ». Le regard de l'autre n'est plus l'enjeu ; il ne s'agit pas de la peur d'être stigmatisé, mais de la peur de la mort attisée par le regard que l'on pose sur son propre corps. L'idée n'est en fait plus de ressembler aux autres, mais de ne pas ressembler à *certaines* autres, à savoir ceux qui sont atteints du SIDA. L'uniformité persiste, mais ce n'est plus le résultat d'une volonté de se démarquer des hétérosexuels ; il s'agit de ne pas ressembler à ceux qui ne contrôlent plus leur perte de poids. À l'intérieur même des salles de sport, le SIDA s'impose aux clients :

People simply disappear. Obituaries are posted on the bulletin board at the gym next to Fire Island shares. I always wonder whether someone had just died when I see notices for furniture at drastically reduced rates. (*Queer and Loathing* 184)

Symboliquement, l'irruption du SIDA dans le « saint des saints » des quartiers gays, la salle de sport, aux côtés d'annonces proposant des locations saisonnières à *Fire Island*, indique la place qu'il a prise dans le quotidien des hommes gays. Dans sa liste de « queens », Feinberg citait les « circuit queens », et entre parenthèses il explicitait ce qu'il entendait par là : « Fire Island/gym/disco circuit » (*Eighty-Sixed* 96). Il faut par la suite y ajouter le cabinet du médecin, qui devient aussi constitutif du « circuit » gay que les autres lieux : « “Who's your doctor?” I inquired, as casually as in the past I might have asked which gym do you go to... » (*Spontaneous Combustion* 137).

2. Les fluides corporels

Cette sous-partie va s'attacher à morceler le corps atteint du SIDA afin d'en analyser toutes les composantes telles qu'elles apparaissent dans les textes. Cette démarche, qui consiste pratiquement à autopsier un corps encore vivant, est dictée par la manière dont les auteurs eux-mêmes entrent dans le détail de la déliquescence de la fin de vie :

Le corps du personnage devient le lieu d'une action et l'objet d'une intrigue dont l'issue est inexorable mais les circonstances se dévoilent progressivement : pneumocystose, toxoplasmose, tuberculose, lymphome, cytomégalovirus attaquant les yeux, entre autres. (Balutet 60)

Rien n'est épargné à ceux qui sont atteints du SIDA pendant les premières années de l'épidémie ; de la même manière, rien n'est épargné au lecteur des ouvrages dont ils sont les auteurs et/ou les personnages principaux. Le corps se fragmente, chaque organe prend une place et une importance nouvelles ; à la manière d'un Picasso, on voit apparaître un corps dépeint par métonymie, où tantôt les poumons, tantôt les intestins, tantôt les yeux se trouvent au centre du tableau et relèguent le reste au second plan. On peut établir un parallèle entre cette fragmentation du corps et la fragmentation de l'écriture, qui est intrinsèque à l'écriture de la maladie : « Each of these testimonies presents itself as some fragment of a larger whole that the individual witness makes no pretense of grasping in its entirety » (A.W. Frank 139). Aucun auteur n'a la prétention de proposer autre chose qu'un fragment ; c'est, d'après Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*, une spécificité américaine :

Avec beaucoup d'assurance et de tranquillité, Whitman dit que l'écriture est fragmentaire, et que l'écrivain *américain* se doit d'écrire en fragments. C'est justement ce qui nous trouble, cette assignation de l'Amérique, comme si l'Europe ne s'était pas avancée dans cette voie. Mais peut-être faut-il se rappeler la différence que Hölderlin découvrait entre les Grecs et les Européens : ce qui est natal ou inné chez les premiers doit être acquis ou conquis par les seconds, et inversement. D'une autre façon, il en est ainsi des Européens et des Américains : les Européens ont un sens inné de la totalité organique, ou de la composition, mais ils doivent acquérir le sens du fragment, et ne peuvent le faire qu'à partir d'une réflexion tragique ou une expérience du désastre. Les Américains, au contraire : ils ont un sens naturel du fragment, et ce qu'ils doivent conquérir, c'est le sentiment de la totalité, de la belle composition. Le fragment est là, d'une manière irréfléchie qui devance l'effort : nous faisons des plans, mais, lorsque vient l'heure d'agir, « nous culbutons l'affaire, et laissons la hâte et la grossièreté de forme raconter l'histoire mieux qu'un travail élaboré » (Walt Whitman, *Specimen Days*, « Au fond des bois »). Ce qui est propre à l'Amérique, ce n'est donc pas le fragmentaire, mais la spontanéité du fragmentaire : « spontané et fragmentaire » dit Whitman (*Ibid.*). En Amérique, l'écriture est naturellement convulsive : « Ce ne sont que morceaux du véritable affolement, de chaleur, de la fumée et de l'excitation de cette époque ». Mais la « convulsivité », comme le précise Whitman, ne caractérise pas moins l'époque et le pays que l'écriture. Si le fragment est l'inné américain, c'est parce que l'Amérique elle-même est faite d'États fédérés et de peuples divers immigrants (minorités) : partout collection de fragments, hantée par la menace de la Sécession, c'est-à-dire la guerre. L'expérience de l'écrivain américain est inséparable de l'expérience américaine, même quand il ne parle pas de l'Amérique.

C'est ce qui donne à l'œuvre fragmentaire la valeur immédiate d'une énonciation collective. Kafka disait que dans une littérature mineure, c'est-à-dire de minorité, il n'y a pas d'histoire privée qui ne soit immédiatement

publique, politique, populaire : toute la littérature devient « l'affaire du peuple », et non d'individus exceptionnels. La littérature américaine n'est-elle pas mineure par excellence, en tant que l'Amérique prétend fédérer les minorités les plus diverses, « Nation fourmillante de nations » ? [...] Et de ce point de vue, le moi des Anglo-Saxons, toujours éclaté, fragmentaire, relatif, s'oppose au Je substantiel, total et solipsiste des Européens. (75)

C'est peut-être le fait que « le fragment [soit] l'inné américain » qui confère toute sa richesse à la littérature gay du SIDA aux États-Unis. Confrontés à la fragmentation de leur corps, les auteurs ne tentent pas de les re-totaliser en un « Je [...] solipsiste » ; par extension, chaque ouvrage de cette « littérature mineure²³⁹ » est une pierre de l'édifice, de la même manière que chaque partie du corps morcelé n'est pas doté d'une autre valeur que la sienne propre. Dans leur ouvrage *Sida-fiction*, dont le corpus est constitué à parts égales de textes français et américains, Joseph Lévy et Alexis Nouss sont prudents lorsqu'il s'agit de généraliser, mais ils semblent aller dans ce sens :

Cas individuel ou cas social ? [...] Sans tabler sur des particularismes culturels nationaux toujours difficiles à manier, nous avons pu cependant constater que le corpus français tendait à privilégier la première approche, le corpus américain la seconde. (79)

a. « Le lien [...] n'est [...] pas celui du sang [...] mais celui du sens²⁴⁰ »

La symbolique du sang a une très longue histoire ; on peut d'abord penser à la Bible :

— Et Dieu dit : Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. Maintenant, tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. (Genèse 4, 10-11)

— Pendant qu'ils mangeaient, Jésus prit du pain ; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le donna aux disciples, en disant : Prenez, mangez, ceci est mon corps. Il prit ensuite une coupe ; et, après avoir rendu grâces, il la leur donna, en disant : Buvez-en tous ; car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui est répandu pour beaucoup, pour le pardon des péchés. (Matthieu 26, 26-28)

On peut également faire référence à un texte séminal de la littérature anglophone :

MACBETH. Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red. (Shakespeare 56)

²³⁹ Nous reviendrons sur ce concept kafkaïen dans le troisième chapitre (pages 329-330).

²⁴⁰ « Le lien qui traverse l'histoire contemporaine des homosexuels, de la déportation à l'épidémie de sida, en passant par les mouvements de libération des années 1970, n'est donc pas celui du sang (à l'inverse des "peuples"), mais celui du sens. La filiation qui se construit entre générations successives s'enracine dans le sens attribué par les plus récentes aux événements ayant marqué les précédentes. » (Broqua, *Agir pour ne pas mourir* 271)

Le sang, symbole de la vie, synecdoque de l'être, qui lorsqu'il est versé retombe sur celui qui l'a fait couler, devenant ainsi symbole de mort²⁴¹, est donc intrinsèquement paradoxal ; en lui coexistent la vie et la mort²⁴² dans une tension qui lui confère un statut à la fois prosaïque et sacré. Prosaïque depuis que l'on en connaît parfaitement les fonctions ; sacré malgré cela, puisque même dans le langage courant il reste chargé de signification. Dans un article datant de 1988, Armistead Maupin raconte une anecdote de jeunesse, qui remonte au moment où il s'est mis à se poser des questions sur son orientation sexuelle :

My father, as it happened, was compiling a family history at the time, a Herculean feat of research in which he held forth on a variety of topics, including the worldly fate of Maupin Men throughout history. Looking to it for guidance, I found this:

"They are lawyers and doctors, planters and merchants, generals and privates... If you go far enough back into the dim past, there appears to be a small amount of royal blood—and there most certainly is the blood of at least two pirates... One thing is certain, and that is wherever one of these men met success, there was a self-effacing and goodly lady at his side." (« Growing up Gay in Old Raleigh »)

Désorienté face à son avenir qui l'angoisse, il se tourne vers son passé familial, et il y trouve la mention du sang qui, ici, est symbole de lignée, de descendance biologique et donc d'héritage ; il n'y trouve aucun réconfort, puisque tous ses ancêtres, du roi au pirate, avaient à leurs côtés une femme, toute effacée qu'elle fût. Plus loin dans l'article, qui date de l'année où la marche des fiertés de Caroline du Nord a eu lieu à Raleigh, Maupin fait à nouveau allusion au sang :

Terry and I will be present for that event, making our way down Hillsborough Street, to the monument my great-grandmother erected "To Our Confederate Dead." We are doing this because we know the world won't change until gay people become visible and proud. We are doing it because we have our own dead to honor now, and their blood is on the hands of the indifferent.

Cette fois, le sang est celui que Macbeth ne parvient pas à laver, celui qu'ont sur les mains les meurtriers, en l'occurrence coupables d'homicides par négligence. En mentionnant dans le même paragraphe son aïeule et les morts du SIDA, dont il doit honorer la mémoire, il crée de nouveaux liens du sang : si celui qui coule dans ses veines est celui des rois, des pirates et des Confédérés qui l'ont précédé, se mêle symboliquement à lui le sang de sa famille d'adoption, à savoir la communauté gay, dans lequel circule le VIH. C'est sûrement ce qui explique que

²⁴¹ Par exemple : « Si un homme couche avec un homme comme on couche avec une femme, ils ont fait tous deux une chose abominable ; ils seront punis de mort : leur sang retombera sur eux » (Lévitique 20, 13).

²⁴² Cette ambivalence est également affirmée dans la mythologie grecque : « Euripide avait décrit le double pouvoir du sang en quelques mots, il y a vingt siècles, en rappelant qu'Asclépios – le dieu de la Médecine –, avait reçu d'Athéna deux gouttes de sang provenant de la Gorgone : l'une écartait les maux et entretenait la vie, l'autre donnait la mort » (Postaire 30).

Maupin se soit emparé du sujet dans son œuvre alors que lui-même est séronégatif. Les hommes gays sont ses « frères de sang », expression qu'il faut réinterpréter dans le contexte du SIDA selon la clé donnée dans le titre du roman de Joel Redon, *Bloodstream* : c'est le système sanguin de toute une communauté qui est infecté ; les liens du sang ne sont plus ceux de la famille biologique, mais ceux d'une famille choisie, solidaire dans l'adversité.

Dans *Angels in America*, les liens du sang sont mentionnés dès la quatrième scène du premier acte, quand Prior dit qu'il comprend que son compagnon n'avoue pas son homosexualité à sa famille :

I don't blame you, hiding. Bloodlines. Jewish curses are the worst. I personally would dissolve if anyone ever looked at me in the eye and said "Feh." Fortunately WASPs don't say "Feh." (*Millenium Approaches* 26).

C'est en utilisant la notion de « bloodline » que Prior établit une différence entre la famille de Louis et la sienne. Il faut rappeler qu'à différentes reprises dans la pièce il est fait mention du fait que Prior est issu d'une longue lignée, ce qui est une source de fierté²⁴³. Or, Prior est conscient du fait que ce sang est le *locus* de l'infection : « My heart is pumping polluted blood. I feel dirty » (*Ibid.* 40). B.J. l'est tout autant, puisque ce sang pollué le poursuit jusque dans un rêve :

And one day I was sitting at a coffee shop, and my nose began to bleed spontaneously. I hadn't had a nosebleed in years. The blood dripped bright red onto the plate, onto the napkin. All I could think of was the virus that was coursing through my blood. I blotted it out with the napkin and sat there ashamed, frightened, in despair²⁴⁴. (*Spontaneous Combustion* 81)

Voir son propre sang lui fait à la fois honte et peur, et produit un effet presque hypnotique : ce liquide normalement confiné par les barrières corporelles devient, quand il s'en échappe, une source de contamination, un risque que l'on fait courir aux autres. Cela donne lieu à un épisode d'*Angels in America* probablement difficile à mettre en scène, mais très puissant, qui se déroule dans la chambre d'hôpital de Roy juste après que Joe lui a avoué qu'il était désormais en couple avec un homme :

(Roy stands, unsteadily. He starts to walk away from the bed. The IV tube extends to its full length and then pulls. Roy looks down at it, remembering it's there. In a calm, disinterested manner he pulls it out of his arm, which starts bleeding profusely.)

ROY. Ow.

JOE. Roy, what are you...

²⁴³ Pour rappel : « Prior is an old old family name in an old old family. [...] Very old. Which in some circles equals impressive » (*Millenium Approaches* 57) ; « In a family as long-descended as the Walters... [...]. It's a great honor for the family [...] for the Walters, the family in the larger sense » (*Ibid.* 93-94).

²⁴⁴ Cet épisode semble être autobiographique ; dans l'agenda personnel de Feinberg, à la date du 17 janvier 1988, on trouve cette mention : « Nosebleed in public at restaurant » (« David B. Feinberg Papers » Box 17).

(Joe starts for the door, Roy stands still watching dark blood run down his arm.)

JOE *(Calling off)*. Um, help, please, I think he...

(Belize enters with the portable oxygen, and then sees Roy.)

BELIZE. Holy shit.

(Belize puts on rubber gloves, starts towards Roy.) [...]

ROY. [...] I want you home. With your wife. Whatever else you got going, cut it dead.

JOE. I can't, Roy, I need to be with...

(Roy grabs Joe by the shirt, smearing it with blood.) [...]

ROY. YOU NEED? Listen to me. Do what I say. Or you will regret it.

And don't talk to me about it. *Ever again.*

(Belize moves in, takes Roy to the bed and starts bandaging the puncture.)

ROY. I... never saw that coming. You kill me.

BELIZE *(To Joe)*. Get somewhere you can take off that shirt and throw it out, and don't touch the blood. *(Perestroika 218-219)*

Si un metteur en scène veut suivre à la lettre les indications scéniques de Kushner, cet épisode requiert des effets spéciaux dignes du cinéma. Dans l'adaptation de HBO, le réalisme est saisissant : Roy, sous les traits d'Al Pacino, paraît pratiquement aussi mort que vivant. Après avoir alterné un gros plan sur le tube en caoutchouc de la perfusion qui se met en tension à mesure que Roy s'éloigne et un plan large qui montre Roy marchant péniblement, la caméra fait à nouveau un gros plan, cette fois sur sa main quand il arrache le cathéter, sans violence mais avec détermination. Le sang est très liquide, presque écarlate, et coule à flots. Quand Joe sort chercher de l'aide, il laisse la porte ouverte face à la caméra, et l'on y voit très distinctement le panneau rouge « Isolation precaution ». Quand Belize prend la mesure de la situation, il se précipite sur le chariot du couloir où se trouve le matériel médical, et le temps qu'il met à enfiler ses gants en latex semble infini puisque plusieurs plans alternés le montrent en train d'en mettre un, puis l'autre, pendant que le sang de Roy se répand sur lui-même, sur le sol, sur les murs et sur la chemise de Joe. Les deux dernières répliques sont très rapprochées : à peine Roy a-t-il fini de dire « You kill me » que Belize dit immédiatement à Joe, avec un débit très rapide et sur un ton autoritaire, d'aller jeter sa chemise sans toucher le sang. Il est évident que Kushner a voulu que l'on entende cette réplique, « You kill me », comme un renversement de situation : c'est Roy qui fait courir le risque à Joe d'être infecté, d'autant plus que Joe ne sait pas que Roy a le SIDA, il croit encore qu'il a un cancer du foie. Roy, selon les mots de Macbeth, « incarnadine » d'une manière très visuelle tout le champ de la caméra sous les yeux du téléspectateur forcément choqué par un tel bain de sang. La vue de ce sang a le même effet sur le téléspectateur que sur B.J. plus haut : « All I could think of was the virus that was coursing through my blood ». Puisque l'on ne peut pas voir le virus à l'œil nu, le sang est « the next best thing », l'élément visuel qui déclenche le plus la peur et

l'horreur. Ainsi, dans *Raft of the Medusa* de Joe Pintauro, la scène où Nairobi, qui est séropositive, pique Larry, qui ne l'est pas, avec une seringue dont elle dit qu'elle l'a déjà utilisée, est un moment de tension extrême à la fois sur la scène (tous les personnages, et évidemment surtout Larry, sont sous le choc) et, selon toute vraisemblance, dans la salle : Pintauro compte sur le fait que les spectateurs voient le VIH dans le sang de Nairobi pour obtenir l'effet escompté, une certaine sidération, avant de faire retomber la tension, quand Nairobi avoue qu'il s'agissait d'une seringue propre (53-54).

Ce sang « pollué », pour reprendre le terme de Prior, a une telle force symbolique qu'il acquiert une conséquence sociétale que B.J. évoque dans *Spontaneous Combustion* :

I remembered that a few years ago, she asked whether I donated blood anymore, like I used to do in college. Mom, I'm queer. Blood is over. We donate last season's designer originals to Bailey House. (193)

En effet, qu'il s'agisse des États-Unis ou de la France (ou d'un grand nombre d'autres pays, d'ailleurs), les hommes ayant (eu) des rapports homosexuels n'ont officiellement, encore aujourd'hui, pas le droit de donner leur sang. Le journal *Libération* du 16 juin 1983 le formule ainsi :

Les pédés, groupe sanguin indésirable ?
Devant les risques de contagion du sida, le soi-disant “cancer gay”, par voie sanguine, une campagne d'information et de sélection des donneurs de sang a été décidée en France. Non sans dérapages discriminatoires. (Strazzula 78).

Les hommes homosexuels sont devenus un « groupe sanguin », formulation tout à fait à propos qui va dans le sens de la remarque ci-dessus concernant les « frères de sang » : la communauté gay est désormais une famille dont tous les membres sont liés par le sang. Dans *La bataille du sida*, le docteur Willy Rozenbaum raconte les réactions auxquelles il a dû faire face quand il a commencé à sonner l'alarme du risque de contamination par les produits sanguins issus de dons :

Le sang français, mon bon monsieur, il est gratuit, il est pur ! [...] En France, on prend toutes les précautions, c'est gratuit, c'est du don, et donc le don, ça ne peut pas être mauvais.

Rozenbaum force le trait en employant un vocabulaire manichéen, mais il y a toutes les raisons de croire qu'une telle vision des choses prédominait à l'époque : le scandale du sang contaminé en est la meilleure preuve, puisqu'il atteste que les avertissements du docteur Rozenbaum (et de certains de ses confrères) sont restés lettre morte. La dialectique pureté/pollution du sang est liée à l'impossibilité de détecter à l'œil nu la différence entre les deux. C'est cela qui est intolérable, qui fait du sang porteur du VIH une vision d'horreur.

Hervé Guibert pousse cette idée à l'extrême, en imaginant précisément que son sang est visible :

Il me fallait vivre, désormais, avec ce sang dénudé et exposé, comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. Mon sang démasqué, partout et en tout lieu, et à jamais, à moins d'un miracle sur d'improbables transfusions, mon sang nu à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. Est-ce que ça se voit dans les yeux ? (Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* 14)

Cette porosité du corps induite par le SIDA atteindra son paroxysme lorsqu'il s'agira des lésions cutanées du sarcome de Kaposi, dont la dimension visible ne sera pas que symbolique. Le sang, lui, convoque chez les personnages, les auteurs, les spectateurs, ainsi que la population en général, des représentations très puissantes. De toutes celles qui sont liées au corps, c'est probablement la thématique qui exerce l'impact le plus grand. Maxence le formule ainsi : « Plus que jamais, l'exclamation célèbre de Nietzsche "J'écris avec mon sang" est de sinistre actualité » (79).

b. « *Death by sperm*²⁴⁵ »

La dialectique pur/impur, caractéristique du sang, s'applique également au sperme. Elle se trouve au centre des remarques d'Alain Giami, qui lui-même reprend les conclusions d'un travail de recherche effectué par Philippe Oliviero, de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, sur les représentations sociales de dix-huit liquides du corps humain :

L'analyse de l'auteur fait ressortir certaines différences et oppositions qui dépendent des caractéristiques bio-sociales et culturelles des individus. Les représentations se modulent selon un axe qui oppose aux extrêmes : d'une part, chez les hommes âgés de 30 à 50 ans, ayant reçu une éducation religieuse, de formation supérieure et exerçant une activité de cadre supérieur, le sperme apparaît plutôt sale, impur, pas noble, pas touchable et pas mangeable ; d'autre part, pour les jeunes femmes (18-30 ans) célibataires, avec ou sans enfant, sans éducation religieuse, ayant un niveau scolaire inférieur ou égal au bac et exerçant une activité professionnelle en tant qu'employée, ouvrière ou cadre moyen, le sperme apparaît propre, pur, sexuel, excitant, noble, sain, touchable et mangeable. (« Incarnations du sperme »)

Walter, l'un des personnages du roman inachevé de Feinberg, connaît parfaitement la place qu'il occupe sur cet axe :

²⁴⁵ *Eighty-Sixed* 193.

Walter figured he seroconverted back in 1981. [...] Walter was vegan. No dairy whatsoever. No eggs. Certainly no meat. How did his semen taste? He tested it monthly. Just a dab. Would he reinfect himself? He doubted it. Nobody told him. There were rules and regulations to follow. It wasn't that clear. Wasn't his blood reinfecting himself anyway? Why bother to protect against that? He wasn't that neurotic. He was calm. (« David B. Feinberg Papers » Box 9)

Le fait que Walter se pose la question de la nature contagieuse de son propre sperme (aussi absurde que cela puisse paraître dans le cadre d'un circuit fermé) va dans le sens des conclusions d'Oliviero, résumées ainsi par Giami :

Ces résultats, qui mettent en évidence des différences culturelles et sociales, peuvent être interprétés du point de vue de la contagion. Ainsi, pour le premier groupe, le sperme est contagieux et il fait peur, alors que pour le second, il ne fait pas peur et n'est pas considéré comme potentiellement contagieux.

Selon les milieux, les familles, les histoires personnelles, le rapport au corps, et donc aux fluides corporels, diffère. Si les dimensions culturelles et sociales ne doivent pas être négligées, le SIDA a dans tous les cas un impact général sur les représentations du sperme. Il y a ajouté la peur, qui est d'ailleurs à double sens :

Despite our precautions, Larry lived in terror that he would infect me—he loved me too much not to fear this fear. I lived in terror that I would be infected. After the safest lovemaking we wondered, *What if a drop of his semen fell on a scratch I hadn't noticed?* (Johnson 108)

Alors que le sang est censé être contenu par les barrières corporelles, le sperme a vocation à en sortir. La problématique est donc la porosité du corps de l'autre : c'est l'autre qui doit rendre son propre corps imperméable. Dans *Angels in America*, Louis le formule ainsi pour Joe : « We can cap everything that leaks in latex » (*Perestroika* 162) ; l'image de la « fuite » témoigne du fait qu'il s'agit d'endiguer, de retenir un fluide corporel qui, c'est son principe même, déborde. Le sort d'Onan, frappé de mort parce qu'il « s'épanchait à terre » (Genèse 38, 9)²⁴⁶, est inversé : risque la mort celui qui ne pratique pas l'onanisme.

« Le sperme n'est pas un élément naturel mais un élément éminemment culturel dans les significations qu'il revêt pour chacun » (Giami « Incarnations du sperme »). Ainsi, Rick Sowadsky, membre de l'équipe du *Nevada State Health Division AIDS Program*, écrit-il :

²⁴⁶ Il faut noter que selon les versions, le mot est évité ou non. En anglais, la *King James Bible* dit « he spilled it on the ground » ; « it » fait référence au « seed » de la proposition précédente (traduit en français par « semence » ou « postérité » selon les versions) ; la *New International Version*, en revanche, ne procède pas par sous-entendu : « he spilled his semen on the ground ».

« The exchange of semen is seen as a way to emotionally bind two men together²⁴⁷ ». B.J. donne un exemple de cette différence d'approche :

Roger was a virgin, and I was a whore. I would rush away a moment after ejaculation to wash off the *deadly* spermatozoa, and Roger would happily lie in puddles of spunk²⁴⁸ for days. (*Spontaneous Combustion* 93)

C'est parce que B.J. est, de son propre aveu, « a whore », c'est-à-dire qu'il a eu un très grand nombre de partenaires sexuels, qu'il voit le sperme comme étant lié non pas à Éros, mais à Thanatos. Dans *Eighty-Sixed*, un jeu de mots cruel résume cette idée : « Across the street the *Sperminator* is playing at the World—an unintentional AIDS title: death by sperm²⁴⁹ » (*Eighty-Sixed* 193). Dans son roman inachevé, Feinberg va jusqu'à donner une dimension suicidaire au désir de l'un de ses personnages :

He wanted to swallow cum. He knew he shouldn't, but face it, he was a goner. Every spring *The New York Times* would come out with their annual "don't get a tan" article. As if he was going to live to seventy with wrinkled skin. This was not in the plan. Why worry? Why not get a tan, if you're not susceptible to rashes? Jonathan's skin tanned very well. (« David B. Feinberg Papers » Box 9)

« He was a goner » sous-entend que, puisque Jonathan est séropositif, il va mourir sous peu ; alors pourquoi se priver de ce dont il a envie, même si ce dont il a envie est une dose supplémentaire de poison ? La dialectique freudienne du principe de plaisir et de la pulsion de mort a un symbole tout trouvé : le sperme porteur du VIH. Douglas Crimp raconte une anecdote qui en dit long sur le sujet :

Last year one of these young men said something to me that said it all. A group of us had seen an early '70s film at the Gay and Lesbian Experimental Film Festival and went out for drinks afterwards. The young man was very excited about what seemed to me a pretty ordinary sex scene in the film, but

²⁴⁷ Dans cet article, intitulé « Barebacking in the Gay Community », Sowadsky tente de comprendre les raisons pour lesquelles certains homosexuels choisissent d'avoir des relations sexuelles non protégées dans des situations particulièrement à risque ; c'est le sens de l'expression « go bareback ». D'après lui, dans certains milieux, le *barebacking* est devenu une véritable culture, qui a notamment donné naissance à un lexique édifiant : « Barebacking parties = group sex parties where condoms are not allowed to be used. There are different types of barebacking parties: all positive barebacking parties (where everyone at the party is HIV positive); all negative barebacking parties (where everyone is supposedly HIV negative) [...]. Bug chasers = men looking to get themselves infected with HIV. Gift givers = men with HIV who are willing to infect bug chasers. The gift = HIV. Conversion parties = group sex parties where bug chasers allow themselves to get infected by gift givers. Russian Roulette parties = barebacking parties with both positive and negative men. Negative men take their chances that they will be infected when having sex with the positive men there. Depending on the circumstances, the participants may or may not know ahead of time who is positive and who is negative. Bug brothers = a group of positive men. Charged cum or poz cum = semen from an HIV-positive man. Fuck of death = intercourse where HIV infection takes place ».

²⁴⁸ Il faut noter qu'il existe plusieurs termes pour faire référence au sperme ; dans les textes, le plus courant est « cum », ce qui explique que « pre-cum » (*Eighty-Sixed* 23, Burkett 311) désigne le liquide séminal ; on trouve aussi, comme ici, « spunk » ou, comme nous allons le voir, « spooj ».

²⁴⁹ Guibert utilise une expression similaire : « Et puis je suis fou, qu'est-ce qu'il y a à foutre d'un type qui a la mort dans ses couilles ? » (*Le Protocole compassionnel* 57).

then he said, "I'd give anything to know what cum tastes like, somebody else's that is." That broke my heart, for two reasons: for him because he didn't, for me because I do. (*Melancholia and Moralism* 139)

Pour conclure, il faut noter que le premier acte de *Perestroika* s'intitule tout simplement « Spooj », et que le sperme y est traité de manière tout à fait différente :

PRIOR. Oh! Oh!

(*He looks under the covers. He discovers that the lap of his pajamas is soaked in cum.*)

Fuck fuck fuck.

Will you look at this! First goddam orgasm in months and I slept through it.

(*He picks up the telephone receiver, dials a number.*) [...]

PRIOR. I am drenched in spooj.

BELIZE. Spooj?

PRIOR. Cum. Jiz. Ejaculate. I've had a wet dream.

BELIZE. Well about time. Miss Thing has been abstemious. She has stored up beaucoup de spooj. (153)

Dans *Angels in America*, l'éjaculation n'est pas liée à la mort, elle est annonciatrice de l'arrivée de l'ange, ce qui fait dire à Deborah Geis que ce sperme est « the spooj of hope » (286). De la même manière que dans *Reverse Transcription* Kushner renverse les représentations en voyant de la poésie dans le mode de fonctionnement du VIH, ici, il donne au sperme une nouvelle dimension, mystique cette fois. Ainsi, Geis parle de notre monde, dans lequel Prior choisit de revenir, en le décrivant comme « a Dionysian hypogogy back into the spooj-splattered world of time » (60) ; et elle définit « hypogogy » comme suit : « a frightening immersion in the chaos and bewilderment of life in the earthbound body » (58). Au delà d'Éros ou de Thanatos, le sperme est lié à Dionysos, dieu que l'on réduit souvent à son ivresse, mais qui est aussi le symbole de la renaissance, ce en quoi Prior lui ressemble :

When he was still very small, Dionysus was led into a trap by the Titans. They enticed him with a whole range of toys: fur cones, spinning tops, golden fruit, and tufts and balls of wool. They took the child away, tore him to shreds, threw the pieces into a cauldron, and boiled and then roasted them. Athena, however, saved the little one's heart, and Zeus gave the child's limbs to Apollo, who buried them on Parnassus. The goddess Rhea reassembled the scattered pieces and brought the god back to life. He was therefore a god who had been both dead and resurrected. (Comte 74-75)

c. « I still have [...] constant diarrhea, but who's perfect? »

Le titre de cette sous-partie est extrait d'un manuscrit de David Feinberg rédigé lors son ultime séjour à l'hôpital (« Last writings from hospital stay summer-fall 1994 »). Il s'intitule « O.J.: an obsession », et consiste en une série d'entrées chronologiques, à la

manière d'un journal de bord. De fin août à début octobre, sa chronique mêle deux histoires très différentes, à savoir l'affaire O.J. Simpson (non pas le procès en lui-même, qui a commencé en novembre 1994, mais la frénésie médiatique qui l'a immédiatement précédé) et sa propre expérience, au jour le jour, comme patient de l'hôpital Saint Vincent²⁵⁰. Le paragraphe dont la citation ci-dessus est extraite est le suivant :

September 28th. Tired of being in hospital. I miss my CNN. The only cable channels we get here are the 24-hour Tumor Network, and the total coverage of the Emergency Waiting Room. Suppose something happens in the OJ case and I don't find out immediately? Demand to leave immediately. Threaten to check out against medical advice. The blockage in my bile duct has been cleared. I have dual-part catheter installed in my chest, and it's working. I no longer have 105 degrees fever. I still have wasting, dehydration, cryptosporidiosis, CMV colitis, myco-avium complex, and constant diarrhea, but who's perfect? (« David B. Feinberg Papers » Box 11)

Dans le discours des professionnels de santé, la diarrhée est un symptôme souvent mentionné en passant, parmi d'autres, permettant de poser un diagnostic²⁵¹. Dans le septième tome des *Tales*, Maupin procède de la même façon, en glissant ce symptôme parmi les autres qui rappellent régulièrement à Michael son statut sérologique, au cas où il l'oublierait²⁵². Ci-dessus, Feinberg ne se départ pas du ton qui est habituellement le sien pour aborder le sujet, en faisant de sa diarrhée ininterrompue un problème comme un autre. C'est pourtant l'un des symptômes qui prêtent le moins à rire, et c'est celui qui prend le plus de place dans les ouvrages et dans la vie de ceux qui en souffrent. D'une part, il est évidemment très incapacitant ; d'autre part, il est extrêmement gênant : vis-à-vis d'autrui, il est très embarrassant d'avoir constamment la diarrhée, et il est au moins aussi embarrassant d'en parler. La scène suivante est sans aucun doute extrêmement marquante :

For the past several days, Joey's increasing rectal bleeding has necessitated almost continuous blood transfusions, primarily because his family and I felt that transfusions might keep him comfortable. As his nurse reported early this morning, the bleeding is now unending, an uncontrollable torrent, which, just as my team and I enter the room, is starting to stain through his sheets, overflow his bed, and steadily drip onto the floor and around the edges of the bed. Like an almost unimaginable scene out of a horror movie, the sanguinary flow steadily increases before everyone's eyes, slowly dribbling into several bloody puddles on the floor. [...]

²⁵⁰ *Saint Vincent's Catholic Medical Center* se situait en plein cœur du Village à Manhattan ; il a fermé en 2010.

²⁵¹ Dans le *Que-sais je ?* consacré au SIDA, co-écrit par trois médecins en 1986, les « épisodes de diarrhée pendant plus d'un mois » font partie de la liste de signes cliniques qui font qu'un individu entre « dans le cadre de l'*AIDS-Related Complex* » (Cassuto 66) ; Ojikutu Bisola commence sa conférence « From Outbreak to Epidemic » en décrivant les « vagues » symptômes dont souffraient les premiers individus ; ils sont au nombre de six, et « diarrhea » arrive en troisième position.

²⁵² « In my best moments I'm filled with a curious peace, an almost passable impersonation of how it used to be. Then my T-cells drop suddenly or I sprout a virulent rash on my back or shit my best corduroys while waiting in line at the DMV, and I'm once again reminded how fucking *tenuous* it all is. » (*Michael Tolliver Lives* 19)

My team and I stand just inside the doorway, transfixed by the sight. Besides the blood, small shreds of granular, tissuelike material cling to the metal bed frame. The scene defies easy comprehension—is it merely stool or can it even be part of the inner lining of his colon, I wonder? (Baxter 47)

Cet extrait permet de comprendre que lorsque l'on parle de diarrhée dans le contexte des premières années de l'épidémie de SIDA, il s'agit de cas d'une gravité extrême, qui s'accompagnent généralement d'hémorragie.

Prior en est victime à différentes reprises dans *Angels in America*, et il donne dès la première mention du sujet les deux caractéristiques qui en font un symptôme intolérable : « My butt is chapped from diarrhea and yesterday I shat blood » (*Millenium Approaches* 45). La scène suivante est celle où Henry annonce son diagnostic à Roy, puis vient la première scène du deuxième acte de *Millenium Approaches*, citée ici dans son intégralité :

Night, the third week in December. Prior alone on the floor of his bedroom; he is much worse.

PRIOR. Louis, Louis, please wake up, oh God.

(Louis runs in.)

PRIOR. I think something horrible is wrong with me I can't breathe.

LOUIS *(Starting to exit)*. I'm calling the ambulance.

PRIOR. No, wait, I...

LOUIS. Wait? Are you fucking crazy? Oh God you're on fire, your head is on fire.

PRIOR. It hurts, it hurts...

LOUIS. I'm calling the ambulance.

PRIOR. I don't want to go to the hospital, I don't want to go to the hospital please let me lie here, just...

LOUIS. No, no, God, Prior, stand up...

PRIOR. DON'T TOUCH MY LEG!

LOUIS. We have to... oh God this is so crazy.

PRIOR. I'll be OK if I just lie here, Lou, really, if I can only sleep a little...

(Louis exits.)

PRIOR. Louis?

NO! NO! Don't call, you'll send me there and I won't come back, please, please Louis I'm begging, baby, please...

(Screams) LOUIS!!

LOUIS. *(From off; hysterical)*. WILL YOU SHUT THE FUCK UP!

PRIOR *(Trying to stand)*. Aaaaah. I have... to go to the bathroom. Wait. Wait, just... oh. Oh God. *(He shits himself)*

LOUIS *(Entering)*. Prior? They'll be here in...

Oh my god.

PRIOR. I'm sorry, I'm sorry.

LOUIS. What did...? What?

PRIOR. I had an accident.

(Louis goes to him)

LOUIS. This is blood.

PRIOR. Maybe you shouldn't touch it...me... I... *(He faints)*

LOUIS *(Quietly)*. Oh help. Oh help. Oh God oh God oh God help me I can't I can't I can't. (53-54)

Cette scène poignante permet de comprendre l'enjeu de ce symptôme. En plus d'être extrêmement douloureux²⁵³, il amène Prior à agir et à s'exprimer comme un enfant : un « accident » est le terme typiquement employé à propos d'un petit enfant pendant la phase d'apprentissage de la propreté. Ces épisodes d'incontinence peuvent également être caractéristiques du grand âge, quand la vieillesse amène certaines personnes à avoir des comportements (on peut également penser aux difficultés cognitives dues à la sénilité) s'apparentant à une régression vers le statut de nourrisson. Weir décrit ainsi son ami Zack (sous les traits duquel, rappelons-le, on reconnaît aisément David Feinberg) à la toute fin de sa vie :

Zack flips up the lid of the toilet, un-Velcros his diapers, drops them on the floor, sits down, and takes a dump. He never stops talking, spurting watery shit and draining the last of his worked-over gym body through old plumbing into the nineteenth-century septic system aqueducts that empty past slave graveyards and the Dutch and Iroquois underground of the ancient Isle of Manhattan, into the thick silt bed of New York Bay. (99)

Zack, qui n'a pas quarante ans, porte des couches et défèque sans émotion aucune devant son ami. Sa diarrhée est devenue telle qu'il n'a pas d'autre choix : comme un enfant ou comme un vieillard, il n'a pas/plus le contrôle de son corps. En pleine force de l'âge, il est prisonnier d'un corps qui est normalement celui des deux extrêmes de la vie. Stephan Merrill Block formule ainsi ce temps inversé, lui dont la maladie est l'Alzheimer familial précoce (« Early onset familial Alzheimer's disease »), une forme très rare de la pathologie dont les symptômes, comme son nom l'indique, peuvent débuter très tôt :

La maladie de ma famille : la maladie de la vieillesse, l'effondrement familial de la mémoire, une affection connue de tout temps, venait tout simplement trop tôt. Une inversion de la vie en plein milieu, comme une conclusion prématurée, un livre abandonné, jeté au feu, à moitié écrit²⁵⁴. (226)

« Une inversion de la vie en plein milieu », c'est cela qui est en jeu avec la diarrhée chronique : le temps est disloqué, les étapes de la vie sont sens dessus dessous, le corps et ses

²⁵³ John Weir raconte un épisode qui met en relief la douleur associée à ce symptôme, et également la transfiguration de la douleur par l'art : « The following week a new guy joined the group [a workshop for people with AIDS]. Bobby [...] came to his first meeting with a pillow, arranged it on his chair, sat down, and immediately started reading one of his poems which seemed to be about rainfall. He'd list everything the raindrops touched or passed as they fell [...] And we'd say, "Bobby, that was beautiful, what was it about?" And he'd say, "It's about what it's like to shit with rectal tumors" » (*What I Did Wrong* 49).

²⁵⁴ Il faut remarquer que l'auteur donne à voir cette dislocation temporelle en l'intégrant au tissu textuel lui-même : « [C]ette fragmentation n'affecte pas seulement le roman dans son ensemble, elle frappe aussi chacun des micro-récits, où s'enchaînent ruptures thématiques et chronologiques, digressions et autres analepses, sans parler d'effets de dépaysement inattendus, qui tendent à égarer davantage le lecteur » (Antolin, « L'écriture thérapeutique de Stefan Merrill Block dans *The Story of Forgetting* » 4).

fonctions excrétrices prennent de plus en plus de place, au point qu'elles ne sont plus ni pudiquement cachées ni modestement tues :

As the body breaks down, it becomes increasingly the object of attention, usurping the place of all other objects, so that finally, in very very old and sick people, the world may exist only in a circle two feet out from themselves; the exclusive content of perception and speech may become what was eaten, the problems of excreting, the progress of pains, the comfort or discomfort of a particular chair or bed. (Scarry 32-33)

C'est un sujet sur lequel Hervé Guibert a beaucoup écrit ; à titre d'exemple, cet extrait du *Protocole compassionnel* :

Il m'est arrivé, après que mon médecin m'eut examiné couché, de ne pas pouvoir me relever tout seul de la table, il s'est alors penché sur moi pour que je l'encercler avec mes bras passés autour de son cou, j'avais l'impression d'être un enfant, j'avais l'impression d'être la photo d'Eugene Smith du vieillard irradié et décharné lavé par la jeune infirmière, et je riaais de bon cœur [...] je riaais gaiement comme un enfant heureux et insouciant, le monde était renversé. (16)

On trouve coordonnées, simplement séparées par une virgule, deux idées paradoxales : « j'avais l'impression d'être un enfant, j'avais l'impression d'être la photo d'Eugene Smith du vieillard irradié et décharné ». Guibert est à la fois celui-ci et celui-là, nourrisson qui rit et gazouille quand on le porte et vieil homme émacié, dont le corps se vide de sa substance. À la toute fin de sa vie, Hervé Guibert a tourné un film, *La Pudeur ou l'impudeur*, dans lequel, « en désespoir de mots » (Gardey 258), alors qu'il a déjà écrit « quatre livres sur “son” sida » (*Ibid.* 254), il montre l'indicible :

À trois reprises dans la vidéo, Guibert se filme assis sur le siège des wc avec pour seul fond sonore les bruits de sa défécation. En exhibant son corps organique et fonctionnel, à nu, sans artifice aucun, marqué du seul sceau de la maladie mortelle, tout se passe comme si, à côté d'une représentation de « mots » vécue sans doute comme trop pudique dans ses livres sur ce thème, Guibert lâche en pâture, via une mise en image totalement impudique, la « chose » indicible dans sa brutalité sémiotique d'horreur et d'abjection, aux limites de l'impensable. (*Ibid.* 255)

Pour Guibert, la diarrhée est un point de butée ; elle signe les limites de l'écriture, médium trop pudique pour représenter ce symptôme car les mots sont impuissants à traduire ce que l'on voit dans ces scènes. C'est la mort que l'on voit, car c'est la vie qui sort de ce corps qui se vide, de ce corps décharné qui disparaît petit à petit. Dans son tout dernier discours face aux membres d'ACT UP New York, c'est le constat que fait Feinberg :

“I have constant diarrhea. My gastrointestinal system resembles a worm's. I have eaten a spoonful of Cheerios and voided it in a minute. My weight dropped from 145 to 118. I weighed myself today, 105. Lose 30 percent of your body weight and you're basically dead. I am a corpse.” (Burkett 342)

Réduit à n'être qu'un système digestif, il est déjà le ver qui dévore son propre cadavre.

3. Les CD4

En français : « CD4 », « lymphocytes T auxiliaires », « lymphocytes T CD4+ » ; en anglais : « CD4 », « T helper cells », « CD4+ T-cells », ou tout simplement « T-cells » ; sans oublier « T4 », en français et en anglais, tombé en désuétude aujourd'hui mais très courant dans les années 1980. Toutes ces appellations désignent une catégorie particulière de leucocytes, c'est-à-dire de globules blancs. Pour des raisons de commodité, l'appellation la plus simple sera utilisée : CD4²⁵⁵. Les CD4 ont la particularité de ne pas être cytotoxiques, en d'autres termes, ils ne détruisent pas les agents pathogènes. Comme l'indiquent les appellations « lymphocytes T auxiliaires » et « T helper cells », ils jouent le rôle d'intermédiaires, en sécrétant une protéine qui stimule la prolifération d'autres lymphocytes qui, eux, détruisent les hôtes indésirables de notre corps. Ainsi, les CD4 sont quelquefois appelés les « chefs d'orchestre » du système immunitaire, en ce sens que ce sont eux qui régulent la réponse immunitaire. L'autre caractéristique des CD4 est qu'ils sont la cible du VIH : les protéines de la surface du virus s'attachent à leurs récepteurs CD4, c'est-à-dire que le VIH utilise ces récepteurs comme des portes d'entrée à la cellule-hôte, afin d'effectuer l'opération de transcription inverse de son ARN en ADN et de créer de nouveaux virus, ce qui a pour conséquence la prolifération du VIH et la baisse du nombre de CD4. Le décompte des CD4 est, pendant les premières années de l'épidémie, le seul véritable marqueur biologique de la progression de l'infection, car le test qui permet de mesurer la charge virale (la numération du VIH dans le sang) n'a été développé que plus tard, et les autres indicateurs sont d'ordre clinique (fréquence et gravité des infections opportunistes). Ainsi, une fois que le diagnostic est posé, une nouvelle routine s'instaure, qui consiste à subir régulièrement des prises de sang dans le but de surveiller l'évolution de ce fameux chiffre qui, chez une personne dont le système immunitaire est sain, varie entre cinq cents et mille cinq cents unités par millimètre cube de sang.

Au début de son roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert utilise une métaphore explicitant le mode de fonctionnement du VIH :

²⁵⁵ Elle est souvent utilisée, mais elle est en réalité erronée : « CD4 » signifie « cluster de différenciation 4 » ; cela désigne en fait la protéine spécifique présente à la surface de ces cellules, qui les différencie des autres, et non les cellules elles-mêmes. Cependant, le professeur David Klatzmann, membre de l'équipe de Luc Montagnier au moment de la découverte du VIH, utilise lui-même ce raccourci dans *La bataille du sida*.

Dans les débuts de l'histoire du sida on appelait les T4 « the keepers », les gardiens. [...] Avant l'apparition du sida, un inventeur de jeux électroniques avait dessiné la progression du sida dans le sang. Sur l'écran du jeu pour adolescents, le sang était un labyrinthe dans lequel circulait le Pacman, un shadok jaune actionné par une manette, qui bouffait tout sur son passage, vidant de leur plancton les différents couloirs, menacé en même temps par l'apparition proliférante de shadoks rouges encore plus gloutons. (13)

Il s'agit d'une part d'une démarche didactique (Guibert avait conscience que ses lecteurs ne devaient pas savoir ce qu'étaient les CD4), d'autre part d'une manière de *représenter* les CD4. S'il s'agit du seul marqueur biologique, c'est également une donnée complètement intangible, un nombre qu'il faut comparer à d'autres pour lui trouver une signification mais qui, en soi, n'en a pas, c'est-à-dire un élément qui demande à être traduit, d'une manière ou d'une autre, pour être compris. Le fait qu'il s'agisse d'un nombre dont on souhaite qu'il soit important (plus il est élevé, meilleure est la santé du patient ; pour rappel, à partir de 1993, s'il est inférieur à deux cents, c'est un critère définitoire du diagnostic de SIDA) donne lieu à de nombreuses comparaisons, dont certaines prêtent à sourire :

“Your T-4 is 289, Mr Shaw,” Buckey observed pleasantly. [...] “You’re doing very nicely.”

Steven flushed with accomplishment, the good student as ever. [...] The T-cell test was a sort of latter-day College Board score, with the top of the class assured a slot in some immunological Ivy League. For a year and a half Steven’s numbers had bounced around from the mid two hundreds to high threes. When they were up, Dr. Buckey said he was doing fine; when they were down, he said the numbers didn’t mean very much. Other men had abandoned Leonard Buckey because he made it all seem like helpless guesswork. (Monette, *Afterlife* 32-33)

Avoir beaucoup de CD4 signifie accéder à l'« Immunological Ivy League », une élite constituée des meilleurs étudiants, en l'occurrence de ceux dont la survie à court terme n'est pas menacée. Mais Monette précise immédiatement après avoir fait ce bon mot : quand on est dans le haut du tableau on s'en félicite, quand on descend de quelques cases on se dit que la numération de CD4 n'est pas si significative que cela²⁵⁶. Le nombre de CD4 a donc une valeur subjective ; certains y croient, d'autres non, ce qui fait dire à Elinor Burkett qu'il s'agit d'un « artificial yardstick of dubious value » (272). En outre, comme pour toutes les données chiffrées, les paliers posent problème. Ici, je renvoie à nouveau le lecteur à l'extrait de *One Boy at War* de Paul Sergios cité aux pages 177-178, dans lequel celui-ci ruse avec le laboratoire afin d'accéder à l'essai clinique : il explique que pour faire partie du protocole, il faut avoir moins de deux cents CD4. Il en a, à ce moment-là, cent quatre-vingt-dix-neuf, et

²⁵⁶ On trouve le même constat dans *Geography of the Heart* : « Shortly before Christmas his doctor told him he had too few T cells to bother counting. “Anyway, we’re not placing all that much faith in T-cell count as an indicator of health,” the doctor said » (Johnson 141).

précise qu'il « barely qualified on that measure of [his] immune function » : à une cellule près (une par millimètre cube de sang, mais une tout de même), son statut est susceptible de changer. Ces considérations numériques finissent par lasser Hervé Guibert :

Est arrivé un moment de la maladie, après avoir guetté pendant deux ans mes variations de poids et de T4, où je n'ai plus voulu savoir à quel point de dégradation j'en suis. Je ne réclame plus les chiffres de mes analyses, ils sont sous mes yeux à l'envers entre les mains du médecin, je ne cherche même pas à les lire. À quoi bon savoir si j'ai six, soixante ou moins soixante T4 ?
(*Le Protocole compassionnel* 32)

Face à cette même désillusion concernant la valeur des CD4, Feinberg a choisi de jouer avec ce nombre, lui le diplômé de mathématiques appliquées, quand il s'agit de lui donner une valeur subjective, comme l'atteste une note écrite de sa main, datée du 9 septembre 1991 et dont le destinataire n'est pas précisé :

I do most of my writing in the Port Authority Bus Terminal on cocktail napkins between two and four in the morning. My works have been mistranslated into Esperanto, Urdu, and Fortran. [...]
I write with some sense of urgency on the AIDS crisis: it's difficult to balance a life of mismanagement (I mean MIS management), writing, socializing, and AIDS activism when your T-cells have dropped below your IQ. (« David B. Feinberg Papers » Box 3)

Dans l'un de ses écrits non publiés, Feinberg va encore plus loin dans ce jeu :

T-cell ratings. At first it was a decent SAT score (range: 200—800), good enough to get into any Ivy League University. Then they dropped, but I could still get into a good state college. Then it was a pricy private school where my interviews were more important than some score. As time passed and I developed AZT-resistant strains of HIV, I was lucky to get into Hudson Community College. Finally, I was dumped from schools with open admission. It was time to adopt another scale. I decided on intelligence quotients. I was a genius, at 185. At 120 I was still highly intelligent. When it got to the point that basic tasks became difficult or impossible, I decided that my count was merely a grade on a test. Above 65 was passing. I had 82, a decent B+; well, with the class curve taken into account. Below 62 I decided to major in shop or home ec. It was then I compared them to temperature readings, in Fahrenheit. Perhaps the weather was a bit chilly, but it was nothing that several layers of wool fibre (down? thinsulated?) couldn't handle. OK, so it was getting to be an unbearable winter. Another cold spell in New York. Well, so long as the wind chill factor wasn't devastating, I could manage. Gradually, I slipped into the nether regions of single digits, from which one rarely recovers. I gave individual names to them. Finally, it was down to movie ratings. Four stars. Three. Two. I shudder to think of what I've accomplished. Next to nothing. Infinitesimal. I wanted partials to count. I am most assuredly Five Foot Seven AND A HALF. Why aren't fractions admissible? (« David B. Feinberg Papers » Box 18)

L'interprétation du décompte de CD4 change à mesure que celui-ci décroît : à chaque palier, il « adopte une autre échelle », c'est-à-dire qu'il change la valeur relative des CD4 en les comparant à d'autres valeurs. Le tout avec un humour désarmant, puisqu'il s'agit de constater

l'effondrement de son système immunitaire. Dans *Spontaneous Combustion*, B.J. raconte ainsi sa rencontre avec Roger :

We met in typical approaching-the-fin-de-siècle manner: at a People With AIDS Coalition Singles Tea. [...] [The coordinator] asked exceedingly embarrassing questions of the gathered group to help narrow down our choices. Audience members raised their hands, indicating answers in the affirmative. "Who has more than twenty-seven T-cells? Who has less than fifteen hundred T-cells?" [...] "One hundred sixty! Why didn't you tell me? If I had known your count was that low, I wouldn't have even bothered attempting a relationship with you," I lied. "I was looking for a long-term relationship. Two, three, maybe four weeks! And you obviously couldn't sustain that. You might as well have worn an egg-timer in place of your heart." (*Spontaneous Combustion* 96-109)

Sur le même mode, B.J. affirme que le nombre de cent-soixante CD4 signifie qu'il reste à Roger moins de quelques semaines à vivre, et il pousse à l'extrême la notion de distorsion du temps induite par le SIDA en faisant de ces quelques semaines la nouvelle échelle du long terme. Son allusion au minuteur de cuisine qui sonne quand les œufs sont cuits prête à sourire, mais le « ding » sonnera en réalité le glas, ce qu'il formule de manière beaucoup plus sombre quelques mois avant sa mort, dans un chapitre intitulé « A Season in Hell »²⁵⁷ : « I'm a time bomb waiting to go off. I'm an accident waiting to happen » (*Queer and Loathing* 188).

4. La douleur et l'amaigrissement : « In Africa they call AIDS the "slim disease"²⁵⁸, »

La célèbre photo de David Kirby sur son lit de mort (page 189), qui a fait la une du magazine *Life* en novembre 1990 et dont Benetton a utilisé une version colorisée dans l'une de ses fameuses campagnes à mi-chemin entre la publicité et l'opération de sensibilisation, atteste que la fin de vie des malades du SIDA est douloureuse à voir : le visage de Kirby est excessivement émacié, ses pommettes aussi saillantes que ce que l'on peut imaginer, ses yeux semblent sortir de leurs orbites, ses bras sont grêles et ses doigts longs et fins comme ceux d'un squelette. La figure immédiatement convoquée est celle de la passion christique. Comme Kirby est représenté dans les bras de son père, le parallèle avec les représentations du Christ à la descente de la Croix ou dans le thème de la *Pietà* est flagrant. La *Pietà* la plus connue, celle

²⁵⁷ Antoine Lion commence aussi son chapitre de l'ouvrage *L'Homme contaminé* par une allusion à *Une Saison en enfer* de Rimbaud : « Dure nuit ! Nul ne l'avait vue tomber. Soudain l'ombre s'est faite : un noir visiteur est venu, que nous ne pouvons chasser. Nous n'avons plus le choix : il nous faut vivre avec. Il s'est installé chez nous, jetant un voile sur le soleil » (Thiaudière 170). Cet extrait abonde dans le sens de l'idée développée dans la première partie de cette étude : le SIDA n'a pas éteint d'un seul coup les lumières de la fête, il a voilé le soleil sans que personne ne s'en rende compte.

²⁵⁸ *Borrowed Time* 52.

de Michel-Ange, qui se trouve à l'entrée de la Basilique Saint-Pierre du Vatican, représente le corps du Christ, sans aucun doute moins décharné que celui de David Kirby²⁵⁹, mais d'une part presque nu, ce qui accentue le fait que ce corps nous est donné à voir, d'autre part assez émacié pour que l'idée de douleur soit frappante. C'est pourquoi ces deux phénomènes méritent d'être traités ensemble : souffrance et émaciation vont de pair.

Le recours aux arts visuels s'avère utile car s'il est un phénomène que les mots peinent à décrire, c'est la douleur :

Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language. "English," writes Virginia Woolf, "which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear has no words for the shiver or the headache... The merest schoolgirl when she falls in love has Shakespeare or Keats to speak her mind for her but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry" ("On Being Ill"). Woolf's account is of course more radically true of the severe and prolonged pain that may accompany cancer or burns or phantom limb or stroke, as well as the severe and prolonged pain that may occur unaccompanied by any nameable disease. Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned. (Scarry 4)

Ainsi, puisque la douleur est si difficile à mettre en mots, les auteurs semblent insister énormément sur la description du corps décharné, en comptant sur le fait que cela fera comprendre au lecteur qu'une grande souffrance va de pair avec l'émaciation. Dans *What I Did Wrong*, John Weir ne ménage pas ses efforts pour que le lecteur visualise le corps de Zack/David Feinberg :

Zack is starving to death. [...] He looks wasted. [...] He weighs ninety-five pounds. [...] When I get back to the bathroom Zack's got the top of the toilet seat down, and he's sitting on it, with his legs crossed. [...] He has hiked his genitals in order to cross his legs, and when I look down I see the bones of his legs, his right foot swinging, the sag of flesh from his thighs, the sack of his balls, his penis, the pubic hair as limp as the hair on his head, his belly sunk, skin stretched over a void, rib cage, his nipples clipped to his chest like buttons sewn unto a coat, the gauze bandage guarding the catheter near his right armpit, his long arms of nothing but bone, his sinewy neck, his shoulder plates in back and spinal nubs that poke through skin. My friend. (27-100)

Cette description illustre la remarque suivante, extraite de *SIDA-fiction* de Joseph Lévy et Alexis Nouss :

Notons, sur le plan littéraire, que si les descriptions physiques de la maladie se situent dans un registre naturaliste qui rejoint le réalisme des frères Goncourt ou de Zola quant à la syphilis, on ne trouve aucunement cette

²⁵⁹ La *Descente de la Croix* (1917) de Max Beckmann est à cet égard remarquable : l'artiste allemand a représenté le corps du Christ en accentuant à l'extrême sa maigreur ; il est véritablement squelettique.

beauté de l'horrible qu'un Baudelaire ou un Huysmans célébraient à propos du « mal français ». D'une manière générale, on ne constate aucune fascination pour le sida, ce qui est lié, sans doute, à la règle d'immanence de notre modernité : l'expérience n'est valable que pour elle-même. (59)

Pourtant, la conclusion de la description de Weir, ce « My friend » final, amène à nuancer quelque peu la fin de l'argument de Lévy et Nouss : ce n'est peut-être pas tant l'immanence caractéristique de notre monde moderne que l'impossibilité de trouver les mots justes pour exprimer la douleur (dont parlait Virginia Woolf) qui exclut une quelconque esthétisation du corps malade du SIDA. Après une telle description, à la vue d'un tel délabrement, que dire ? Les mots manquent, car cette vision est trop cruelle, la douleur (à la fois celle que Zack doit ressentir, mais également celle du narrateur qui le regarde) est incommensurable ; ce sont les sentiments qui prennent le relais. On entend dans ce « My friend » toute l'affection du narrateur pour Zack, mais également toute la pitié (et c'est le sens du mot italien *pietà*) qu'il ressent face à ce corps dans lequel il voudrait peut-être trouver de la beauté, sans y parvenir.

Dans *Angels in America*, l'émaciation du personnage de Roy Cohn est remarquée par le fantôme d'Ethel Rosenberg quand elle le revoit pour la première fois ; les premiers mots qu'elle lui dit sont : « You don't look good, Roy. But you lost a lot of weight. [...] You were heavy back then. *Zaftig*²⁶⁰, mit hips » (*Millenium Approaches* 117). À plusieurs reprises dans *Perestroika*, les indications scéniques indiquent à l'acteur jouant ce rôle qu'il est en proie à une grande souffrance : « Roy doubles over in great pain, which he's been hiding throughout the scene with Joe » (116) ; « Halfway across the room he slumps to the floor, breathing laboriously, in pain » (117) ; « Roy in his hospital room. The pain in his gut is now constant and getting worse » (186) ; « He has an incredibly bad abdominal spasm; he's in great pain » (187). Pourtant, il refuse d'être soulagé :

BELIZE. I'll get you a painkiller.

ROY. Will it knock me out?

BELIZE. I sure hope so.

ROY. Then shove it. Pain's... nothing, pain's life. (157)

La raison qu'il invoque n'est pas particulièrement surprenante dans la bouche d'un personnage qui conseillait à Joe : « Don't be afraid to live in the raw wind, naked, alone » (*Millenium Approaches* 64). Cependant, l'explication qu'il donne un peu plus tard, alors que sa fin est proche, l'est peut-être plus :

²⁶⁰ Selon le *Merriam Webster*, « *zaftig* » signifie « having a full, rounded figure; pleasingly plump » et vient du Yiddish « *zaftik* », « juicy, succulent ».

ROY. [...] See this scar on my nose? When I was three months old, there was a bony spur, [my mother] made them operate, shave it off. They said I was too young for surgery, I'd outgrow it but she insisted. I figure she wanted to toughen me up. And it worked. I am tough. It's taking a lot... to dismantle me. (*Perestroika* 215)

Sa relation à la douleur physique date de sa plus tendre enfance. Souffrir ne lui est pas insupportable, c'est ce qu'il a toujours connu, c'est sa définition de la vie : « What can death bring that I haven't faced? I've lived; life's the worst. [...] Life is full of horror; nobody escapes, nobody » (*Millenium Approaches* 64). C'est l'image de la mort que la vision d'un corps décharné secoué de spasmes renvoie ; Roy renverse l'idée reçue en affirmant qu'une fois mort, on ne souffre plus. Souffrir signifie être en vie : plus il souffre, plus longtemps il est en vie. En usant d'un cynisme extrême, comme dans sa tirade sur le poids des mots (*Millenium Approaches* pages 48 à 52, citée pages 113-115), Roy propose une vision des choses iconoclaste et dérangeante, mais d'une logique imparable.

Dans l'une des scènes d'*Angels in America* où le mannequin de la mère mormone du Diorama prend vie, la question de la douleur physique est abordée, mais elle prend une valeur symbolique :

HARPER (*A beat, then*). In your experience of the world. How do people change?

MORMON MOTHER. Well it has something to do with God so it's not very nice.

God splits the skin with a jagged thumbnail from throat to belly and then plunges a huge filthy hand in, he grabs hold of your bloody tubes and they slip to evade his grasp but he squeezes hard, he *insists*, he pulls and pulls till all your innards are yanked out and the pain! We can't even talk about that. And then he stuffs them back, dirty, tangled and torn. It's up to you to do the stitching.

HARPER. And then get up. And walk around.

MORMON MOTHER. Just mangled guts pretending. (*Perestroika* 211)

La douleur est le prix à payer pour changer, pour aller de l'avant (« In this world, there is a kind of painful progress », *Perestroika* 275 ; « The world only spins forward », *Ibid.* 280). Il faut noter que c'est l'une des questions abordées dans l'épilogue de *Perestroika*, une scène très courte qui tente de proposer une résolution aux questions qui ont traversé *Angels in America*²⁶¹ :

²⁶¹ Le statut de l'épilogue de *Perestroika* est ambigu. Kushner affirme dans les « Playwrights Notes » qui en précèdent le texte : « *Perestroika* is essentially a comedy, in that issues are resolved, mostly peaceably » (142). C'est en grande partie cette fin paisible, heureuse, dont on comprend qu'elle puisse être considérée comme naïve, qui vaut à Kushner certaines critiques acerbes, notamment sous la plume du célèbre professeur Leo Bersani dans son ouvrage *Homos* : « The enormous success of this muddled and pretentious play [*Angels in America*] is a sign, if we need still another one, of how ready and anxious America is to see and hear about gays—provided we reassure America how familiar, how morally sincere, and, particularly in the case of Kushner's work, how innocuously full of significance we can be » (69).

BELIZE. If anyone who was suffering, in the body or the spirit, walked through the waters of the fountain of Bethesda, they would be healed, washed clean of pain.

PRIOR. They know this because I've told them, many times. Hannah here told it to me. She also told me this:

HANNAH. When the Millennium comes...

PRIOR. Not the year two thousand, but the Capital M Millennium...

HANNAH. Right. The fountain of Bethesda will flow again. And I told him I would personally take him there to bathe. We will all bathe ourselves clean. (219)

La souffrance, physique ou spirituelle, sera éliminée par les eaux sacrées de la fontaine de Bethesda, c'est-à-dire par la foi – une foi transdénominationnelle, puisque Prior est protestant, Hannah est mormone, Louis (qui est à leurs côtés dans l'épilogue) est juif et Belize (présent aussi) est, malgré le fait qu'il ne fasse jamais clairement part de ses croyances, le personnage dont le sens de l'éthique est le plus inébranlable. Ainsi, Kushner, sans pour autant esthétiser le corps souffrant, transfigure la douleur physique, la transforme en une mise à l'épreuve métaphysique.

C'est dans des termes comparables que Kakutani décrit *Was* de Geoff Ryman, publié en 1992 :

Geoff Ryman's eloquent novel "Was" weaves together the stories of Judy Garland, Dorothy of "The Wizard of Oz" and a fictional actor dying of AIDS to create a fantastical meditation on lost innocence and the enduring power of fantasy to transform pain.

L'art qui transforme la souffrance n'est pas une caractéristique propre au SIDA ou à sa littérature, c'est peut-être même l'une des caractéristiques de la relation qu'entretient l'humanité avec l'art. Mais dans la littérature du SIDA, le lien entre douleur et écriture est immédiat et, dans le cas du décharnement extrême, l'art est salvateur car il permet de conserver son identité :

Le phénomène de détérioration, de perte de l'image corporelle commune ou de menaces sur cette image, intensifie et légitime l'exclusion. La chute dans l'anonymat que la suppression des traits physiques distinctifs entraîne facilite le processus, comme c'est le cas dans les phénomènes concentrationnaires. Le culte du corps et l'esthétique de l'apparence, en particulier dans le monde homosexuel, se voient fortement questionnés par cette atteinte irréversible qui peut aller jusqu'à la défiguration complète. (Lévy, *Sida-fiction* 59)

Cette remarque permet de comprendre les comparaisons entre la crise du SIDA et les exterminations de masse du Troisième Reich. Il a déjà été signalé que ceux qui font ces

comparaisons prennent en général beaucoup de précautions²⁶² et s'exposent à de nombreuses objections ; mais si le parallèle est si tentant, c'est sûrement parce que, depuis que les images de la libération des camps existent, la vision d'un corps décharné, pratiquement plus mort que vivant, ravive le souvenir général :

Ce corps décharné [...] je le retrouvais chaque matin en panoramique auschwitzien dans le grand miroir de la salle de bains. (Guibert, *Le Protocole compassionnel* 18)

Feinberg, lui, nous l'avons vu, conjugue les deux figures quand il fait référence à sa « Christ-on-the-Cross-in-Auschwitz phase » (*Queer and Loathing* 215). L'enjeu est la perte d'identité ; tous les malades du SIDA finissent par se ressembler, comme les détenus des camps de concentration. Le décharnement des victimes de l'épidémie (que Joseph Lévy et Alexis Nouss appellent, dans leur article « La violence dans la fiction romanesque sur le sida », la « squelettisation », 121) a pour conséquence un anonymat intolérable.

5. « How to Have Sex in an Epidemic »

En 1983, Richard Berkowitz et Michael Callen ont publié une brochure de quarante pages intitulée « How to Have Sex in an Epidemic »²⁶³, que Virginia Anderson décrit ainsi :

[It was] the first published guidelines for safe sex, remarkable in part for its frank language and documentation of the hysteria and discrimination surrounding the outbreak of the epidemic within the gay community. Initially distributed in San Francisco, two years later the booklet was expanded in New York City to address the popularity of poppers through a safe-sex campaign entitled "Safe Sex is Healthy Sex" [...]. They captured the attention of the gay community in New York City early in the epidemic with their article, "We Know Who We Are: Two Gay Men Declare War on Promiscuity," published in the *New York Native* in 1982. (111-112)

Anderson signale ensuite qu'un document similaire a beaucoup circulé trois ans plus tard :

In 1986 an 88-page book entitled "Safe Sex in the Age of AIDS" was published [by the Institute for the Advanced Study of Human Sexuality] that discussed a "positive approach" to safe sex, labeling abstinence and monogamy a "negative approach" [...]. Sexual behaviors were classified as either "safe," "possibly safe," or "unsafe." Safe sex included dry kissing, hugging, massage, body-to-body rubbing, mutual masturbation, exhibitionism and voyeurism, telephone sex, sado-masochism without

²⁶² Pour rappel : « One is tempted, of course, to compare the literature of AIDS to other literatures of crisis: to literature of genocides and holocausts, for example » (Nelson 2, je souligne). Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert fait dire à l'un de ses amis la phrase déjà citée, « On pourra dire que le sida aura été un génocide américain » (235), sans la reprendre à son compte.

²⁶³ Ce titre a inspiré au moins deux auteurs : l'un des chapitres de *Melancholia and Moralism* de Douglas Crimp s'intitule « How to Have Promiscuity in an Epidemic » ; l'ouvrage de Paula A. Treichler a pour titre *How to Have Theory in an Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS*.

bruising or bleeding, and use of separate sex toys. At that time, latex condoms were considered “possibly safe” due to concerns that the virus which causes AIDS might traverse latex. (*Ibid.*)

Ces deux publications ont eu un grand retentissement et ont valu à leurs auteurs, au premier chef Michael Callen, un grand nombre de critiques, notamment pour la raison suivante :

[Callen and Berkowitz] tried bucking the popular line of the day that gay male promiscuity had nothing to do with AIDS. In their political tract “We Know Who We Are,” they called for the closing of the bath houses. “If going to the baths is really a game of Russian roulette, then the advice must be to throw the gun away, not merely to play less often.” (Burkett 308)

La controverse autour de la nécessité de fermer ou non les saunas gays a été très virulente à cause de la dimension symbolique de ces lieux, considérés par certains comme des sanctuaires du sexe entre hommes, qu’ils avaient gagné le droit de fréquenter depuis Stonewall. D’autres trouvaient l’attitude des « pro-saunas » complètement déplacée, indécente : comment peut-on penser au sexe quand les membres de sa communauté meurent les uns après les autres²⁶⁴ ?

Indépendamment de l’endroit où ils se déroulent, les rapports sexuels ont changé avec la crise du SIDA :

To say that we miss uninhibited and unprotected sex as we miss our lovers and friends will hardly solicit solidarity, even tolerance. But tolerance is, as Pier Paolo Pasolini said, “always and purely nominal,” merely “a more refined form of condemnation.” AIDS has further proved this point. Our pleasures were never tolerated anyway; we took them. And now we must mourn them too. (Crimp, *Melancholia and Moralism* 140)

C’est un sujet qui déclenche chez B.J. un grand nombre d’interrogations :

“Don’t go to the beach,” advised my new doctor. [...] “And avoid putting the head of the penis into your mouth during oral sex.” [...] On my top-ten list of favorite things to do, nine of them involved oral sex. [...] “Maybe,” I thought to myself, “if I avoided the sun and just sucked dick *occasionally*?... I guess this is what they call bargaining.”

But hadn’t the safer-sex guidelines changed? According to Boston’s *Gay Community News*, condoms were necessary only if he came in your mouth. In Montreal oral sex had been downgraded to minimal risk. (O Canada, my Canada!) In San Francisco there were suck-off parties. Fellatio was fine in Philadelphia. New York remained the only hard-liner. Even lesbians there were encouraged to wear wet-suits during sex.

How was it possible that cultural relativism affected something as objective as safer sex? [...] Why weren’t scientists performing experiments to

²⁶⁴ Leo Bersani commence son célèbre article « Is the Rectum a Grave? » avec le constat suivant : « There is a big secret about sex: most people don’t like it » (Crimp, *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* 197). Il donne plusieurs exemples afin d’étayer cet argument, dont le suivant : « Justice Richard Wallach of New York State Supreme Court in Manhattan [...], in issuing the temporary restraining order that closed the New St. Marks Baths [...], noted: “What a bathhouse like this sets up is the orgiastic behavior of multiple partners, one after the other, where in five minutes you can have five contacts” » (*Ibid.* 199). Bersani cite ensuite *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media* de Simon Watney (Minneapolis, U of Minnesota P, 1987) : « AIDS [...] is effectively being used as a pretext throughout the West to “justify” calls for increasing legislation and regulation of those who are considered to be socially unacceptable » (*Ibid.* 200).

determine whether gastric acid annihilated the virus? Was saliva effective in neutralizing it? In October 1989 *The New York Times* reported a one-line item about two cases of oral-sex-induced AIDS in San Francisco. But did they swallow? Did they brush their teeth vigorously beforehand? Exactly how many men had they blown? Whatever happened to investigative reporting? *Youth wants to know!* Later, I picked up a *Bay Area Reporter*, a gay rag from San Francisco that had information additional to “all the news that’s fit to print.” One man had severe gum disease; the other had performed more than three hundred blow jobs in the previous year. Was it OK to gargle beforehand? And what about breath mints? Were there rules similar to the kosher dietary laws that specified how many hours one had to wait between dairy products and meat? Did one have to wait until the following day to floss?

“If you keep jerking off, you’ll go blind,” the voices of authority warned me as a child. “I’ll only do it until I need glasses,” I replied. Needless to say, my glasses were thick indeed. “Perhaps,” I wondered, “there was a similar compromise, a middle ground for fellatio, too. Maybe just one a month or no more than ten different ones a year.” (*Spontaneous Combustion* 139-140)

C’est avec humour que Feinberg fait référence à la troisième phase des « five stages of grief » d’Elisabeth Kübler-Ross, le « marchandage » (« bargaining »). Mais on comprend tout de même que ce qu’il vient d’entendre de la part de son médecin, c’est l’annonce de la fin de la sexualité telle qu’il la connaissait, l’avènement du *safer sex*²⁶⁵. Ce qu’il appelle « cultural relativism » s’apparente plutôt à une grande confusion concernant les modes de transmission de cette nouvelle maladie, une cacophonie sur le thème du principe de précaution qui a, comme la Constitution, ses « broad constructionists » et ses « strict constructionists ». Feinberg en fait le reproche à deux institutions : le monde scientifique (« Why weren’t scientists performing experiments to determine whether gastric acid annihilated the virus? ») et la presse (« Whatever happened to investigative reporting? »). Il les tient pour responsables du manque de clarté des « safer-sex guidelines ». Ce qu’il voudrait, c’est une liste de commandements, comme l’atteste le parallèle qu’il fait avec la cacherout. Roy Cohn le formule ainsi : « The whole Establishment. Their little rules. [...] I don’t see the Law as a dead and arbitrary collection of antiquated dictums, thou shall, thou shalt not » (*Millenium Approaches* 72). Un recueil de « thou shall, thou shalt not », c’est précisément ce que voudrait Feinberg, quitte à être infantilisé comme quand on lui interdisait de se masturber. Mais la fin de l’extrait semble indiquer qu’il veut des règles dans le but précis de pouvoir les enfreindre : « “If you keep jerking off, you’ll go blind,” the voices of authority warned me as a child. “I’ll

²⁶⁵ « It is better to use the term “safer sex” because “safe sex” may imply complete safety. The term “safer sex” more accurately reflects the idea that choices can be made and behaviours adopted to reduce or minimise the risk of HIV transmission. Safer sex strategies include postponing sexual debut, non-penetrative sex, correct and consistent use of male or female condoms, and reducing the number of sexual partners; » (*UNAIDS Terminology Guidelines* 2011 25)

only do it until I need glasses,” I replied. Needless to say, my glasses were thick indeed ». L’emploi qu’il fait de l’expression « voices of authority » est remarquable : en matière de sexualité, c’est-à-dire le domaine où la liberté a été durement gagnée grâce au mouvement gay, les figures d’autorité dont on s’était débarrassé reviennent sur le devant de la scène. Certaines peuvent être considérées comme dignes de confiance :

The first case of HIV transmission through oral sex was reported in *The Lancet* in 1986. Dutch researchers reported in 1992 that 9 percent of the subjects in their study of HIV-positive gay men claimed oral sex as their only risk factor. Even the American Association of Physicians for Human Rights, a lesbian and gay doctors’ group, changed their 1983 guidelines on safe sexual practice. They warned that “oral sex can result in HIV infection” and cautioned that partners should avoid both “pre-cum”—the fluid that flows from a man’s penis prior to ejaculation—and ejaculates. (Burkett 311)

Mais comme nous l’avons vu, leurs messages sont parfois ambivalents, voire contradictoires, ce qui laisse le champ libre à d’autres figures :

[Jesse Helms] didn’t want gay men to learn how to have safe sex; he didn’t want them to have sex at all. The only prevention campaign he was willing to fund was a late night version of Nancy Reagan’s Just Say No. Caught up in moral fervor, he refused to be convinced that his morality might be irrelevant to an epidemic. The majority of the Senate went along with him, approving, 94 to 2, his proposed ban on funding AIDS prevention programs that might “encourage” homosexuality. (*Ibid.* 297)

Cette intrusion (plus précisément, ce retour) de la morale dans le domaine de la sexualité explique en partie pourquoi les propositions de Michael Callen ou de Larry Kramer²⁶⁶ ont donné lieu à tant de protestations :

Moralizing about promiscuity has been and continues to be one of the most difficult rhetorics to combat for AIDS educators. Every queer remembers the incredulity, disdain, and disguised envy that met early accounts of gay men’s number of sex partners. (Crimp, *Melancholia and Moralism* 207)

La question du *safer sex* est également liée à la peur :

The ADS epidemic
Is sweeping the nation
Acquired dread of sex
[...] This is the refrain of John Greyson’s²⁶⁷ music-video parody of *Death in Venice*. (*Ibid.* 79)

Dans *Angels in America*, Louis a deux réactions contradictoires face à la peur de la contamination. Dans la scène où il ramène Joe chez lui, il utilise l’argument du *safer sex* pour le convaincre d’avoir un rapport sexuel, ce qu’il parviendra à faire :

²⁶⁶ Kramer a également été l’un des premiers à prôner un changement radical en matière de sexualité. Feinberg en fait le constat rétrospectif : « And now I suppose that if we had all taken [Kramer’s] advice and stopped having sex with more than six thousand partners, we wouldn’t be in this mess today » (*Queer and Loathing* 13).

²⁶⁷ John Greyson est un réalisateur canadien ; on lui doit notamment le film *Zero Patience* (1993), dans lequel il aborde le mythe du « patient zéro ».

JOE (*Stepping back*). No, wait, I'm, um, um, uncomfortable, actually.
 LOUIS. Me too, actually. Being uncomfortable turns me on.
 JOE. Your, uh, boyfriend.
 He's sick.
 LOUIS. Very. He's not my boyfriend, we ...
 We can cap everything that leaks in latex, we can smear our bodies with
 nonoxynol-9, safe, chemical sex.
 Messy, but not dirty. (*Perestroika* 162-163)

Mais dans la scène du parc, où il est parti à la recherche de sexe anonyme, son attitude est diamétralement opposée :

MAN. I think it broke. The rubber. You want me to keep going?
 (*Little pause*) Pull out? Should I...
 LOUIS. Keep going.
 Infect me.
 I don't care. I don't care. (*Millenium Approaches* 63)

C'est bien vu, et courageux, de la part de Kushner de mettre en scène ce qui est une réalité constatée dans plusieurs études épidémiologiques :

Of particular concern is that the proportion of young men engaging in the riskiest behavior, unprotected receptive anal intercourse, did not decrease between the two surveys. (Katz 180)

Les deux enquêtes dont il est question datent respectivement de 1992-1993 et 1994-1995, précisément les années pendant lesquelles Kushner a écrit et réécrit *Angels in America*. Le dramaturge n'évite pas la question délicate de la prise de risque, qui met en jeu le décalage entre ce que l'on sait devoir faire et ce que l'on fait en réalité :

The assumption that using a condom every time you have intercourse—every time, no exception—is just plain good sense disregards all the powerful drives and emotions that can get in the way of “good sense” during sex: the need to express feelings of trust and intimacy, the desire to live in the moment, to overcome shame, to break the rules. (Crimp, *Melancholia and Moralism* 296)

C'est tout le propos de la conférence d'Elisabeth Pisani intitulée « Sex, Drugs and HIV—Let's Get Rational » dans laquelle elle se propose de lever l'omerta qui entoure le *safer sex*, c'est-à-dire l'idée selon laquelle il suffit de savoir ce qui est sans risque pour l'appliquer :

“People do stupid things. That's what spreads HIV.” This was the headline in a U.K. newspaper, *The Guardian*, not that long ago. [...] This is actually a direct quote from an epidemiologist who's been in the field of HIV for 15 years, worked on four continents, and you're looking at her. [...] Actually, HIV is about sex and drugs. And if there are two things that make human beings a little bit irrational, they are erections and addiction.

Les constats dressés par Crimp, Pisani et d'autres spécialistes du SIDA sont peu connus du grand public, parce qu'ils sont peu relayés, et, plus grave, peu pris en compte par ceux qui

imaginent les campagnes de prévention, qui sont la plupart du temps fondées sur des arguments rationnels. Pour Crimp, la raison est simple :

I don't think most people would espouse the belief that gay men and IV drug users deserve to die, but I nevertheless think that most people are afraid to look gay sex and drug use square in the eye as everyday facts of many, many people's lives. (*Melancholia and Moralism* 199)

Pour le dire simplement : « Il n'y a pas plus sourd que celui qui ne veut pas entendre ». Pisani appelle cela le « compassion conundrum » ; son explication concerne les prostituées et les toxicomanes, mais elle peut s'appliquer aux hommes gays :

And what's happening really is that people are quite unable to bring themselves to put in good sexual and reproductive services for sex workers, unable quite to be giving out needles to junkies, but once they've gone from being transgressive people, whose behaviors we don't want to condone, to being AIDS victims, we come over all compassionate and buy them incredibly expensive drugs for the rest of their lives.

Ainsi, Kushner est courageux de montrer, dans la scène du parc, Louis ayant un comportement à risque : cette conduite, très impopulaire, permet au spectateur de réfléchir à la compassion qu'il ressent pour Prior (qui a forcément, lui aussi, eu des rapports sexuels non protégés à un moment antérieur à la pièce) par opposition au choc qu'il éprouve quand il voit Louis prendre, en connaissance de cause, le risque d'être infecté.

6. Les infections opportunistes

Il faut rappeler ici que le « I » de SIDA signifie immunodéficience, c'est-à-dire destruction du système immunitaire. Pour reprendre les termes du médecin de Roy Cohn dans *Angels in America* : « The body's immune system ceases to function. [...] It's left open to a whole horror house of infections from microbes which it usually defends against » (*Millenium Approaches* 48). L'ONUSIDA explique ce que sont les infections opportunistes :

Opportunistic infections are illnesses caused by various organisms, many of which usually do not cause disease in persons with healthy immune systems. Persons living with advanced HIV infection may have opportunistic infections of the lungs, brain, eyes, and other organs. Opportunistic illnesses common in persons diagnosed with AIDS include *Pneumocystis carinii* pneumonia, cryptosporidiosis, histoplasmosis, bacterial infections, other parasitic, viral, and fungal infections, and some types of cancer. Tuberculosis is the leading HIV-associated opportunistic infection in developing countries. (*UNAIDS Terminology Guidelines* 2011 22)

Nous allons passer en revue ces infections qui touchent « les poumons, le cerveau et les yeux », ainsi que la peau²⁶⁸. Les infections opportunistes ont un double statut : d'une part, elles scindent le monde en deux, ce monde dans lequel les pathogènes sont omniprésents mais n'ont d'impact que sur les personnes immunodéprimées. D'autre part, si le VIH est invisible, les infections opportunistes, elles, donnent à voir la maladie :

Ce syndrome ignore la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, ou plutôt il la franchit, se désenclavant, communiquant son propre contenu aux regards et en premier lieu à celui du malade lui-même. (Mahoux-Pauzin 115)

a. « K.S., baby²⁶⁹ »

« A face with Kaposi's sarcoma lesions on it [is] the media's standard "face of AIDS" » (Crimp, *Melancholia and Moralism* 78-79). Le sarcome de Kaposi est l'infection opportuniste la plus fortement associée aux premières années de l'épidémie, pour deux raisons : sa forte prévalence à l'époque et son extrême visibilité. Il s'agit d'une affection cutanée, que l'on ne peut pas cacher au regard de l'autre, notamment parce qu'elle touche souvent la partie du corps la plus exposée :

Avec le temps, la marque de l'« infamie » peut quitter le profil des vaisseaux pour être visible sur la peau. Le sarcome de Kaposi (cancer cutané²⁷⁰), qui n'a pas la décence de respecter le visage, signale au monde des « normaux » le diagnostic de sida. Marquage du destin qui, comme le tatouage des camps de concentration, s'abat sur une communauté déterminée. (Thiaudière 63)

Ici, le parallèle est fait avec le tatouage des camps²⁷¹. L'autre image que convoque le sarcome de Kaposi a déjà été évoquée :

Devant l'invisibilité du facteur causal de la maladie [...] la lésion observée quasi obsessivement devient la marque physique du sida, l'équivalent du signe de malédiction biblique. (Lévy, *Sida-fiction* 54-55)

²⁶⁸ Il faut dire que, dans son document de 2011, l'ONUSIDA ne mentionne pas explicitement la peau parce que des traitements efficaces ont été développés pour enrayer la progression du sarcome de Kaposi chez les personnes atteintes du SIDA. Mais dans les premières années de l'épidémie, ces lésions cutanées étaient très courantes. Dans *Angels in America*, alors qu'il s'énervait contre Louis, Prior mentionne que, chez lui, trois de ces organes sont atteints : « Tell it to my lungs, stupid, tell it to my lesions, tell it to the cotton-woolly patches in my eyes! » (*Perestroika* 217).

²⁶⁹ *Millenium Approaches* 27.

²⁷⁰ En fait, il s'agit d'un cancer lié à un herpèsvirus dont la forme cutanée est la plus visible, mais les tumeurs peuvent aussi toucher des organes internes : « Le sarcome de Kaposi du S.I.D.A. est caractérisé par son début explosif, la rapidité de son extension cutanée, qui n'épargne pas le visage, l'atteinte fréquente des muqueuses, des ganglions, du tube digestif et de la rate » (Cassuto 62).

²⁷¹ Ce n'est pas le seul ouvrage qui l'utilise : « Et pourquoi cette maladie avait-elle l'indécence de provoquer des taches violet foncé sur n'importe quelle partie du corps, même pas douloureuses, ce qui pouvait vous surprendre quand quelqu'un pointait avec horreur : "Euh, c'est quoi, cette nouvelle tache sur ta nuque ?" Quelle horreur de subir une maladie qui renouvelait le stigmate de l'homosexualité, sur la peau, comme un tatouage, comme une étoile jaune ? » (Lestrade, *SIDA 2.0* 110-111).

La lésion, notamment quand elle est faciale, semble appeler la métaphore. Dans *Angels in America*, c'est Louis qui utilise l'image de la malédiction biblique :

LOUIS. Last week [...] I tripped on the subway steps and my glasses broke and I cut my forehead, here, see, and now I can't see much and my forehead... it's like the Mark of Cain, stupid, right, but it won't heal and every morning I see it and I think, Biblical things, Mark of Cain...
(*Millenium Approaches* 105)

Ce n'est pas la lésion de Prior qui est le signe de la colère divine, mais cette coupure sur le front de Louis, puni pour avoir abandonné son compagnon au moment où il avait le plus besoin d'aide. Le sarcome de Kaposi qui couvre le corps de Prior est, lui, dépouillé de toute dimension métaphorique par Hannah :

PRIOR. Look at this... horror.
(*He lifts his shirt; his torso is spotted with three or four lesions*)
See? That's not human. That's why I run. Wouldn't you? Wouldn't anybody.
HANNAH. It's a cancer. Nothing more. Nothing more human than that.
(*Perestroika* 236-237)

C'est tout le paradoxe de la tumeur cancéreuse du sarcome de Kaposi, formulé ainsi par Philippe Mahoux-Pauzin : « Étrange dualité de la lésion ou de la tumeur, signes précurseurs de mort et réservoirs de vie tout à la fois » (117).

Cependant, il faut constater que c'est le premier élément, le « sign[e] précurseu[r] de mort », qui est le plus fréquemment et le plus fortement associé au sarcome de Kaposi :

For many people, there's a clear line of demarcation which marks the crossing from being HIV-positive to having AIDS. That's a telling grammatical distinction, the difference between *being* and *having*, between a condition and a possession. AIDS is a possession one is possessed *by*. Often the signifier of change is the first KS lesion discovered on the sole of the foot, the inside of the thigh. (Doty 139)

Si effectivement le sarcome de Kaposi est officiellement une « AIDS-defining condition », c'est surtout un cap psychologique, vécu comme le premier signe que la mort n'est plus loin. Les lecteurs des *Tales of the City* ont, à l'époque, refermé le sixième tome peu de temps après que Michael a découvert sa première lésion. Dans le cinquième tome, ils avaient fait la connaissance de Charlie à travers cet échange où il plaisantait au sujet de ses lésions :

"You haven't commented on my new lesion." [Charlie said.]
What was there to say? It was a dime-sized purple splotch on the tip of Charlie's nose.
"It doesn't suit me, does it? Should I get my money back?" [...]
"It doesn't look so bad," [Michael] said.
"It makes me look like Pluto." [...] "Not even Pluto. He was friendly looking." [...] "I look like a Beagle Boy." (*Significant Others* 63)

Mais au moment où Michael lui-même est touché par le sarcome de Kaposi, ils comprennent que, derrière la plaisanterie, se cachait une réalité autrement plus sombre :

Back in the bedroom, [Michael] sat on the bed and finished dressing. As he put on his socks, he spotted something on his ankle—his lower calf, really—that he hadn't noticed before. [...]

"Come here, a second. Look at this." [...]

Thack studied the purplish inflammation, touching it lightly with his forefinger.

"Does that look like it?"

No answer.

"It does to me".

"I don't think so," said Thack. "It looks like a zit or something. Something healing. Look at the edges of it."

When had he ever seen a zit down there? "The color seems right, though."

"Go see [your doctor], then, if it worries you. Isn't tomorrow your day for pentamidine?"

"Yeah."

"It'll put your mind at ease, anyway."

"Yeah."

"I'm sure it's nothing," said Thack, shaking Michael's knee. [...]

[T]here were lots worse things than KS. [...] And KS had been known to disappear completely with the proper treatment. Unless it spread, unless it got inside you.

He remembered Charlie Rubin when the lesions moved to his face, how he'd joked about the one on his nose that made him look like Pluto. They had covered him eventually, forming great purple continents. Charlie was blind by that time, of course, so at least he was spared the sight of them. (*Sure of You* 200-226)

Le décès de Charlie n'est pas expressément mentionné, mais il est sous-entendu²⁷². Ainsi les lecteurs de 1989 avaient-ils toutes les raisons de penser que cette lésion sur le corps de Michael était le signe d'une fin imminente. C'est même ce que pensait l'auteur :

In fact, people used to say to me, "Thank God you stopped writing *Tales of the City* because Michael would be dead by now." And I fully thought when I ended the series in 1989 (just as I thought this about every friend I had who was HIV positive) that he only had a few months or maybe years to go. (« Brisbane's Writers' Festival »)

La visibilité des lésions est souvent décrite comme une source d'embarras, voire de honte, comme s'il était indécent d'exhiber aussi ouvertement son SIDA, tout involontaire que cela soit. Non seulement les lésions enlaidissent ceux qui en sont atteints, mais elles font également disparaître les traits du visage, ce qui a pour résultat le même anonymat que celui causé par l'émaciation extrême. Si Maupin ne fait que sous-entendre que Charlie était complètement défiguré, Cyril Collard, lui, raconte une scène se déroulant à l'hôpital qui en est une illustration frappante :

²⁷² Nous reviendrons sur la manière dont Maupin esquive la narration de la mort de Charlie dans la troisième partie (pages 375-376).

J'ai l'impression très vague de connaître le type qui est avant moi, assis sur la chaise de skaï rouge [...] il a le visage bouffi, déformé par les lésions du sarcome de Kaposi ; il peut à peine ouvrir les yeux. [...] Je l'ai très bien connu, il travaillait avec mon père. Il était beau et athlétique, jeune ingénieur brillant. Il enfile une veste devant moi et c'est une loque à peine humaine. (239-240)

Mark Doty est l'un des rares, dans *Heaven's Coast*, à proposer un contre-exemple :

Bill's body had blossomed with KS lesions. Bill's easy, bright attitude toward his illness was—shocking word, in this context—contagious; he was perfectly happy to go to the beach and let the sun wash over his body, where every week another pink purple bruise seemed to develop. He would expose himself in a way that many men with KS would, understandably, find terrifying; there seemed something deeply freeing in his yielding his body to the sun, to scrutiny. (121)

Bill n'oppose aucune résistance au fait d'être scruté, détaillé de la tête aux pieds par les autres. La célèbre scène du film *Philadelphia* où Tom Hanks ouvre sa chemise pour montrer ses lésions à tous ceux qui sont présents dans le tribunal est d'une grande lourdeur dramatique : il desserre sa cravate et déboutonne sa chemise avec des mouvements très lents, pendant que la caméra cadre en plan serré les visages des différents protagonistes (son compagnon, les membres du jury, son avocat, les accusés) dont les regards sont d'abord fixes, comme hypnotisés par ce qu'ils voient, avant qu'ils ne se mettent pratiquement tous à baisser les yeux ou à tourner la tête, horrifiés. Le téléspectateur ne voit pas directement ses lésions²⁷³ : elles lui sont montrées à l'aide d'un miroir, brièvement levé par l'avocat, ce qui va dans le sens de la remarque de Philippe Mahoux-Pauzin, citée plus haut, selon laquelle la maladie se donne à voir au regard de l'autre et « en premier lieu à celui du malade lui-même » (115). Le regard posé sur les lésions, empreint de dégoût et de pitié, est à l'origine d'une brochure d'ACT UP reproduite en partie dans *Melancholia and Moralism* dont la conclusion est la suivante : « STOP LOOKING AT US; START LISTENING TO US » (87).

²⁷³ Il faut d'ailleurs noter que ces lésions, figurées par du maquillage, ne sont pas particulièrement réalistes ; elles ressemblent plutôt à des hématomes. Elles font pâle figure comparées à des photographies en couleur de lésions réelles ; à titre d'exemple, le documentaire *La bataille du sida* montre des personnes avec des lésions vêtues de blouses blanches et sous la lumière crue d'une chambre d'hôpital, ce qui rend le contraste saisissant et permet de voir très nettement que les lésions ont une couleur bien plus vive, des contours beaucoup plus irréguliers et un certain relief, ce qui n'est pas le cas de celles qui sont dessinées sur le torse de Tom Hanks.

b. La rétinite à cytomégalovirus : « weirdness on the periphery²⁷⁴ »

La rétinite à cytomégalovirus fait également partie des « AIDS-defining conditions ». Il y est fait allusion à plusieurs reprises dans divers extraits cités jusqu'ici ; les voici rassemblés :

– quand Michael raconte le décès de son compagnon Jon : « He was blind the last two weeks of his life. [...] The last time I saw him he didn't see me at all » (*Babycakes* 160).

– lorsqu'il repense au fait que le corps de son ami Charlie était couvert de lésions : « Charlie was blind by that time, of course, so at least he was spared the sight of them » (*Sure of You* 226).

– quand Feinberg aborde la question des infections opportunistes qui risquent de l'affecter :

I have to watch out for cytomegalovirus retinitis. About 95 percent of the population has been exposed to CMV²⁷⁵. It can lead to blindness in people with impaired immune systems. The generally accepted treatment involves implanting a Hickman catheter in the chest and daily or thrice-weekly infusions of an antiviral. This treatment only stabilizes the condition: any vision loss is permanent. (*Queer and Loathing* 154)

– à la fin de son dernier ouvrage, quand Feinberg imagine toutes les étapes qui constitueraient la suite de son histoire s'il continuait à l'écrire : « Davey goes blind » (*Ibid.* 273).

– lorsque Prior s'en prend à Louis : « Tell it to my lungs, stupid, tell it to my lesions, tell it to the cotton-woolly patches in my eyes! » (*Perestroika* 217).

Cytomégalovirus d'Hervé Guibert commence ainsi : « Vision de l'œil droit bousillée ; difficile de lire » (7). L'angoisse de la cécité est le fil rouge de cet ouvrage sous forme de fragments : « Le Journal de guerre de Babel : si je perds mon œil, c'est l'un des derniers livres que j'aurai ouverts » (18) ; « Il y a un œil en jeu » (19) ; « J'ai quand même du mal à lire même un article de journal. Moins difficile d'écrire » (26) ; « Cette obsession des yeux, comme une prémonition à l'envers, depuis l'enfance. Et puis le roman écrit en 83 et 84 : *Des aveugles* ! » (27) ; « Un malade du sida, donc très faible et fatigué, [...] doit encaisser le choc d'apprendre qu'il risque de perdre ses yeux » (42) ; « Œil droit : je vois passer trois papillons noirs dans la source de lumière » (50) ; « Je lui demande si la cécité provoquée par le mégalovirus »

²⁷⁴ *Perestroika* 167.

²⁷⁵ C'est l'une des rares occurrences où Feinberg cite une donnée scientifique qui semble erronée, ou du moins exagérée : d'après le docteur Ojikutu, « 60% of the adult population of the U.S. is exposed to CMV but it doesn't develop itself as a disease until someone has immune dysfunction : cytomegalovirus retinitis ».

est une cécité blanche, ou noire. Elle répond : “Ca bouge en fonction de l’avancée du virus” » (82) ; « Quand je ferme mon œil gauche pour regarder avec l’œil droit, l’objet visé s’efface lentement à partir du bas, jusqu’à devenir invisible, inexistant » (87). *Cytomégalo*virus se termine sur ces trois phrases : « Écrire dans le noir ? Écrire jusqu’au bout ? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort ? » (93). Ici, « écrire dans le noir » n’est pas une métaphore : que peut-on imaginer de plus cruel pour un écrivain, Guibert ou Feinberg, que de perdre la vue ? À la dernière des trois questions qui closent *Cytomegalovirus*, la réponse de Guibert est affirmative : il ne supportera pas le noir et mourra « des suites de complications consécutives à une tentative de suicide » (Gardey 253). Sur cette question de la cécité, Jankélévitch fait un parallèle notable entre l’œil et la mort :

Bergson dit curieusement, mais très profondément d’ailleurs, que l’œil est bien entendu l’organe de la vision, puisque sans les yeux on ne verrait pas, mais en un autre sens, il est l’obstacle à la vision. Il ne dit pas que si nous n’avions pas d’yeux, nous verrions encore bien mieux, mais que l’œil est une limitation de la vision. Avoir des yeux, c’est voir mais c’est en même temps *ne voir que*. La vision a une portée, un champ limité. Il y a des choses qui sont invisibles au-delà de l’horizon. Par conséquent, l’œil n’est pas seulement un moyen de voir, il est aussi un empêchement de voir. Mais cela est vrai de tout. Du corps par lequel je suis présent ici, par lequel je m’exprime, j’existe, je vis, mais qui en même temps m’empêche d’être ailleurs, me met à la merci des maladies, de toutes les misères dont le corps est la source. Du langage par lequel je m’exprime et en même temps par lequel je me démène, ma pensée étant toujours en deçà ou au delà, en retrait, autre que les mots dont je me sers. En un sens, le langage est un empêchement de s’exprimer, mais l’homme ne peut s’exprimer que parce qu’il est empêché de s’exprimer. C’est l’empêchement de s’exprimer qui est le moyen de s’exprimer, parce que nous sommes des hommes. Eh bien, il en est de même pour la mort. La mort, non seulement nous empêche de vivre, limite la vie, et puis un beau jour l’écourte, mais en même temps nous comprenons bien que sans la mort l’homme ne serait même pas un homme, que c’est la présence de cette mort qui fait les grandes existences, qui leur donne leur ferveur, leur ardeur, leur tonus. On peut donc dire que ce qui ne meurt pas ne vit pas. (19-21)

Cette réflexion trouve un écho tout particulier dans *Angels in America* : parmi les attributs qui sont donnés à Prior et qui accompagnent son statut de prophète se trouve « *a pair of bronze spectacles with rocks instead of lenses* » (*Perestroika* 171) :

PRIOR. Oh, look at this. (*He puts them on.*)
 Like, wow, man, totally Paleozoic. This is ...
 (*He stops suddenly. His head jerks up. He is seeing something.*)
 OH! OH GOD NO! OH ... (*He rips off the spectacles.*)
 That was terrible! I don’t want to see that! (*Ibid.* 172)

Le sens de la vue est régulièrement associé à son statut de prophète, par lui-même (« I believe I’ve seen the end of things. And having seen, I’m going blind, as prophets do », *Perestroika*

182) et par les autres (notamment son ancêtre Prior 2 : « Prophet. Seer. Revelator », *Millenium Approaches* 94). On peut y voir au moins deux références : d'une part, Joseph Smith, qui a utilisé des « seer stones » pour obtenir la révélation divine²⁷⁶ ; d'autre part, Tirésias, qui, selon Ovide, a passé sept ans dans la peau d'une femme, avant que Junon ne le rende aveugle et que Jupiter ne lui confère le don de prophétie. Ainsi, l'échange suivant, extrait de *Perestroika*, peut se lire à l'aune de la réflexion de Jankélévitch :

PRIOR. [...] My eyes are fucked up.
 BELIZE. Fucked up how?
 PRIOR. Everything's... closing in. Weirdness on the periphery. (167)

À mesure que son statut de prophète s'affirme, sa vision se rétrécit, au sens propre comme au figuré : il se rend compte que « l'œil est une limitation de la vision » en même temps qu'il se prépare à affronter la mort sans laquelle « l'homme ne serait même pas un homme ». Et lui aussi refusera la cécité, dans une démarche inverse à celle d'Hervé Guibert puisqu'il choisira la vie plutôt que la mort :

ANGEL. Look up, look up,
 It is Not-to-Be Time.
 Oh who asks of the Orders Blessing
 With Apocalypse Descending?
 Who demands: More Life?
 When Death like a Protector
 Blinds our eyes, shielding from tender nerve
 More horror than can be borne. (*Perestroika* 266)

Évidemment, il y a une différence fondamentale entre Prior et Hervé Guibert : l'un est un personnage de théâtre, « such stuff/As dreams are made on », alors que l'autre est une personne de chair et d'os. Il est plus facile pour le premier de refuser la mort et de faire de sa cécité le symbole de son statut de prophète, alors que le second souffrait, en plus de cécité partielle, d'« amnésie, [de] crises de délire et [de] troubles moteurs » (Gardey 253). Dans *Angels in America*, le personnage totalement aveugle, Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, affirme que sa cécité n'est pas irréversible, et qu'il sait par quel miracle il pourrait recouvrer la vue : « [S]how me the book of the next Beautiful Theory, and I promise you these blind eyes will see again, just to read it, to devour that text » (*Perestroika* 148). Or, c'est précisément parce qu'il ne pouvait plus lire que Guibert a décidé, selon ses termes, d'« en finir ».

²⁷⁶ Les termes utilisés par Kushner sont précisément ceux du « Book of Mormon » : « [A] seer is a revelator and a prophet » (Mosiah 8, 16). Le « Bible Dictionary » de l'Église de Jésus-Christ des Saints des Derniers Jours donne la description suivante des « seer stones » : « [T]here were two stones in silver bows—and these stones, fastened to a breastplate, constituted what is called the Urim and Thummim—deposited with the plates; and the possession and use of these stones were what constituted “seers” in ancient or former times; and that God had prepared them for the purpose of translating the book ».

c. La pneumocystose et le séjour à l'hôpital

Le célèbre premier article médical concernant ce qui ne s'appelle pas encore le SIDA, le « case report » du docteur Gottlieb publié dans le *Morbidity and Mortality Weekly Report* de juin 1981 (dont nous avons vu qu'il sert la plupart du temps à dater le début de l'épidémie), s'intitule « *Pneumocystis Pneumonia—Los Angeles* ». Les cinq patients dont il est question ont tous consulté leur médecin pour des troubles respiratoires dont des biopsies ont montré par la suite qu'ils étaient dus à cette fameuse pneumocystose, dont le nom complet était, en anglais, « *Pneumocystis carinii pneumonia* », « PCP²⁷⁷ ». En outre, c'est le nombre anormalement élevé de prescriptions de pentamidine, le médicament utilisé pour traiter cette pneumocystose, qui a attiré l'attention du *Centers for Disease Control* :

Used primarily to prevent African sleeping sickness, pentamidine had little market in the United States. It was available only through the CDC's Parasitic Drug Service, which had long imported the tiny quantities needed from England. By the end of 1983, however, CDC staffers were spending their days rushing to the airport to pick up, and reship, the drug to help the growing number of people with AIDS. (Burkett 258)

Dans *Sure of You*, Michael résume les deux caractéristiques de cette pneumonie : « *Pneumocystis* [...] could finish you off in a matter of days. [His doctor] had assured him the pentamidine would prevent that, if he did it faithfully » (226). La prévalence et la virulence de cette infection opportuniste étaient telles qu'elle figurait en première position sur la liste des pathologies à éviter à tout prix, au point de devoir prendre un traitement prophylactique extrêmement contraignant. En effet, pour être efficace, la pentamidine doit être administrée sous forme d'aérosol : dans le tableau extrait de *Queer and Loathing* cité à la page 73, Feinberg met en parallèle le clone des années pré-SIDA qui inhalait du protoxyde d'azote (un gaz aux propriétés anesthésiques qui peut être utilisé comme narcotique) et le clone du SIDA qui inhale de la pentamidine aérosolisée (*Queer and Loathing* 217). La pneumocystose était tellement fréquente que Prior peut faire son propre diagnostic avant même que les tests biologiques n'aient été effectués :

EMILY. You've lost eight pounds. Eight pounds! I know people who would kill to be in the shape you were in, you were *recovering*, and you threw it away.
PRIOR. This isn't about WEIGHT, it's about LUNGS, UM... PNEUMONIA.
EMILY. We don't know yet.

²⁷⁷ Voir le glossaire des sigles.

PRIOR. THE FUCK WE DON'T ASSHOLE YOU MAY NOT BUT I
CAN'T BREATHE!
HANNAH. You'd breathe better if you didn't holler like that.
(*Perestroika* 234)

La pneumonie à *pneumocystis* est tellement virulente que, dans *Eighty-Sixed*, B.J. fait le constat suivant :

[Bob Broome] came down with another bout of pneumonia [...]. For a while they were afraid he was having a recurrence of his *Pneumocystis*. Luckily, the doctors determined it was only pneumococcal pneumonia. It's frightening that one can be *thankful* for ordinary pneumonia. (197)

Quand les traitements prophylactiques ne fonctionnent pas, un épisode de pneumocystose oblige le malade, la plupart du temps, à faire un séjour à l'hôpital. Or, à ce propos, Anne Hunsaker Hawkins signale une évolution :

Trust in physicians and tolerance of hospital routines are no longer the norm but now the exception; in fact, they are replaced by a striking lack of confidence in physicians and an overt fear of hospitalization. Pathographies written in the 1980s signal an important cultural shift away from several of midcentury America's favorite cultural myths: that of the medical encounter as comforting and reassuring—a myth perfectly epitomized in the popular Norman Rockwell image of a portly, benign, and paternal physician ministering to a snub-nosed child—and that of medical science as invincible in its march to eradicate disease... (5)

Dans la littérature gay du SIDA, ce changement des mentalités est flagrant, et aisément compréhensible. Quelques lignes après l'extrait d'*Eighty-Sixed* cité ci-dessus, B.J. donne une précision effroyable sur le séjour que fait Bob à l'hôpital pour traiter sa pneumonie : « The moronic attendants, [...] afraid of being in the same room as an AIDS patient for fear of contagion, leave dinner trays at the door » (197). Le cas de Bob n'était malheureusement pas isolé :

Hospitalized AIDS patients were left lying in their own vomit because nurse's aides refused to come near them; surgeons refused to operate on them; X-ray technicians donned spacesuits to wheel patients to and from their rooms²⁷⁸. (Burkett 298)

Plutôt que de multiplier les illustrations de ces accusations, qui sont extrêmement nombreuses, il semble pertinent ici d'écouter le témoignage de la partie adverse, c'est-à-dire de se pencher sur l'ouvrage d'un médecin. Dans *My Own Country* du docteur Verghese se trouve le récit d'une hospitalisation liée à une pneumonie. Le contexte est le suivant : Ed

²⁷⁸ C'est le point de départ de la très belle série suédoise de 2012 *Torka aldrig tarar utan handskar* (« Don't ever wipe tears without gloves »), dont la première scène donne l'explication du titre : on voit un jeune homme sur son lit d'hôpital, en grande souffrance, couvert de plaies, respirant très difficilement ; deux infirmières équipées de pied en cap, ressemblant plus à des cosmonautes qu'à des membres du personnel hospitalier, manipulent son corps meurtri du mieux qu'elles peuvent, lui arrachant tout de même des gémissements de douleur. Voyant qu'il pleure, l'une d'entre elles enlève son gant en latex pour essuyer ses larmes ; quand elles sortent de la chambre, sa collègue la sermonne vigoureusement, en prononçant de manière très sèche la phrase du titre.

Maupin²⁷⁹ est un patient du docteur Verghese qui se sait séropositif depuis plusieurs mois et n'en a rien dit à ses frères et sœur ; son compagnon, Bobby Keller, est également séropositif. Ed vient d'être admis aux urgences pour des troubles respiratoires très sévères, selon toute vraisemblance une pneumonie. La scène se déroule sur le parking de l'hôpital, devant le service des urgences :

"Don't put him on no machines, whatever you do," Bobby begged me.

"Please, no machines. [...] He doesn't want it."

"When did he tell you? Just now?"

"No. A long time ago."

"Did he put it in writing? Does he have a living will?"

"No..." [...]

"Bobby," I asked, "can I tell them what's going on?"

"Tell them everything," Bobby said, the tears pouring down uncontrollably, his body shaking with sobs.

I addressed the brothers: "Ed is very sick. A few months ago we found out he has AIDS. [...] Now he has a bad pneumonia from the AIDS. I need to put him on a breathing machine in the next few minutes or he will die. I have a feeling that the pneumonia can be treated. If we put him on a breathing machine, it won't be forever. We have a good chance of getting him off. But Bobby tells me that Ed has expressed a desire *not* to be put on the machine."

The assembled family turned to Bobby who nodded vigorously: "He did! Said he never wanted to be on no machines." [...] I felt they were fond of their oldest brother, though perhaps disapproving of his relationship with Bobby. [...]

"We need to discuss this," the older brother said.

"We have no time, I need to go right back in," I said.

They moved a few feet away from Bobby and me. I asked Bobby, "Do you have power-of-attorney or anything like that to make decisions for Ed?"

Bobby shook his head.

We looked over to where the family was caucusing. The oldest brother was doing all the talking. They came back.

"We want for you to do everything you can. Put him on the breathing machine, if you have to."

At this a little wail came out of Bobby Keller and then degenerated into sobs. I put my hand on Bobby's shoulder. He shook his head back and forth, back and forth. He wanted to say something but could not find a voice.

The oldest brother spoke again. His tone was matter-of-fact and determined.

"We are his family. We are legally responsible for him. We want you to do *everything* for him."

We are his family. I watched Bobby's face crumble as he suddenly became a mere observer with no legal right to determine the fate of the man he had loved since he was seven years old. He was finally, despite the years that had passed and whatever acceptance he and Ed found together, an outsider.

I took him aside and said, "Bobby, I have to go on. There is no way for me not to at this point. There's really a good chance that I can rescue Ed from the pneumonia. If this is *Pneumocystis*, it should respond to treatment."

Bobby kept sobbing, shaking his head as I talked, fat tears rolling off his eyes onto the ground, onto his chest. He felt he was betraying Ed. He could not deliver on his promise.

²⁷⁹ L'homonymie avec Armistead Maupin est fortuite.

I had no time to pacify Bobby or try to convince him. I rushed back in. Ed looked worse. As I went through the ritual of gowning and masking [...] it struck me that the entire situation had been in my power to dictate. All I had to do was to come out and say that the pneumonia did not look good, that it looked like the end. I mentioned the respirator, I offered it as an option. I could have just kept quiet. I had, when it came down to the final moment, given Ed's brothers the power of family, not Bobby.
But there was no time to look back now. (221-224)

Plus tard dans la nuit, l'hôpital appelle le docteur Verghese chez lui pour l'informer du fait que le cœur d'Ed s'est arrêté ; il accourt le plus vite possible à son chevet, mais Ed est mort :

I said to [the nurse], by way of small talk: "I'm surprised that his heart should have quit so quickly. I really thought I could cure the pneumonia, wean him off the respirator, get a few more meaningful months or even years of life for him."
She stopped what she was doing, looked at me and said, affecting nonchalance: "Well, they're *all* going to die, aren't they? There's not much point to this."
She left the room before I could think of an appropriate reply. (*Ibid.* 227)

La notion d'examen de conscience est frappante dans cet extrait. Le docteur Verghese raconte cet épisode dans le but de faire son autocritique. Le lecteur est persuadé de la bonne foi du médecin et de sa compassion envers Bobby, donc le paradoxe est grand : en l'absence d'instructions officielles, le docteur Verghese fait *de facto* autorité. Il le dit lui-même : il choisit d'accéder à la requête des frères et de la sœur d'Ed, mais il aurait tout aussi bien pu prendre le parti de Bobby, sans même avoir à mentir, simplement en évaluant la situation différemment et en usant de son autorité. C'est peut-être par stratégie qu'il raconte immédiatement ensuite l'incident avec l'infirmière, afin que son comportement à lui soit réévalué à l'aune de son comportement à elle : certes, il a trahi Bobby (dans un but que l'on peut toujours trouver louable : sauver la vie d'Ed), mais l'infirmière pense qu'il n'y a aucun intérêt à traiter les patients atteints du SIDA. Surtout, elle ne se gêne pas pour le dire, même au médecin qui vient de tout tenter pour sauver l'un d'entre eux. Par la suite, une fois le choc passé, Abraham Verghese trouvera des arguments à lui opposer²⁸⁰, mais sur le moment, il met l'accent sur sa sidération (« She left the room before I could think of an appropriate reply »), pour signaler au lecteur que ce qui vient d'être dit a beau l'avoir été par un membre du personnel hospitalier, il s'en désolidarise complètement. Il confirme ainsi que les rumeurs concernant le mépris du personnel hospitalier vis-à-vis des personnes atteintes du SIDA sont

²⁸⁰ « I wanted to ask her what the "point" was in the ninety-year-old patients that they played with in the unit for days until they were brain dead, all the while running up a huge bill that we, the taxpayers, would pay? Right at that moment there was a patient in the ICU whom we were sending up for dialysis three times a week when there was no hope of any other organ in the body recovering. I wanted to ask her if *she* was in the same boat, would she like an extra year of life, or would she opt to leave the world right away? And for that matter, weren't we ALL going to die one day? Did she think her job was to solely take care of immortals? » (Verghese 228)

bien fondées sur une réalité, tout en affirmant que cette attitude n'est pas caractéristique de tous les professionnels de santé : tout au long de son ouvrage, le docteur Verghese se dévoue corps et âme pour ses patients, et insiste régulièrement sur la compétence, l'humanité et la compassion de nombre de ses confrères et collègues. D'une certaine manière, Verghese participe à ce que Anne Hunsaker Hawkins appelle le « doctor-bashing » (8), bien que, dans son cas il s'agisse de « nurse-bashing », ce qui lui permet (de manière peu élégante en l'occurrence) de dédouaner les spécialistes, et donc de se disculper lui-même, en accusant le personnel moins qualifié, donc plus enclin aux préjugés, à l'ignorance. C'est en tout cas ce que conclut David Feinberg de son ultime séjour à l'hôpital ; parmi ses nombreuses notes écrites à Saint Vincent, on trouve un document de trois pages intitulé « Some complaints » dans lequel il fait une liste détaillée de toutes les occurrences où il a été victime de ce qu'il considère comme de l'incompétence ou de la grossièreté, dont la conclusion est la suivante : « Why am I here? Tired of stupidity » (« David B. Feinberg Papers » Box 11).

d. « *My cognitive impairment seems to be worsening* »

My cognitive impairment seems to be worsening. It was becoming harder and harder for me to organize my thoughts. I often substituted an incorrect word in conversation, particularly toward the end of sentences. For example, instead of saying, "I want to go to the store," I would say, "I want to go to the football." I was embarrassed by my frequent verbal *faux pas* and was becoming introverted and silent. And I experienced disorientation with regard to time. When I awoke in the mornings, I often did not know the day of the week or the date. I was unable to remember at what point a task stopped *or* started. My memory was shot; I was unable to remember the times of appointments, people's last names, or where I'd placed objects in the house. (273)

Pour des raisons évidentes, écrire la déliquescence mentale est une tâche difficile : ceux qui vivent la perte de leurs facultés cognitives ne sont plus capables de la mettre en mots, encore moins de l'écrire. Il n'y a probablement que Paul Sergios qui la raconte à la première personne, à la toute fin de son ouvrage ; dans tous les autres cas, c'est la dilution de l'esprit de l'autre qui est racontée. L'existence de symptômes neurologiques liés au SIDA a pour conséquence une angoisse terrible à l'idée de perdre ses facultés mentales, ainsi que le contrôle de son corps car, dans les cas où le cerveau est atteint par le VIH, c'est tout cela qui est en jeu :

Les manifestations [neurologiques] sont polymorphes : tableau de démence d'évolution progressive, atrophie cérébrale, encéphalite aiguë, méningo-encéphalite, atteinte isolée de la moelle épinière avec paralysies ou tableau de sclérose latérale amyotrophique, neuropathie périphérique. (Cassuto 70)

C'est dans *Heaven's Coast* de Mark Doty que l'on trouve le récit le plus détaillé de l'évolution d'une infection opportuniste touchant le cerveau :

Wally died of a viral brain infection, PML, which stands for progressive multifocal leukoencephalopathy, a condition in which an ordinarily harmless virus that most of us carry around in our livers is able to migrate, due to the suppression of the immune system, into the brain. There it multiplies unchecked, causing certain areas to become inflamed, unable to function.

Typically—to the extent that *anything* is typical, since this is a rare opportunistic infection which affects perhaps 2% of people with AIDS—PML leads to a gradual paralysis, symptoms rather resembling those of someone who's had a stroke. (137)

Mark Doty, quelques lignes plus loin, formule de façon poignante ce qui arrive à son compagnon :

PML literally makes nothing; where someone was, where clarity and spirit and intelligence and movement were, erasure. As if the self were written in chalk, then powdered away. (*Ibid.*)

L'image du mot, c'est-à-dire du sens, écrit à la craie, qui s'efface petit à petit, de la personne qui, à mesure que son cerveau cesse de fonctionner, (re)devient poussière, est tout à fait juste : tout au long de *Heaven's Coast*, le lecteur assiste, aussi impuissant que Mark, à l'effacement progressif de Wally, comme si, à mesure qu'il s'éloignait, ses contours devenaient flous, jusqu'à disparaître. Sachant que, dans cet ouvrage, l'amour inconditionnel de Mark pour Wally est absolument manifeste, la cruauté de la situation est grande :

The only way to make a positive diagnosis of PML is a brain biopsy. If that test did yield a positive result, then there was nothing to be done. The single experimental treatment we heard about—holes drilled in the skull, the brain flooded with AZT—sounded like a medieval torture, and Wally could never tolerate that drug anyway. And no one even much believed in it anymore, though it's still the first thing prescribed to the HIV-positive.

So, if it was PML that erased Wally's ability to use his legs, there wasn't anything to be done about it. And if it wasn't that, what was it? "Viral activity," that mantra of ignorance, a vain attempt to gain power through description. (*Ibid.*)

Il est impossible de poser un diagnostic avec certitude, et de toute façon il n'y a rien à faire. Mark et Wally vont tenter quelques incursions dans le domaine de la médecine alternative, mais elles seront vaines, ce que le lecteur sait depuis le premier extrait cité puisqu'il commence par « Wally died of a viral brain infection ». Il s'agit donc, pour le lecteur et pour Mark, d'être les témoins de la déliquescence de Wally – dans le cas du premier, par l'acte de

lecture, en étant auprès de Wally au quotidien pour le second, et en écrivant ensuite *Heaven's Coast* :

Wally's progress, on the one hand, seems simple now, a gradual decline, a weakening and fading, a body increasingly unable to cooperate with the dictates of his will: a will that softened, slowly going out of focus, quieting, easing away. But on the other hand, like Bill, he seemed to become more and more himself, or some original, underlying portion of self, as if he were scoured down to bedrock. What remained, despite the diminishment, was the pure and irreducible stuff of character. (*Ibid.*)

Si Mark trouve du réconfort en interprétant la diminution de son compagnon comme sa réduction à l'essentiel, un dépouillement qui le fait devenir « more and more himself », le quotidien est difficile ; Wally perd petit à petit le contrôle de son corps :

The town nurse's office loans us up chrome and plastic commode, a portable toilet we can fit into the corner of the bedroom. I help Wally to stand, and then he pivots, and sits; at first I am merely there to guide and steady him, but each week he's doing a little less of the work. I bend my knees and lift him with my thighs, trying to be careful with my lower back... (*Ibid.* 225)

Il redevient petit à petit le nourrisson qu'il a été, qui ne peut pas se déplacer tout seul. C'est à la manière de « Benjamin Button » que le temps se déroule, c'est-à-dire à l'envers. Plus le temps passe, plus Wally a besoin d'aide, notamment pour ce qui est caractéristique du nourrisson :

Take, for instance, the matter of shit. Inevitably, sometimes Wally just doesn't make it to the portable commode in time. Other times, being moved for some other purpose—changing his sheets, say, or getting into the wheelchair in order to visit the doctor—sets his bowels to rumbling. Shit is a new fact of life, and one I find myself thinking about; powerful, it interrupts every other interaction—no matter *what* else is going on, it stops while we clean up the shit. Like death, excrement is the body's undeniable assertion: *you will deal with me before all else, you will have no other priorities before me.*

Poor Wally feels, I know, mortified at first. He needs someone to wipe him, someone to clean him up; he has to let go of the privacy of the most personal of bodily functions, the most hidden.

I learned, quick, to use a new set of tools: latex gloves, chucks, plastic washbasin, baby wipes. The first time I clean up a huge, particularly odorous mess I feel an involuntary, physical sense of revulsion. I think I'm going to be sick, though I don't want to show how I feel. And the feeling passes as quickly as it came. It's just Wally here in front of me, needing cleaning up, and he's easy to help. (*Ibid.* 233)

Ce passage fait écho à l'extrait de *Patrimony* de Philip Roth cité à la page 119 ; la plus belle preuve d'amour et de loyauté envers un proche en fin de vie, c'est de prendre le relais de son corps qui l'abandonne, de la même manière qu'on le fait avec quelqu'un en tout début de vie, qui n'a pas encore le contrôle de son corps ; de se substituer à l'autre dans cette tâche ingrate, qui est en fait le premier pilier de l'indépendance, ou le dernier.

Par la suite, le reste de Wally s'en va :

– Wally begins to have trouble finding the words he wants. We're lying in bed talking about something and he says, "Oh, I'm going to mush my mouse." Then he looks puzzled. "Mush my mouse? Oh, what's happening to me!" (Doty 252) ;

– That face. The pure self which looks out to the world, essence of Wally drinking it in, being here [...] Self-consciousness, doubt, circumstances, even history stripped away, he's that awareness, that quality which is most essentially Wally (*Ibid.* 252-253) ;

– Thursday night, January 20. Wally's smiling. I get the Polaroid and ask him to show me that smile again, and he does, the last time he'll be able to. (*Ibid.* 259)

Ce sourire sera son dernier acte, il cessera de respirer le lendemain.

7. Les traitements

« The medical establishment has become a major threat to health » : ainsi débute l'ouvrage d'Ivan Illich *Limits to Medicine. Medical Nemesis : The Expropriation of Health*, qui date de 1976, soit à peine cinq ans avant les premiers cas de ce qui ne s'appelait pas encore le SIDA. Il y développe deux concepts ; d'une part, celui qui donne son titre à l'ouvrage :

Technical and managerial measures taken on any level to avoid damaging the patient by his treatment tend to engender a self-reinforcing loop analogous to the escalating destruction generated by the polluting procedures used as anti-pollution devices. I will designate this self-reinforcing loop of negative institutional feedback by its classical Greek equivalent and call it *medical nemesis*. [Nemesis] represented nature's response to hubris. [...] Our contemporary hygienic hubris has led to the new syndrome of medical nemesis. (43)

D'autre part, l'« iatrogénèse », qui informe tout l'ouvrage, : « Iatrogenesis, the name for this new epidemic, comes from *iatros*, the Greek word for "physician", and *genesis*, meaning "origin" » (11). Son propos consiste à analyser les ramifications de l'iatrogénèse, notamment à l'échelle sociale :

Social iatrogenesis is at work when health care is turned into a standardized item, a staple; when all suffering is "hospitalized" and homes become inhospitable to birth, sickness, and death; when the language in which people could experience their bodies is turned into bureaucratic gobbledegook; or when suffering, mourning, and healing outside the patient role are labeled a form of deviance. (49)

Pour appuyer son argument, il dresse un certain nombre de constats :

– Medicines have always been potentially poisonous, but their unwanted side-effects have increased with their power and widespread use (36) ;

- Doctor-inflicted pain and infirmity have always been a part of medical practice (38) ;
- [Cultural iatrogenesis] results in the maintenance of life on high levels of sub-lethal illness. (42)

Et il en appelle au profane, c'est-à-dire au lecteur, à la population générale, pour mettre un terme à ce cercle vicieux : « My argument is that the layman and not the physician has the potential perspective and effective power to stop the current iatrogenic epidemic » (12).

À ce propos, l'un des épisodes les plus connus du grand public dans l'histoire du SIDA est le voyage qu'a fait Rock Hudson à Paris en 1985, juste après l'annonce qu'il était atteint du SIDA : « Hudson was in France for treatments of HPA-23, what was then considered the best hope for a cure of the deadly virus » (Sorrels 36). Hudson mourra quelques semaines plus tard, et l'espoir suscité par le HPA-23 ne tardera pas à le suivre. Les premières années de l'épidémie ont vu se succéder espoir et désillusion en matière de traitements :

“I was just down at the Buyer’s Club.” [...]
 “What did you get?” [Michael asked.]
 “Dextran. Some freeze-dried herbs.”
 Michael nodded. “I did Dextran for a while.”
 “No good?”
 “Well, I heard your body can’t absorb enough to make any difference.”
 “I heard that too.” The man shrugged. “Can’t hurt. The Japanese take it like aspirin.”
 “Yeah.”
 “Have you heard about this new thing? Compound Q?”
 Michael hadn’t.
 “It’s been killing the virus in lab tests. Without damaging the other cells.”
 “Oh, yeah?”
 “They haven’t tried it on people yet, but there’s a lot of... you know.”
 “Cautious optimism.”
 “Right.”
 Michael nodded. “Wouldn’t that be something?”
 “Yeah.”
 “What is it? A chemical?”
 “That’s the amazing part. It comes from the root of some Chinese cucumber.”
 “No shit.”
 “It’s a natural thing. It’s right here on earth. [...] I try not to get too hopeful.”
 “Why the hell not?”
 “I guess you’re right,” said the man. (*Sure of You* 251)

La réaction de Michael est la seule possible quand le désespoir menace : quand il n'existe aucun traitement efficace, quand tous les traitements proposés par les chercheurs se suivent et se ressemblent, quel choix a-t-on ? Il faut tenter quelque chose, et parfois n'importe quoi :

I’ve seen enough “Cures of the Month” going down like lead balloons in the past few years [...] Extracorporeal hypothermia, where blood is drained and heated, then returned to the body. Ozone and herbal mixtures [...]

Megadosing with vitamins [...] I still remember that historic day when Larry Kramer himself announced the end of the epidemic, courtesy of compound Q, on the floor of a Monday-night ACT UP meeting. (*Queer and Loathing* 180-181)

Comme à son habitude, Feinberg mêle désespoir et jeux de mots, plus précisément jeux de lettres :

Compound Q scared me with reports of extreme toxicity, even death; I preferred a more well-established letter; Compound W for warts, Preparation H for hemorrhoids. I wondered, “Does the entire alphabet signify?” (*Spontaneous Combustion* 163)

Un autre agglomérat de lettres fait l’unanimité contre lui : l’AZT. Premier antirétroviral inhibiteur de la transcriptase inverse à avoir été développé, il subit une avalanche de critiques. Mis sur le marché en 1987, grâce à une procédure d’autorisation accélérée créée tout spécialement sous la pression d’ACT UP, il a tout d’abord jeté une certaine lumière sur la manière dont sont effectués les essais cliniques qui permettent de tester une nouvelle molécule :

[The AZT study] had been a double-blind study. Except, as every patient in the study knew, and FDA scientists acknowledged, it was not. The study’s participants were members of a community that was already savvy about the ways of science—and intent on receiving AZT. From the first, they could distinguish between the two types of pills they were given: they tasted different. (Burkett 85)

Dans l’extrait de *One Boy at War*, cité aux pages 177-178, où Sergios ruse afin de bénéficier de cet essai clinique, la démarche scientifique, qui se veut transparente, systématique et randomisée, est d’une part sapée, d’autre part considérée comme indécente, inhumaine vis-à-vis de tous ceux qui sont en train de mourir. C’est d’ailleurs à cette occasion qu’ont été mis en place aux États-Unis les protocoles compassionnels, « expanded use programs », qui ont permis à certains de ceux qui ne remplissaient pas les critères pour faire partie des essais cliniques de prendre de l’AZT. Pour les autres, le marché noir a pris le relais, et les effets ont malheureusement été souvent négatifs :

Stéphane dit que le DDI n’est pas un traitement mais une expérimentation de traitement, qu’il ne faut pas recommencer ici les bêtises qui ont été faites aux États-Unis aux débuts de l’AZT, quand les malades se jetaient sur ce produit qu’ils se procuraient au marché noir et engloutissaient des doses si importantes qu’ils en crevaient. (*Le Protocole compassionnel* 100)

En effet, la toxicité de l’AZT, notamment à l’époque où la question du dosage n’était pas encore résolue, était de notoriété publique :

PRIOR. AZT? [...]

LOUIS. These pills, they... they make you better.

PRIOR. They're poison, they make you anemic. [...]

(*To Belize*) I'm not sure I'm ready to do that to my bone marrow. (*Perestroika* 271-272)

Son prix aussi (« AZT, the most expensive drug ever put on the market », Burkett 92) provoque la colère ; celle de Feinberg, par la voix de B.J. :

Two months ago they said that AZT would be generally distributed, and now [...] it's going to cost almost a thousand dollars a month, and Medicaid might not pay for it. They're just bleeding people dry, bleeding them to death. (*Eighty-Sixed* 297)

Ainsi que celle de Maupin, pourtant peu enclin à créer des personnages militants ; il rompt avec ses habitudes en faisant de Thack une sorte de porte-parole d'ACT UP :

"We should go to an ACT-UP meeting, I mean, just stop by to see what it's like."

Somehow, Michael had been expecting this. [...]

[Thack] "I have to do something," he said.

[Michael] "About what?"

"Everything. AZT, for one thing. How much do we pay for that shit? And Jesse Fucking Helms is gonna fix it so poor people can't even get it. And you know what those sorry bastards think? Serves 'em right, anyway. Shouldn't've been butt-fucking in the first place." (*Sure of You* 31)

Le tome dont cet extrait est tiré s'ouvre d'ailleurs sur une autre caractéristique de l'AZT qui le rend impopulaire : « [Brian] had long ago accepted the beeper as a fixture in both their lives, but it was Michael for whom it really tolled. Every four hours » (7). Michael tente d'y opposer une résistance symbolique (« "I'll take'em in a minute." As a rule, [Brian] realized, Michael refused to jump to the beeper's command. It was his way of keeping the poisonous drug in its place », *Ibid.*), mais l'AZT des premières années devait être pris précisément toutes les quatre heures, même la nuit, sous peine de voir son efficacité diminuer. Cela finissait par arriver de toute façon à un moment ou à un autre : « L'expérience de l'AZT a montré qu'un antiviral efficace *in vitro* et *in vivo* cessait d'être actif après un an de traitement » (Thiaudière 77). Dans l'œuvre de Feinberg, le fait que B.J. prenne de l'AZT est un élément autobiographique :

I took my first pill of AZT at an ACT UP meeting on August 28, 1989. The date is emblazoned in my memory only because I forced my fictional *alter ego*, B.J. Rosenthal, to take *his* first pill of AZT on the very same date under identical circumstances. (*Queer and Loathing* 110)

Or, B.J. ne cache pas son aversion pour les contraintes induites par la prise d'AZT :

I hated it. Every four fucking hours. The only way I could stand it was by telling myself that it was only a temporary stopgap measure until something better came along. Sort of like a boyfriend. I half-hoped the AZT would exhaust its efficacy so I could stop it. (*Spontaneous Combustion* 167)

Dans *Queer and Loathing*, Feinberg va plus loin, dans un chapitre intitulé « Cocktails from Hell », en racontant à quel point un traitement peut-être contraignant. Il s'agit en l'occurrence du ddI, qui fait partie de la génération d'antirétroviraux qui a succédé à l'AZT :

The drug ddI comes in 50 and 100 mg dosages, and my doctor advised 150 mg, twice a day, on an empty stomach. [...] You can either chew ddI or mix it with water. If you choose to chew it, you will experience a sensation not unlike licking a sex partner's underarm after he or she used an antiperspirant with aluminium chlorydrate. I prefer mine with water. [...] I gingerly opened the bottle and prepared to gently drop my two horse pills down the cavernous mouth. Appallingly enough, the pills were too large to fit. [...] So the tablets [of ddI] are large enough to require a matched set of steamer trunks on wheels, not a pillbox. I'll deal. It's the "on an empty stomach" part that's tricky. I used to do AZT on an empty stomach based on the advice of one of those fifteen thousand medical circulars: It was either ACT UP's *Treatment and Data Digest* or the *PWA Newsline* or *The Body Positive* or the AmFAR directory or the John James biweekly or GMHC's *Treatment Issues* or Martin Delawney's Project Inform newsletter. But then Larry Waites, M.D., of *The Advocate* told me otherwise. I think it was he. Does it really matter? Probably not. In any event, I don't think I'm capable of taking another drug three times a day on an empty stomach along with ddI twice a day on an empty stomach when an empty stomach means you ingest nothing in the two hours before and one hour following, but drugs may not be ingested until two hours following because the ddI buffer would inhibit proper absorption of the other drug. Unless I wanted to do the Gandhi thing. [...] So I wake up at 6:35 in the morning and mix up a batch of ddI cocktail and use it as my gym fuel instead of a bottle of Carboload [...] Or I drink enough decaffeinated lemon-zinger iced tea the previous night to guarantee arising at an unearthly hour for a predawn piss, and then I grind up some ddI elixir before collapsing back in bed, my erection long since whizzed out. The evening dose is taken two hours after an early dinner. I try to avoid untimely snacks. One night I even skipped dinner because it conflicted with my drug schedule; another night, I simply skipped the drug. (110-112)

S'il ne s'agit pas à proprement parler de l'iatrogénèse d'Illich, on est en droit de se demander si le remède n'est pas pire que le mal : quelle place reste-t-il pour un certain confort de vie lorsqu'il faut mettre en place une telle routine ? Ce texte date de 1992 ; Feinberg est mort en 1994. Certes, ce traitement lui a offert un sursis de deux ans, mais on ne peut s'empêcher de se demander : cela en valait-il la peine ?

Du corps au texte

« Caring for the sick is a queer way to spend one's time, and we act as though it were the most normal thing in the world » (S. Tisdale, *The Sorcerer's Apprentice: Inside the Modern Hospital*, cité dans Nelkin 122). Ces mots sont tout simplement ceux d'une infirmière, c'est-à-dire une personne qui a fait le choix de consacrer une grande partie de sa vie à prendre soin du corps de l'autre. Mark Doty et tous ses compagnons d'infortune, eux, n'ont pas eu le choix ; ou plutôt, ils n'ont eu que deux options : rester et jouer le rôle de personnel soignant ou partir et abandonner l'être aimé à son sort (ce que fait Louis dans *Angels in America*). Il n'y a rien de « normal », pour reprendre le terme de Tisdale, à tout cela ; ce n'est pas normal de perdre tant de poids, le contrôle de ses intestins, de ses mouvements, de ses facultés mentales, quand on a vingt, trente, quarante ans ; ce n'est pas normal d'être le témoin de la déliquescence de son compagnon, de regarder son corps périlcliter, de l'accompagner jusqu'à la mort, à cet âge-là. Le SIDA met en place ce que Melissa Müller appelle « the norms of the abnormal »²⁸¹ (249) : il devient, sinon normal, du moins courant de voir ces jeunes corps, jadis glorifiés, objets de toutes les attentions, sources de fierté et de plaisir, se flétrir, s'étioler, se dessécher, pour finir par disparaître. Mais pas tout à fait :

Wally is in my body; my body is in this text; this text is light on my computer screen, electronic impulse, soon to be print, soon to be in the reader's body, yours— (Doty 9)

Il reste d'eux les textes, écrits par eux ou sur eux. Leurs corps redevenus poussière couvrent de mots les pages de tous ces ouvrages, leurs voix qui se sont tues résonnent dans l'esprit du lecteur. Leurs corps sont le médium par lequel nous accédons à leurs histoires. C'est le sens du titre de ce deuxième chapitre, « stories as told *through* the bodies » (A.W. Frank 2) : le corps est à la fois le vecteur et la source du texte, le « surtexte » de Kalisky, ce qui déborde du texte, et l'*über* texte, ce qui précède, englobe et informe le texte. C'est ce que nous allons voir à présent : cette fin de vie qui vient d'être décrite, les auteurs l'ont *écrite*. Ce sursis octroyé par la maladie, à soi-même ou à l'autre, pourquoi l'écrire ? Comment le mettre en mots ? Philippe Mahoux-Pauzin cite à ce propos deux réactions contradictoires qui attestent la

²⁸¹ Dans sa biographie d'Anne Frank, Müller désigne ainsi le quotidien dans les camps : « Once prisoners had gotten past the initial shock of arrival at Auschwitz, they had to adapt quickly to "the norms of the abnormal" if they were going to survive » (249).

complexité de la dialectique corps malade/écriture ; celle de James Sykes, dans « How can you write a poem when you're dying of AIDS? » :

The poem is too harsh—too incisive—too intrusive
How can you write a poem when you're dying of AIDS?
I've read the schmaltz—the baldly written—the desperate,
They cannot squeeze their tears onto the keyboard. (183)

Et celle de Steve Anthony et Peter Daniels dans *Jugular Defences* :

As Gregory Woods says: How can you write a poem when you're dying of
AIDS ?
Well, how can you not? (287)

Le chapitre suivant va s'attacher à mettre en lumière les mécanismes à l'œuvre dans ce passage du corps au texte.

Chapitre 3

Écrire pour survivre, rire pour ne pas mourir

« Why persist in writing [...]? »

Au corps souffrant du témoin se superpose le corps glorieux de l'écrivain, élevé du rang de scribe de sa maladie à celui d'explorateur-pionnier d'un mal qui s'affirme comme universel. (Balutet 66)

Le corps qui se décompose s'oppose au texte dont la globalité est salvatrice : face au corps qui périlite et va inévitablement vers la disparition, le texte qui se construit et persistera est un point d'ancrage à la fois dans le temps présent et dans l'avenir. Nous pouvons tous être amenés à nous demander : s'il ne me restait qu'un jour, qu'un mois, qu'un an à vivre, à quoi consacrerai-je ce sursis ? La réponse intuitive est pour beaucoup le voyage ; rappelons cette citation de Mark Doty :

Researching, [Robert] learned that the average person with Kaposi's sarcoma survives 18 months after diagnosis. He circled on his calendar the approximate date he expected to die. He informed his mother, took care of everything, and started thinking seriously about the traveling he wanted to do while he still could (151).

Dans la littérature gay du SIDA, à quelques exceptions près²⁸², ce projet de voyage ne se concrétise pas au sens propre, peut-être surtout car la déliquescence que nous avons vue rend tout déplacement impossible. Le choix est celui du voyage intérieur, qui prend souvent une forme artistique ; notre objet étant la littérature, il s'agit ici d'écriture. L'enjeu est la dialectique survie/survivance, qui est centrale. La survie – le fait de rester en vie dans un environnement mortifère – trouve une réponse aisée : tant que l'on écrit, on est en vie ; écrire sur l'autre permet de le faire vivre plus longtemps, puis revivre à travers la lecture. La survie concerne donc les êtres humains, auteurs et personnages. La survivance, elle, concerne les textes : maintien du souvenir de l'auteur et de son œuvre après sa mort, dans la mémoire d'une communauté (et nous verrons quelle communauté), elle pose la question de la postérité, de l'avenir, quand le voyage ne met en jeu que le temps présent. Feinberg, Kushner et Maupin écrivent alors qu'ils sont dans l'œil du cyclone, en pleine crise du SIDA, mais il est indéniable

²⁸² À titre d'exemple, Pascal de Duve a écrit *Cargo vie* lors d'une traversée transatlantique ; la dimension symbolique de ce voyage est indéniable.

qu'ils ont un œil sur l'avenir ; ils écrivent aujourd'hui pour le public d'aujourd'hui, mais aussi pour celui de demain. Dans la communauté homosexuelle, où « le lien [...] n'est [...] pas celui du sang [...] mais celui du sens » (Broqua, *Agir pour ne pas mourir* 271), la question de la postérité et de la survivance n'est pas liée à la nature (la grande majorité des jeunes hommes atteints du SIDA n'ont pas d'enfants qui perpétueront leur souvenir) mais à la culture : à l'art, au récit, à l'écriture. Bien évidemment, selon les auteurs, les modalités sont très différentes : Kushner et Maupin ne sont pas en danger de mort imminente, alors que pour Feinberg la question de la postérité est urgente : il ne sera bientôt plus là. Mais la question est la même : « why persist in writing? » (*Queer and Loathing* 139) ; et elle a des corollaires, que nous allons examiner : comment, dans quel but et pour qui écrire le SIDA ?

1. Écrire à qui ?

I passed through a searing experience that tested and changed me in ways I never foresaw. And like the Ancient Mariner I want to tell my story, to whatever listeners it finds. (Max Lerner, *Wrestling with the Angel: A Memoir of My Triumph over Illness*, cité dans Hunsaker Hawkins 10)

La démarche qui consiste à écrire sa maladie est devenue tellement courante²⁸³ qu'elle semble aller de soi. Pourtant, *a priori*, le statut de malade a peu à voir avec celui du vieux marin de Coleridge. S'ils ont un point en commun, c'est la question de l'auditoire : pour qui sont écrits les récits de maladie ? Dans le poème de Coleridge, celui que le vieux marin arrête pour lui raconter sa complainte commence par refuser (« “By thy long grey beard and glittering eye,/Now wherefore stopp'st thou me?” [...] “Hold off! unhand me, grey-beard loon!” », Wordsworth 178) avant d'être hypnotisé et forcé de l'écouter :

The wedding-guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.

The wedding-guest sat on a stone:
He cannot choose but hear... (*Ibid.* 179)

Chez le vieux marin, le désir de raconter son histoire est tellement impérieux qu'il « attrape » le premier venu. C'est le sens du « whatever listeners » de Max Lerner : le but est l'histoire en elle-même, l'auditoire importe peu. Pourtant, suivant le principe « if a tree falls in a forest and

²⁸³ C'est même devenu extrêmement populaire : l'ouvrage *Cancer Schmancer* (New York, Little, Brown & Co, 2002) de Fran Drescher, actrice de la série à grand succès *The Nanny* dans les années 1990, a été l'un des *best sellers* du *New York Times* l'année de sa publication. La France n'est pas en reste : *Patients* (Paris, Don Quichotte, 2012), la biographie de l'artiste de slam Grand Corps Malade, dans laquelle il raconte l'accident qui l'a en partie paralysé et ses longs mois de rééducation, a battu des records de vente.

no one is around to hear it, does it make a sound? », un récit ne présuppose-t-il pas un interlocuteur ? Dans le cas des journaux intimes qui ne sont pas destinés à publication, la question reste entière²⁸⁴. Dans le cas d'ouvrages écrits en vue d'être publiés, aussi autofictionnels qu'ils soient, on peut y apporter des éléments de réponse.

Chacun des trois auteurs privilégiés dans cette étude aborde, directement ou indirectement, dès le tout début de l'une de ses œuvres, la question de la réception, à savoir : dans l'introduction du premier chapitre de *Queer and Loathing* ; à travers le tout premier personnage que le lecteur rencontre au commencement des *Tales* ; et dès la toute première scène d'*Angels in America*. Commençons avec Feinberg ; il s'adresse directement au lecteur :

Let me take this opportunity to inform you from the start that I have complete and total contempt for you, my dear reader. I want to bite the hand that feeds me, and *surgical gloves won't save you*. I've read the surveys in *Rolling Stone* and I know that 95 percent of you thirty-something motherfuckers wouldn't mind having an individual of the Negro persuasion move next door, but 58 percent don't want a fag to date your brother. *I've got your number*. I know that most of you dungholes are just chock-full of compassion for people with AIDS as long as they aren't queers or junkies. Pity the poor, innocent babies and the unsuspecting wives of bisexuals, but ignore the growing mounds of corpses right in front of your eyes²⁸⁵.

I'm sick and tired of all this talk about innocent victims. *I plead guilty*. I'm guilty of crimes against nature. I have done truly abominable things according to Leviticus, Deuteronomy, and the collected works of Jackie Collins. I'm the Jew that poisoned the wells; I'm the pinko that passed the atomic spy plans to the Russkies²⁸⁶; I'm the toon that framed Roger Rabbit. I'm the one my own *parents* warned me against. [...]

Let me warn you: I am a pathological liar. Not a single word of this is true. What follows is an amalgamation of rumors, innuendos, and gross exaggerations; hyperbole, paranoia, and third-stage dementia. *This is how far you have driven me*. [...] To quote Lily Tomlin²⁸⁷, reality is for people who can't cope with drugs. [...]

²⁸⁴ La réponse n'est tout de même pas si évidente. À titre d'exemple, dans la préface du *Journal intégral* (une compilation des écrits personnels de Virginia Woolf traduits en français), Agnès Desarthe donne l'argument suivant : « On pourrait répondre qu'un Journal, fût-il intime, à partir du moment où il est rédigé par un écrivain, outrepassa naturellement la frontière du privé ; le métier de l'écrivain ne cessant jamais de s'exercer » (9). À l'heure où le numérique fait régner la plus grande confusion entre les sphères privée et publique, un nombre remarquable de blogs qui abordent des thématiques extrêmement personnelles s'ouvrent sur cette phrase : « En fait, un journal intime c'est fait pour être lu : on le cache mal en espérant que quelqu'un le trouvera ». Ces journaux d'un nouveau genre sont devenus un objet d'étude à part entière. L'article de Viviane Serfaty, maître de conférences en études américaines à l'Université Paris-Est, qui figure dans le recueil de Sylvie Crinquand *Par humour de soi*, s'intitule « Wrenchingly Funny: Self-Deprecatory Humor and Self-Construction in American Online Diaries ». Elle a même consacré tout un ouvrage à cette question, *The Mirror and the Veil: An Overview of American Online Diaries and Blogs* (New-York, Rodopi, 2004), précisément parce que le médium numérique pose la question du public visé.

²⁸⁵ C'est une autre façon, autrement plus crue, d'expliquer le « compassion conundrum » d'Elisabeth Pisani.

²⁸⁶ Il faut noter que « the pinko that passed the atomic spy plans to the Russkies », Ethel Rosenberg, est un personnage important d'*Angels in America* ; la figure de l'ennemi de l'intérieur semble avoir une place de choix dans les représentations des Américains, et elle prend une dimension nouvelle avec l'épidémie de SIDA.

²⁸⁷ Lily Tomlin est une comédienne et humoriste américaine qui a eu beaucoup de succès dans les années 1970 ; par ailleurs, elle est homosexuelle et aborde le sujet dans certains de ses sketches de l'époque.

To make it simple for you pinheads out there, think of me as a junkie. [...] How, you may ask, did I end up in this virulent state of desperation? [...] *It's none of your goddamned business.* (*Queer and Loathing* 3-5)

À peine le livre ouvert, le lecteur se retrouve sous une pluie d'insultes. Quel est le but d'un tel déferlement ? S'agit-il d'aliéner certains lecteurs au point de les amener à refermer immédiatement le livre, vexés, outrés, et ainsi de s'assurer que seuls ceux qui ne se sentent pas visés par ces accusations poursuivront la lecture ? Ou bien s'agit-il au contraire d'une ruse ? Il est tellement atypique de se faire insulter par un auteur que Feinberg espère peut-être que l'on aura envie d'aller plus loin. Dans tous les cas, il s'agit de provoquer une réaction forte chez le lecteur. Kakutani parle de « jolt the reader into awareness » et l'image de la secousse, du « coup de jus » que l'on prend quand on s'y attend le moins, est éloquente : la relation auteur/lecteur est régie par un « implied covenant »²⁸⁸ selon lequel ce dernier peut s'attendre sinon à de la gratitude, au moins à une certaine bienveillance, pas à une telle décharge. Dans les archives de David Feinberg se trouve une interview datant de 1991 (l'année de la publication de *Spontaneous Combustion*) dans laquelle l'auteur aborde la question de son lectorat. À la question « Why haven't you written anything for the straight marketplace? », il répond :

I have: two books. I'm quite eager to sell out; nobody's been interested in making an offer. My writing could have gotten lost in the general marketplace: by positioning myself as a gay writer, I guarantee a certain amount of attention from the network of lesbian and gay bookstores, periodicals, etc. (« David B. Feinberg Papers » Box 3)

Il commence par répondre que ses deux ouvrages sont bien à destination du marché hétérosexuel, sous-entendant que son interlocuteur se trompe et que, contrairement aux apparences, *Eighty-Sixed* et *Spontaneous Combustion* ne ciblent pas les lecteurs homosexuels. Puis son cynisme prend le relais : il voudrait être un auteur tout public ; il serait prêt à trahir ses principes (« sell out »), à vendre son âme au diable, mais « nobody's been interested in making an offer ». Alors il joue la « carte gay » pour des raisons de stratégies de vente. Si l'on prend cette explication au pied de la lettre, les premières pages de *Queer and Loathing* ont pour but de « séparer le bon grain de l'ivraie » en repoussant les lecteurs hétérosexuels. Mais rappelons cet autre extrait de ses archives : « Frankly, I didn't think I had a chance at Viking; I thought my writing could have been interpreted as homosexual pornography » (« David B. Feinberg Papers » Box 1). Pourquoi aurait-il proposé le manuscrit d'*Eighty-Sixed* à Viking s'il était persuadé qu'il ne correspondait pas à leurs attentes ? Pourquoi ne pas l'avoir soumis

²⁸⁸ Le langage juridique semble tout à fait approprié ici, en ce sens que l'on peut analyser la relation auteur/lecteur en termes de contrat, à la fois moral et pécuniaire.

à une maison d'édition plus « gay-friendly » ? Il le dit à sa manière, aucune maison d'édition ne publie d'œuvres comparables à la sienne parce qu'il s'agit d'une niche très étroite :

For the past five years I've been writing almost exclusively about AIDS: I suppose I've pigeonholed myself into another subgenre: There's the Latin-American school of magic realism, the post-Sadean body-mutilation work of Dennis Cooper, and my specialty, gay Jewish humor for HIV-positive men whose T-cell counts hover around 200. (*Queer and Loathing* 63)

Faut-il donc être un homme séropositif et avoir environ deux cents CD4 par millimètre cube de sang pour lire l'œuvre de Feinberg ? Et quand on ne correspond pas à ces critères, est-on un lecteur clandestin, illégitime, « illicite » au sens de l'arabe « haram » qui désigne (entre autres choses) l'enclave sacrée autour de la Mecque interdite aux non-musulmans ? Ou bien s'agit-il d'un constat fait par Feinberg, qu'il déplore mais dont il prend acte, concernant le potentiel de vente de la littérature gay, *a fortiori* de la littérature gay du SIDA : « Books dealing with HIV/AIDS aren't going to sell like Danielle Steel, but neither are books with primarily gay content » (*Ibid.* 69). En faisant référence à Danielle Steel, Feinberg différencie son œuvre des *best sellers*, ce type d'ouvrages si difficile à définir mais dont on peut dégager au moins deux caractéristiques : ils battent des records de vente et font rarement l'objet d'exégèse universitaire.

La transition vers les *Tales* d'Armistead Maupin est aisée, puisqu'il s'agit de *best sellers*, et l'on peut se demander : qui lit les *Tales* ? En termes quantitatifs, la réponse est simple : des « millions »²⁸⁹ de personnes. En revanche, pour trouver à qui s'adresse l'auteur, quel auditoire il vise, il faut retracer leur genèse :

"I started to write serially almost by accident," he explains. "I wrote a single piece about the hetero pick up scene down at the Marina Safeway for the *Pacific Sun*. I couldn't make it a true journalistic piece because I couldn't find anyone that would confess to being at a supermarket to get laid. So I made up a fictitious new-girl-in-town called Mary Ann Singleton. The editor suggested I follow her, so I did and I not only followed her, but also followed the gay man she'd tried to pick up. It grew out of that, over five episodes, until that paper folded". (Watts)

Selon son biographe, la raison pour laquelle Maupin a connu des débuts difficiles est la suivante :

Tales of the City was still considered too much part of the gay subculture to be commercial. Lesbian novelist Rita Mae Brown wrote a piece for *Publisher's Weekly* making just this observation and concluding that it was Maupin's treating gay characters affectionately that placed his project beyond the pale. (Gale 50).

²⁸⁹ « His "Tales of The City" series has sold more than 6M copies [and has] been translated into ten languages. » (Watts)

Ainsi, Maupin explique s'être adapté à ce qu'on lui demandait à l'époque :

"Then the editor of the *San Francisco Chronicle* invited me in to pitch the story to him. He ended up asking if I write [sic] it for them, five days a week. I lied through my teeth and said I could." [...] "They wanted six weeks of columns before they would commence," he says, "so I kept the gay character, Michael, very low key at the beginning because I knew they'd say no if they saw what I was up to." (Watts)

Il s'agit, comme chez Feinberg, de considérations commerciales : la niche gay était considérée par les personnes en charge des ventes comme trop étroite, même à San Francisco. Ainsi Maupin a dû avancer masqué, en faisant croire que Mary Ann serait l'héroïne des *Tales* ; rappelons cet extrait de sa biographie : « His first *Serial* character—wide-eyed out-of-towner Mary Ann Singleton—was [...] the reader's way into both city and narrative » (Gale 53). Et c'est une fois qu'il s'était assuré un lectorat fidèle qu'il a pu laisser tomber le masque. Son biographe se souvient : « After only five episodes readers were hooked » (*Ibid.* 50). Et Maupin le dit encore lui-même en 2012 : « It was once I had a readership, and hence a fair amount of control, that I started bringing the gay characters in » (Watts). Maupin établit à ce propos une distinction qu'il faut noter :

"I don't write gay books, but I am a gay writer," he explains. "I practically invented the label. When I started writing, Truman Capote was still equating his homosexuality with his alcoholism and Gore Vidal claimed there were homosexual acts, but not homosexual people. I came out in the course of writing *Tales of The City* and realised that part of my function was to be very clear and very public as a gay man. I'm prouder of that than anything else I've done. But as soon as you let an industry say that you are publishing a 'gay this' or a 'gay that', they keep you safely segregated from the rest of society. I did not want my work to be stuck at the back of a bookstore on a shelf that could be hidden from children. That's the only point I was ever trying to make." (*Ibid.*)

Il revendique son statut d'auteur gay mais rejette l'idée que l'on puisse définir ses ouvrages comme des « gay books », et l'explication est à nouveau liée à la manière dont les *Tales* sont susceptibles d'être vendus : alors que Feinberg s'assurait une certaine publicité en utilisant les réseaux gays, Maupin, lui, ne veut pas que les *Tales* soit rangés sur l'étagère « littérature gay ». Cela explique en partie le fait que, s'il est indubitable que Michael a pris la place de Mary Ann en devenant le personnage principal des *Tales*, Maupin n'a jamais abandonné Mary Ann, puisqu'elle est au cœur (et dans le titre) du huitième tome.

Cette stratégie explique le succès des premiers tomes des *Tales*, plus précisément des premiers épisodes, ceux qui furent publiés de manière sérielle. Comment expliquer que le succès ne s'est pas démenti une fois que le SIDA en est devenu l'un des fils conducteurs ? On peut avancer la même raison que Gale : si les lecteurs étaient déjà « accros » après les

quelques épisodes publiés dans le *Pacific Sun*, ils l'étaient encore plus après quatre tomes. On peut aussi rappeler cette remarque d'Anne Hunsaker Hawkins :

In some sense, the pathography is our modern adventure story. Life becomes filled with risk and danger [...] and there is the inescapable sense, both for the sick person and his or her family, of being suddenly plunged into "essential" experience—the deeper realities of life. (1)

Si la définition de la pathographie selon Hunsaker Hawkins est relativement restrictive²⁹⁰, il semble que l'on puisse élargir la portée de cette remarque à tous les écrits qui, comme les *Tales*, thématisent la maladie. Ce n'est pas un hasard s'il existe autant de biographies et de « memoirs » sur le sujet : manifestement, le grand public en fait la demande. En termes de lectorat potentiel, si l'on peut penser que Maupin a tenu à aborder le SIDA non pas par stratégie commerciale mais afin de se faire le chroniqueur d'une époque où il lui était impossible d'ignorer l'épidémie qui décimait sa communauté, il a cependant vu juste : le public d'aujourd'hui est en demande de récits de maladie ; il n'y a aucun risque de s'aliéner une partie des lecteurs en abordant ce thème.

La question du public visé par *Angels in America* est d'autant plus intéressante qu'elle semble amener des contraires à coexister. À première vue, il s'agit d'une pièce vouée à rencontrer un public relativement restreint, telle l'œuvre de David Feinberg, étant donné qu'elle dure sept heures, qu'elle utilise des techniques inhabituelles (par exemple l'effet de distanciation et le fait que le même acteur joue plusieurs rôles), que sa dimension gay est affirmée dès l'affiche (rappelons le sous-titre : « A Gay Fantasia on National Themes ») et qu'elle accorde une place importante à l'épidémie de SIDA. Or, il en a été autrement : *Angels in America* a eu un grand succès, sur Broadway, aux États-Unis et dans le monde. Dans *Tony Kushner in Conversation*, le dramaturge fait l'analyse suivante :

There's an assumption made that people's attention spans are very brief, and I don't think that that's actually true, I think that people need to be interested in order to engage, but if you can keep them interested, I think people like length, they like complexity, they like depth, and they'll respond to it. [...] People like being challenged. People like difficulty. I don't think that it's true that people always want the easy thing and the simple thing. They want food that's hard to chew, but nutritious. (Vorlicky 47)

Il ne pense pas que qualité et popularité soient mutuellement exclusives. Contrairement à l'idée selon laquelle le grand public va toujours vers la facilité, c'est la complexité d'*Angels in America* qui, selon lui, a fait son succès. Harold Bloom dresse le même constat :

²⁹⁰ Pour rappel, il s'agit de « a book-length narrative about the author's illness » (xiv).

For much of this century, there was a uniquely American tension between popular culture and high art. That's gone now: popular culture is all, and the highbrow fellows are left with nothing to do but beam it back to us through a distorting lens. (12-13)

Bloom s'avance peut-être beaucoup en affirmant que cette tension est uniquement américaine, mais en tout cas la question de l'américanité de la pièce de Kushner est cruciale : « The play felt so much addressed to Americans and about America that I never really imagined it was going to go anywhere else » (Vorlicky 20). Quand il s'agit de donner une explication, Kushner prend le parti de faire de l'humour, et si ses considérations ne sont pas de nature commerciale, elles sont tout de même financières :

The program note [for *Angels in America*] ends with : "Since the writing was funded by a Federal grant, I felt the play ought to have a national dimension, and as it was a considerable sum, I wanted to give the taxpayers their money's worth". (*Ibid.* 21)

À une question comparable à celle posée à Maupin plus haut, Kushner répond :

I want to be thought of as a Jewish writer. I want to be thought of as a gay writer—mostly as a gay writer, because I experience in my life a lot more homophobia than I do anti-semitism. [...] And I want to be thought of as an American writer, and even a Southern American writer. (*Ibid.* 69)

Il revendique toutes les dimensions de son identité. Son œuvre est le produit de forces opposées : l'hégémonie des États-Unis, la mixité du Sud, l'histoire longue de la diaspora juive, et surtout (« mostly ») l'oppression des gays. Alors, qu'est-ce qui explique le succès d'une telle pièce ? C'est peut-être dans *Approaching the Millenium* que se trouve l'explication la plus convaincante : « In *Angels'* opening scene Kushner constructs the audience as part of Louis's family » (125). Dès les premières secondes de la pièce, les spectateurs sont exactement dans la même position que la famille Ironson, assis en face d'un homme de Dieu, en train d'assister aux funérailles d'une vieille dame qui a passé les derniers temps de sa vie en maison de retraite. Le rabbin lui-même avoue qu'il ne la connaissait pas personnellement, mais qu'il la connaissait « génériquement » :

Well, in the Bronx Home of Aged Hebrews are many like this, the old [...] So I do not know her and yet I know her. She was [...] not a person, but a whole kind of person. (*Millenium Approaches* 16)

C'est très habilement joué de la part de Kushner de faire ainsi entrer le public dans son œuvre, à travers une situation qui trouve sans aucun doute un écho chez un grand nombre de spectateurs. Elle instaure forcément une ambiance tout à fait particulière : l'affiche promet « a gay fantasia » ; or, on assiste d'entrée à un enterrement. En asseyant le public parmi les membres de la famille de Louis, Kushner crée immédiatement un lien très fort entre les spectateurs et les personnages. Bien sûr, cela ne suffit pas à expliquer le succès d'*Angels in*

America. C'est la conjonction des deux dimensions que nous venons de voir – à la fois le fait que Kushner ne prenne pas son public pour des spectateurs qui cherchent la facilité et le fait qu'il fasse appel, dès les premières secondes, à des émotions très fortes, le rapport à la mort et le sens de la famille – qui est sans doute l'une des clés du succès de la pièce.

2. « I have to do something » : écrire pour agir

C'est Thack, le compagnon de Michael dans les cinquième et sixième tomes, qui prononce ce « I have to do something » (*Sure of You* 31). Pendant les premières années de l'épidémie, on trouve de très nombreuses occurrences de l'expression « do something », dont les trois exemples ci-dessous sont représentatifs des différents contextes dans lesquels elle est employée :

– appliquée aux autorités : « Well, you know, when AIDS finally infects a young person and when it starts hitting grandmothers and people like that, then maybe the government will do something²⁹¹ » (Burkett 233).

– concernant un cas personnel : « I called the clinic today, to make the appointment. I've been putting it off for weeks, now, and it felt better to do something about it » (Chesley 15 – c'est la toute première réplique de la pièce *Night Sweat*).

– associée à une démarche militante (il s'agit d'un extrait du plan du roman inachevé de Feinberg) : « 3 characters decide to do something concrete to end the AIDS crisis: Robert joins ACT UP, Murdock volunteers at the Healing Circle/Northern Lights Alternatives, Lucia becomes a candy striper, she visits people at the hospital » (« David B. Feinberg Papers » Box 9).

Si ces trois exemples montrent que l'expression « do something » peut désigner des actions de nature très différente (prendre des mesures officielles, aller consulter un médecin, décider de faire partie d'une association), ils attestent aussi qu'elle est assez vague pour désigner

²⁹¹ Il s'agit d'un commentaire dont un proche (Edward Parsons) dit que David Acer l'aurait fait sur son lit de mort. David Acer était le dentiste de Kimberly Bergalis, une jeune fille morte des suites du SIDA en 1991 alors qu'elle a toujours affirmé n'avoir eu aucun comportement à risque. Cette histoire a fait l'objet d'une grande attention médiatique ; ce fut « the nation's first case of HIV transmission from a health worker to a patient » (Burkett 220), puisque l'enquête du CDC a montré qu'il était possible que David Acer ait contaminé Kimberly, ainsi que plusieurs autres patients (la différence entre Kimberly et les cinq autres était que ces derniers avaient eu des comportements à risque qui avaient pu les exposer au VIH indépendamment des actes chirurgicaux effectués par David Acer). De nombreux doutes subsistent, notamment la question soulevée par Edward Parsons dans une émission télévisée en 1993, à savoir : Acer aurait-il volontairement contaminé ses patients afin d'obliger les autorités publiques à agir (« do something ») ? L'honnêteté de Kimberly Bergalis concernant sa virginité a également été remise en question, jusque dans le rapport final du CDC concernant cette affaire. (Burkett 215-241).

n'importe quelle action : le « something » est souvent à entendre comme un « anything » ; il s'agit de faire quelque chose, quelles qu'en soient la nature et la portée, afin de pouvoir se dire que l'on n'est pas passif. C'est le sens du titre de l'ouvrage de Broqua *Agir pour ne pas mourir* : face à la crise du SIDA, l'inaction est insupportable.

Dans son article séminal « 1,112 and counting », Kramer utilise cette expression de la même manière que David Acer²⁹² ci-dessus : « I hope our city and our country will start to do something to help start saving us » (*Reports from the Holocaust* 48). « Do something » est le *leitmotiv* de Kramer pendant la crise du SIDA : il fut le co-fondateur de la première association de lutte contre le SIDA, *Gay Men's Health Crisis*. Quand les autres membres l'évincèrent parce qu'ils le trouvaient trop agressif, il fut à l'origine de la création d'ACT UP, dont l'un des slogans est « Act Up, Fight Back, Fight AIDS ». Bien qu'il s'agisse d'une figure du militantisme anti-SIDA controversée, s'il y a une seule remarque consensuelle à faire à son propos, c'est qu'il n'est jamais resté inactif ; les opinions diffèrent quand il s'agit de déterminer s'il ne faisait pas que « brasser de l'air », s'il agissait simplement pour agir, ou si son agitation avait pour but d'obtenir des résultats concrets. Elinor Burkett rapporte ces paroles de Larry Kramer : « “I was naïve enough to believe—or to hope—that when *The Normal Heart* opened, the following day the world would be changed,” Kramer admits » (34). Quand il a écrit sa toute première pièce qui thématissait le SIDA²⁹³, Kramer avait pour projet rien moins que de « changer le monde », c'est-à-dire d'avoir un impact sensible sur la manière dont la crise du SIDA était traitée, à la fois par les pouvoirs publics et par la population générale. Et selon un critique de l'époque cité dans *AIDS. The Literary Response*, cet objectif n'était pas aussi naïf qu'il paraît :

Neither work [*As Is* and *The Normal Heart*] seems to me a particularly distinguished play, but the enthusiastic and obviously moved audiences are not simply expressing their approval of the plays and the performances, which are fine in both cases. They are responding to subject matter. (134)

La dimension militante n'était pas à sens unique : si écrire la pièce était pour Kramer un moyen d'agir, assister à une représentation de *The Normal Heart* à sa sortie était au moins autant un divertissement qu'un acte politique. C'était une façon de « do something », même

²⁹² Il faut noter qu'Elinor Burkett ne croit pas que David Acer ait réellement prononcé cette phrase (« Parsons was clearly a liar », 233) car ce n'est que quelques jours après la mort d'Acer que la famille Bergalis a rendu son histoire publique. Cela ne lève pas les soupçons concernant le caractère volontaire de la transmission du VIH d'Acer à Bergalis, mais cela remet sérieusement en question la véracité des propos que Parsons prête au dentiste. Qu'il l'ait réellement prononcée ou que Parsons la lui ait faussement attribuée, cette phrase évoque l'idée que les autorités devaient agir, ce qui sous-entend que tous les moyens étaient bons pour mettre un terme à l'inaction et à la passivité.

²⁹³ C'est d'ailleurs l'une des toutes premières à le faire : « It was [*As Is* and *The Normal Heart*] that established the basic approaches to the dramatization of the AIDS epidemic » (Nelson 131).

si, comme Elinor Burkett le fait remarquer, on en voit immédiatement les limites : « Kramer's view of the world [...] began in his Fifth Avenue apartments and ended in his five-thousand-square-foot house in the Hamptons, on Long Island » (39). C'est une attaque personnelle, mais on en comprend les raisons. D'une part, Kramer s'adresse à un auditoire extrêmement restreint : le public de *The Normal Heart*, largement constitué d'hommes gays vivant en ville, n'avait nul besoin d'un « wake-up call » puisque c'est leur propre histoire qui est mise en scène. D'autre part, la question soulevée est celle de la capacité de l'art à changer le monde : l'art peut-il avoir une visée militante, et cette visée peut-elle se traduire en résultats concrets ? Dans *Melancholia and Moralism*, Douglas Crimp aborde longuement ce sujet. Il commence par citer l'historien de l'art Robert Rosenblum, dont la position est nuancée, mais sans équivoque :

Writing in the catalog of "Art Against AIDS," Robert Rosenblum affirms [...]: "By now, in the 1980s, we are all disenchanted enough to know that no work of art, no matter how much it may fortify the spirit or nourish the eye and mind, has the slightest power to save a life. Only science can do that. But we also know that art does not exist in an ivory tower, that it is made and valued by human beings who live and die, and that it can generate a passionate abundance of solidarity, love, intelligence, and most important, money." (*Melancholia and Moralism* 31)

Selon Rosenblum, il n'y a aucune illusion à se faire, l'art ne peut avoir pour résultat concret que la prise de conscience ; celle-ci peut susciter une certaine solidarité tant au niveau émotionnel qu'au niveau intellectuel et financier. Mais Crimp oppose à Rosenblum sa propre analyse :

[I insist] against Rosenblum, that art *does* have the power to save lives, and it is this very power that must be recognized, fostered, and supported in every way possible. We don't need a cultural renaissance; we need culture practices actively participating in the struggle against AIDS. (*Ibid.* 32-33)

Douglas Crimp se fait l'avocat de la cause de l'art militant et déplore le fatalisme de Rosenblum, qui traite l'impuissance de l'art comme un donné. Certains ne disent-ils pas « le reste n'est que littérature » pour désigner le superflu, l'accessoire, l'ornementation ? L'existence même de l'expression sous-entend que la littérature (et, plus généralement, l'art) et l'action sont, pour certains, mutuellement exclusives²⁹⁴. Pour Crimp, l'art du SIDA n'a pas pour but de transcender l'épidémie, c'est-à-dire de transformer l'horreur de la maladie et de la mort en de belles photographies, de grandes pièces de théâtre ou de grands chefs d'œuvre de

²⁹⁴ Dans un texte écrit pendant la seconde guerre mondiale, la poétesse H.D. pose la question ainsi : « But we fight for life/We fight, they say, for breath/What good are your scribbles? » (518).

la littérature, mais de « faire quelque chose » contre l'épidémie, tout simplement parce qu'il n'y a pas d'autre choix :

Such information and mobilization *can* (contra Rosenblum) save lives; indeed, until a cure for AIDS is developed, *only* information and mobilization can save lives. (*Ibid.* 38)

Alors que Rosenblum dit que seule la science peut sauver des vies, Crimp affirme que, tant que celle-ci est impuissante, seul l'art a ce pouvoir : c'est un moyen d'informer et de mobiliser le public quand les campagnes de prévention semblent avoir un impact très limité.

La volonté de « faire quelque chose » n'est donc pas à comprendre comme un vœu pieux, une marque d'angélisme ou de naïveté : pendant la crise du SIDA, art et militantisme ne font souvent qu'un, en ce sens qu'il s'agit de ne pas rester passif, de ne pas laisser le rouleau compresseur de l'épidémie tout écraser sur son passage sans opposer de résistance. D'ailleurs, on trouve aussi souvent une autre expression, dont l'occurrence la plus célèbre figure au tout début de « 1,112 and counting » de Kramer : « Our continued existence as gay men upon the face of this earth is at stake. Unless we fight for our lives, we shall die » (*Reports from the Holocaust* 33, je souligne). Kramer ayant joué un rôle déterminant dans la création d'ACT UP et dans le développement de ses stratégies et de sa rhétorique, il n'est pas surprenant que l'association et ses membres fassent également grand usage de cette expression. Nous avons vu que l'un de ses mots d'ordre est « Act Up, Fight Back, Fight AIDS » ; le discours de Vito Russo utilisé comme manifeste s'intitule « Why We Fight » ; et Feinberg, qui a participé jusqu'à la toute fin de sa vie aux actions collectives d'ACT UP New York, n'utilise pratiquement jamais d'autre vocable que « fight » pour désigner le but de ces actions²⁹⁵. Le parallèle avec la réflexion de Susan Sontag dans *Illness as Metaphor* est flagrant :

The controlling metaphors in descriptions of cancer are, in fact, drawn [...] from the language of warfare. [...] Rarely are the body's "defenses" vigorous enough to obliterate a tumor [...] Treatment also has a military flavor. [...] Treatment aims to "kill" cancer cells (without, it is hoped, killing the patient). (64-65)

C'est dans les descriptions des mécanismes biologiques de la maladie (cancer et SIDA) que les métaphores martiales sont les plus courantes. On en trouve un exemple jusque dans les « Terminology Guidelines » de l'ONUSIDA publiés en 2011 : « HIV destroys the body's

²⁹⁵ Par exemple, dans *Eighty-Sixed*, B.J. utilise l'expression avec sarcasme, justement pour dénoncer la passivité de l'administration Koch : « Our benevolent mayor lists his administration's positive accomplishments in the fight against AIDS » (214). Dans *Spontaneous Combustion*, il porte même les mots sur lui, sous la forme d'un « Keith Haring T-shirt with the legend "IGNORANCE= FEAR/SILENCE = DEATH/FIGHT AIDS/ACT UP" » (190). L'un des chapitres de *Queer and Loathing* s'intitule « 100 Ways You Can Fight the AIDS Crisis » (102).

ability to fight off infection and disease, which can ultimately lead to death » (6, je souligne). C'est très surprenant étant donné ce qui est préconisé par la suite ; au lieu de « fight against AIDS », il est recommandé : « Use response to AIDS or AIDS response » (*Ibid.* 5). L'explication en est fournie quelques pages plus tard, dans un paragraphe intitulé « “Fight” (don't use) » :

Avoid using words such as “fight” and other combatant language, e.g. struggle, battle, campaign, or war, unless in a direct quotation or because of the specific context of the text. For example, possibly a poster or very short publication designed to have high impact would make such use appropriate. Alternatives include “response,” “management of,” “measures against,” “initiative,” “action,” “efforts,” and “programme”. One rationale for this is to avoid transference from the fight against HIV to a fight against people living with HIV²⁹⁶. (*Ibid.* 11)

Sontag pense également, comme nous l'avons vu, que la maladie doit être démétaphorisée²⁹⁷, mais la raison n'est pas la même : il ne s'agit pas d'utiliser un vocabulaire qui se prête le moins possible au risque de glissement vers l'ostracisme et la discrimination, mais de démythifier le rapport à la maladie²⁹⁸ dans le but de se débarrasser des représentations qui l'obscurcissent : « My point is that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness [...] is one most purified of [...] metaphoric thinking » (*Illness as Metaphor* 3). Cette nécessité d'abandonner le langage guerrier est illustrée par le fait que, si l'on pousse le parallèle avec un combat jusqu'au bout, on se rend compte qu'il faut forcément un gagnant et un perdant : une guerre prend nécessairement fin, à un moment ou à un autre. Or, pendant les premières années de l'épidémie de SIDA, la défaite, si l'on formulait les choses ainsi, était quasi certaine. L'un des exemples les plus édifiants est celui de Michael Callen, qui s'était auto-proclamé « long-term survivor » et avait même écrit un ouvrage intitulé *Surviving AIDS*. Dans l'exemplaire de cet ouvrage que je possède se trouve une dédicace de la main de l'auteur : « To Roger²⁹⁹—Fight for Life! Michael Callen ». Or, Callen est mort des suites du SIDA en 1993, à l'âge de trente-huit ans. Son décès après des années de « lutte » a eu un effet dévastateur sur le moral des troupes : « We'd held long-term survivors like Michael Callen close to our hearts as symbols of hope, and then we'd watch them become sick and die »

²⁹⁶ Il faut noter que l'organisation internationale qui dépense le plus d'argent en matière de SIDA s'appelle « Global Fund to Fight AIDS, Tuberculosis and Malaria » (je souligne).

²⁹⁷ « [The language about cancer] must change, decisively [...]. [T]he language of treatment evolves from military metaphors of aggressive warfare to metaphors featuring the body's “natural defenses” (what is called the “immunodefensive system” can also—to break entirely with the military metaphor—be called the body's “immune competence”)... » (*Illness as Metaphor* 86-87)

²⁹⁸ C'est la fin de la phrase précédente : « As the language [...] evolves [...] cancer will be partly demythicized » (*Ibid.*).

²⁹⁹ Le nom complet du destinataire est Roger Lyles. Je n'ai trouvé qu'une seule information le concernant : son nom (à moins que cela ne soit un homonyme) figure sur le « AIDS Memorial Quilt ».

(Rofes 237). Quand le langage guerrier est couramment utilisé, le décès est nécessairement vécu comme la victoire de l'ennemi, face auquel Feinberg lui-même finit par rendre les armes, comme il le dit dans son dernier discours à ACT UP : « I am no longer fighting with ACT UP. [...] I am fighting for my life » (Burkett 344). Or, Feinberg est mort moins d'un mois plus tard. Anne Hunsaker Hawkins dresse le constat suivant : « Certainly it is unwise to regard death as “an enemy to be conquered” » (91). Il faut noter que Sontag et Hawkins utilisent toutes les deux le vocabulaire de l'éthique : « the most truthful way of regarding illness », « it is unwise to regard death as “an enemy” ». Si elles ne prennent pas position aussi clairement que Douglas Crimp concernant la capacité de l'art à sauver des vies, elles sous-entendent tout de même que l'enjeu de l'écriture de la maladie est au moins autant éthique qu'esthétique ; la mise en mots de la maladie a un impact direct et crucial sur la manière de la penser et de la vivre. Quand, comme Fritz Zorn, on se déclare « en état de guerre totale » (315 – c'est la toute dernière phrase de *Mars*, qui utilise ainsi la métaphore martiale du titre jusqu'aux derniers mots), la paix intérieure semble difficile à trouver quand arrive la fin : « It seems impossible to imagine Zorn dying a happy death » (Teucher 11).

3. Une manœuvre dilatoire ?

Au Sénat américain, la tactique dilatoire la plus connue et la plus efficace est le *filibuster* : elle consiste à faire obstruction au passage d'un projet de loi en repoussant au maximum le moment du vote. Le site officiel du Sénat fait figurer l'anecdote suivante :

During the 1930s, Senator Huey P. Long effectively used the filibuster against bills that he thought favored the rich over the poor. The Louisiana senator frustrated his colleagues while entertaining spectators with his recitations of Shakespeare and his reading of recipes for “pot-likkers”³⁰⁰. Long once held the Senate floor for 15 hours.

Il est parfois fait référence à cette manœuvre avec une périphrase remarquable : « talk out a bill », expression difficilement traduisible en français qui implique qu'à force de parler, la fin est perpétuellement repoussée, ce qui amène dans certains cas à ce que le projet de loi soit purement et simplement retiré ; la « fin » n'arrive donc jamais. Écrire son SIDA serait-il alors une manière de « filibuster³⁰¹ » la mort ? Voire de « write death out (of coming) », « write

³⁰⁰ Il s'agit d'un type de soupe, originaire du Sud des États-Unis, dont Huey P. Long a longuement vanté les qualités nutritionnelles lors de ce célèbre *filibuster*.

³⁰¹ Le *Merriam Webster* signale l'existence d'un vocable, surtout utilisé en anglais britannique, synonyme de « filibuster » : « [In the late 1800s] “stonewall” found its way into political slang as a synonym of “filibuster.” There is also a chiefly British sense of “to engage in obstructive parliamentary debate or delaying tactics” ».

death off » ? En d'autres termes, l'acte d'écriture a-t-il pour but de repousser ce qui a toutes les chances d'arriver, voire d'éviter l'inévitable ? Dans la correspondance personnelle de Feinberg se trouve une lettre datée du 4 février 1991 à destination de Tom Shearer, éditeur du *Diseased Pariah News*, dans laquelle Feinberg aborde de nombreux sujets et finit par conclure : « Oh shit, I'm only going on for so long because I don't want to inhale that goddamned pentamidine » (« David B. Feinberg Papers » Box 3). À la question centrale de ce chapitre, empruntée à Feinberg, « why persist in writing [...] ? », la réponse donnée ici est extrêmement prosaïque : écrire lui permet de repousser la prise de son médicament, la pentamidine, qui, comme nous l'avons vu, est administrée au moyen d'un aérosol, ce qui est à la fois une contrainte et une perte de temps. On peut alors comprendre que la réciproque est vraie : d'une part, tant qu'il écrit, il ne prend pas son traitement, et, d'autre part, quand il est sous aérosol, il ne peut pas écrire. Ainsi, écriture et maladie deviennent mutuellement exclusives : soit il endosse le statut de malade, qui consacre du temps et de l'énergie à son traitement, soit il est écrivain, et il n'est concrètement pas possible de tenir à la fois un stylo et un nébuliseur³⁰², ce que Jean-Luc Maxence exprime avec un certain lyrisme :

L'écrivain physiquement en perte de vie prolonge l'échéance et retrouve une relation supplémentaire avec autrui (en l'occurrence ses invisibles futurs lecteurs) quand il a le courage et la patience, envers et contre tout, de reprendre son stylographe et de continuer d'écrire [...] Écrire, c'est poursuivre une route qui mène à une destination donnée, c'est ne pas rendre larmes, armes et silence vaincu à la mort, c'est enfin rendre compte d'un hommage de plus à la vie en lui inventant un bout supplémentaire d'avenir, c'est tenir, s'entêter à tenir le fil fragile des mots et des phrases, une manière de demeurer alors avec les autres. Au « Je n'ai pas le temps de mourir demain » de Pascal De Duve font écho les propos de Cyril Collard : « Je suis vivant... Depuis que je suis séropositif, je ne garde que les choses essentielles. J'aurais pu m'anéantir. Mais non, j'ai créé » ; et ceux d'Hervé Guibert : « Je suis un scarabée retourné sur sa carapace et qui se démène pour se remettre sur ses pattes. Je lutte. Mon Dieu, que cette lutte est belle³⁰³ ». (24-25)

« Prolonger l'échéance » signifie être sa propre Shéhérazade, et « poursuivre une route qui mène à une destination donnée » sous-entend écrire jusqu'à la mort. Mais Shéhérazade n'a pas fait que repousser la mort grâce à ses histoires : au bout des mille et une nuits, quand elle fut à court d'histoires, ce qui devait arriver n'arriva pas, car elle avait séduit le roi, qui décida alors de lui épargner le sort qu'il avait réservé à toutes les femmes l'ayant précédée. Grâce à

L'identité entre ce verbe et le nom du bar où est « né » le mouvement de libération gay (le « Stonewall Inn ») est remarquable, même si elle est, selon toute vraisemblance, fortuite.

³⁰² De plus, certains aérosols peuvent être relativement bruyants, ce qui ne facilite certainement pas la concentration de l'écrivain.

³⁰³ Encore une illustration de la fréquence de l'image de la « lutte » contre le SIDA, ici sous la plume d'Hervé Guibert.

ses contes, Shéhérazade a effectivement « talked death out » : est-ce le but inavoué, secret, de ceux qui écrivent leur maladie, non pas simplement de repousser la mort, mais en fait de ne jamais mourir ? Dans le cas d'une maladie incurable, l'acte d'écriture participe-t-il alors d'un déni « jusqu'au-boutiste » ? Le cas de Susan Sontag, tel qu'il est raconté par son fils David Rieff et commenté par la critique du *New York Times* Abigail Zuger, est, à ce titre, très intéressant. Zuger, qui est médecin, commence ainsi son article :

“A good death” may be one of the emptiest phrases in the English language. Research has confirmed that no two people use it to mean exactly the same thing. Even the premise is unclear; for whom, exactly, is that death supposed to be good? Many would prefer a swift, sudden and painless exit for themselves—but a little warning when it comes to friends and relatives, with time to prepare and to say goodbye.

“A bad death” is another matter. We all know those when we see them, the miserably protracted and painful affairs that overwhelm everyone—the deceased and survivors alike—with panic, guilt and bitter regrets.

And now we have a new benchmark of bad. The writer Susan Sontag's death, as set out in this short and immensely disturbing account by her son, David Rieff, must rank as one of the worst ever described.

Qu'est-ce qui permet à Zuger de qualifier la mort de Sontag de « bad death » ? D'une part, bien sûr, les souffrances qu'elle a endurées à cause de ses trois cancers ; d'autre part, même si le mot « denial » est absent, c'est pourtant bien de déni qu'il s'agit :

“She believed in her own will, and, grandiose though it may seem, in her own star,” Mr. Rieff says in his book. “My mother came to being ill imbued with a profound sense of being the exception to every rule.”

To watch that kind of arrogance and bravery succeed is marvelous; to watch it fail, dreadful. For an elderly woman with a body weakened and deformed by prior surgery and bones oozing new malignant cells, failure was pretty much a foregone conclusion.

Such was the strength of Ms. Sontag's giant personality, however, that apparently no one in her coterie of friends, family or physicians was willing or able to help her along the path to accepting the inevitable. She took them with her instead, on the snowboard heading straight for a cliff.

During the nine months before the final plunge Ms. Sontag embarked on an all-out campaign to cure an incurable disease. [...] Despite what he describes as a tense relationship with his mother, [Rieff] was cast in the role of head cheerleader. His job was to enthusiastically endorse her struggle, always to be optimistic and supportive and never, ever, to talk about death.

“What she wanted from me was an adamant refusal to accept that it was even possible that she might not survive,” Mr. Rieff writes. Ms. Sontag “might be covered in sores, incontinent and half delirious,” but Mr. Rieff would “tell her at great and cheerful length about how much better she seemed to look/seem/be compared to the day before.”

Months of this duplicity left him guilty and miserable, obsessively revisiting every decision again and again, even—and especially—after she died. On the one hand, Mr. Rieff acknowledges, “she was entitled to die her own death.” On the other: “Did I do the right thing? Could I have done more?”

À la notion de déni, Zuger substitue un mélange d'arrogance³⁰⁴ et de courage qui a permis à Susan Sontag de croire jusqu'au bout qu'elle guérirait d'une maladie incurable et ne mourrait pas. Zuger finit son article ainsi :

Mr. Rieff has now guaranteed her a second immortality. He and his mother will undoubtedly survive for a long time to come in medical school courses on death and dying—as a case study in how not to do it.

Il semble difficile d'affirmer d'une manière aussi péremptoire que la mort de Susan Sontag a été « a bad death » sans avoir l'avis de la principale intéressée. Ce dont Zuger parle en réalité, ce n'est pas de la mort, mais de la fin de vie, des derniers mois, des derniers jours, des dernières heures de la maladie ; pour reprendre les termes d'Alexis Nouss « non la mort mais le mourir, ce qui mène à la mort, la maladie » (Lévy, *Sida-fiction* 9). David Rieff le formule très justement : si pour lui-même le choix de sa mère de jouer les Shéhérazade a été difficile à vivre, si lui-même se sent coupable et se demande s'il aurait dû ne pas entrer dans son jeu, c'était son choix à elle, c'était sa manière de mourir : « she was entitled to die her own death ». Un peu plus loin dans son article, Zuger mentionne que les médecins ont tenté de « raisonner » Sontag : « Doctors [...] suggest[ed] that she should settle for smaller goals than survival » ; est-il si étonnant que Sontag ait refusé de se fixer « des objectifs moins ambitieux que la survie » ? Nous l'avons déjà vu à propos de David Feinberg et de Pascal de Duve : l'espoir est un moteur ; l'écriture, son carburant.

L'idée commune à l'extrait de Maxence et à l'article de Zuger est celle de l'immortalité par l'art : Maxence affirme que l'écrivain s'adresse à ses « invisibles futurs lecteurs ». À ce propos, Zuger cite *Obituaries*³⁰⁵ de William Saroyan :

When it comes to dying writers, William Saroyan said it best: “Why am I writing this book? To save my life, to keep from dying, of course. That is why we get up in the morning.” Desperate as she was to live, Ms. Sontag knew perfectly well that she was bound to live on in her work.

³⁰⁴ Baxter, médecin lui aussi et auteur de *The Least of These My Brethren. A Doctor's Story of Hope and Miracles on an Inner-City AIDS Ward*, trouve au contraire que l'arrogance est du côté de ceux qui se permettent de qualifier une telle attitude de « déni » : « “In denial”—the critical label the healthy glibly give the sick whenever the sick do not behave exactly the way the healthy think they should. Nothing is more arrogant than the condescending pop psychology the healthy spout off about the so-called denial of the sick, when, in fact, most of the time it is the smug, self-assured healthy who are in denial—in denial about their own fragile mortality. We all like to believe that we will live in perfect health until the age of ninety-six and then die tranquilly in our sleep, and thus we have erected a culture that so diminishes the wisdom of the elderly and eschews the sick and dying. Eventually, however, everyone—often sooner than we believe is possible—will cross over from complacent good health to worried sickness, sickness that is often endured the same way good health was experienced—in denial » (189).

³⁰⁵ Saroyan est plus connu pour ses pièces de théâtre, notamment *The Time of Your Life*, qui a obtenu le prix Pulitzer en 1940 (il l'a d'ailleurs refusé), mais il est également l'auteur de nombreux ouvrages en prose, dont le surprenant *Obituaries* : il y passe en revue la liste publiée dans le magazine *Variety* de toutes les célébrités décédées en 1976, mais comme il ne sait pas qui sont la plupart de ces personnes, il digresse, joue sur les mots et se livre à une réflexion à la fois fascinante et déroutante sur la mort.

Or, dans le même ouvrage, Saroyan offre un conseil qui n'a rien à voir avec *ars longa vita brevis* et que Sontag, qu'elle ait connu ou non cette référence, a tenté de suivre : « Reader, take my advice, don't die, just don't die, that's all, it doesn't pay [...] so don't do it, don't die » (276). Le refus de la mort devient peut-être alors la condition de l'écriture. Jacques Derrida, s'exprimant sur la mort de Roland Barthes, affirme que c'est dans l'acte d'écriture que l'écrivain est le « plus vivant » :

Garder en vie, et en soi, est-ce le meilleur mouvement de la fidélité ? Avec le sentiment incertain d'aller au plus vivant, je viens de lire deux livres de lui que je n'avais jamais lus. Je me suis retiré dans cette île comme pour croire que rien n'était encore arrêté. Et aussi bien je l'ai cru, et chaque livre me disait ce qu'il y avait à penser de cette croyance. (61)

« Comme pour croire que rien n'était encore arrêté » : Zuger verrait peut-être ici une marque de déni, ou du moins l'envie de se bercer de l'illusion que la mort n'est pas passée par là. On peut également y voir une position éthique très forte : si de nombreux exégètes voient dans l'écriture (notamment l'écriture autobiographique) un projet toujours *déjà* mortifère porté par une voix qui émane de la tombe, Derrida met l'accent sur la vitalité de l'écriture, qui est, au contraire, le moment où la voix est la plus vivante, jusqu'à la fin et même au-delà.

4. « Nothing is off limits to humor, not even the Holocaust³⁰⁶ »

[J]e les ai vus moi virus du sida, moi je sais combien ils ont ri, même rire de la mort, rire entre eux de la mort, c'est comme ça qu'ils ont commencé à en savoir plus sur la mort que tous les autres réunis... (Iribarren 84)

Dans *Queer and Loathing*, Feinberg aborde la question de l'humour en matière de SIDA en réponse à Edmund White, dont il cite les remarques suivantes :

If art is to confront AIDS more honestly than the media have done, it must begin in tact, avoid humor, and end in anger.
Avoid humor, because humor seems grotesquely inappropriate to the occasion. Humor puts the public (indifferent when not uneasy) on cozy terms with what is an unspeakable scandal: death. Humor domesticates terror, lays to rest misgivings that should be intensified. Humor suggests that AIDS is just another calamity to befall Mother Camp, whereas in truth AIDS is not one more item in a sequence, but a rupture in meaning itself. Humor, like melodrama, is an assertion of bourgeois values; it falsely suggests that AIDS is all in the family. Baudelaire reminded us that the wise man laughs only with fear and trembling.
Edmund White, "Esthetics and Loss," Artforum, January 1987. (84)

Sans surprise, Feinberg se montre en désaccord profond avec White. Il cite divers exemples « of the successful use of humor in art about AIDS » (*Ibid.* 85), parmi lesquels figurent ses

³⁰⁶ *Queer and Loathing* 86.

deux romans, *Eighty-Sixed* et *Spontaneous Combustion*. Puis il affirme que l'humour peut s'appliquer à tous les sujets, même les plus graves ; la raison qu'il invoque est celle-ci : « In an absurd world, humor may be the only appropriate response » (*Ibid.* 87). Il faut noter que pour en faire la question de ce chapitre, « why persist in writing [...]? », la phrase a été tronquée ; la voici complète : « Why persist in writing, a hopelessly bourgeois act, an act of vanity? » Ce que White dit de l'humour, « an assertion of bourgeois values », Feinberg le dit de l'écriture elle-même. La question de l'humour dans la littérature du SIDA a donc toutes les chances d'être fort épineuse ; tentons maintenant d'en comprendre les mécanismes, la portée et la visée.

Dès lors qu'il s'agit de définir l'humour, les exégètes sont en difficulté et ne s'en cachent pas. L'ouvrage de référence de 1967 de Robert Escarpit, *L'humour*, dans la collection *Que sais-je ?*, commence par un chapitre qui s'intitule « L'impossible définition » :

« Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour », tel est le titre d'un article que publiait, en 1906, un jeune professeur de littérature anglaise, Louis Cazamian, dans la *Revue germanique*, titre paradoxalement pessimiste, puisque cet article contient une définition de l'humour fondée sur l'analyse de son mécanisme esthétique. (7)

Escarpit affirme dès le début que, si l'on peut reconnaître et analyser les procédés humoristiques, la notion en elle-même semble insaisissable, quels que soient les efforts déployés. Jean Emelina, dans « Les grandes orientations du rire » (1994), fait le même constat et tente d'expliquer ces difficultés :

Le rire s'explique mal et de façon souvent décevante. Il y a toujours quelque chose de laborieux et de destructeur dans son analyse. L'effet comique que l'on s'efforce de comprendre est tué par cet effort même. On ne s'étonnera jamais assez, en revanche, de la *fulgurance* de l'« éclat » de rire, de ce jugement réflexe, de cet éclair qui semble relever de l'intuition et qui tranche sans appel selon des normes morales. Le rire, déjà chez le petit enfant inapte à « ces longues chaînes de raisonnements » dont parle Descartes, a valeur de déduction logique. (55)

Le rire est une réaction à l'humour qui se substitue à l'analyse ; les deux ne peuvent coexister. Chez Escarpit, ainsi que chez Pollock dans son ouvrage de 2001 *Qu'est-ce que l'humour ?*, un long détour est fait par l'étymologie du mot, son lien avec la théorie des « humeurs »³⁰⁷, sans pour autant prétendre expliquer ce qu'est l'humour. Jonathan Pollock donne ensuite la

³⁰⁷ « Hippocrate distinguait quatre tempéraments fondamentaux, dont chacun correspondait à la prédominance d'une des quatre humeurs existant dans le corps humain. Ces humeurs elles-mêmes s'apparentaient aux quatre Éléments : la bile au Feu (chaud), l'atrabile à la Terre (froid), le sang à l'Air (sec) et la pituite à l'Eau (humide). Ainsi les tempéraments s'intégraient-ils à une sorte de cosmogonie fondée sur les affinités. » (Escarpit, *L'humour* 11)

caractéristique de l'humour qui fait que, selon lui, il résiste à la définition, à savoir son caractère « fluctuant » :

Peut-on définir l'humour ? Voici près d'un siècle que ce vieux serpent de mer agite le milieu des anglicistes et des comparatistes français. Malgré la qualité des contributions, la question demeure pendante. Sans doute, toute définition de quelque chose d'aussi fluctuant que l'humour laisse à désirer. (91)

En 2004, dans la préface du recueil d'articles *Par humour de soi*, Sylvie Crinquand prend acte de toutes ces difficultés en choisissant de ne pas tenter une définition :

[À] trop vouloir définir [l'humour,] l'on risque surtout d'en perdre le sens, de voir s'évanouir cette humeur dès lors qu'elle aura été convenablement piégée et bardée de concepts. Et c'est un peu pour éviter pareille gageure que ce volume propose plutôt de réfléchir à la manière dont l'humour permet la définition de soi, en court-circuitant la question de la définition de l'humour. (12)

S'il n'y a pas de consensus concernant ce qu'est l'humour, il y en a un concernant ce qu'il n'est pas : l'humour n'est pas le rire, ou, du moins, il n'est pas *que* le rire et il n'est pas *tous* les rires :

Dans *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky démontre à juste titre le développement généralisé du code humoristique dans nos sociétés postmodernes et surtout là où la communauté se met en représentation, dans les médias, les arts et la publicité. Le sens de l'humour d'aujourd'hui ayant évincé l'esprit de la veille, il est l'apanage de ceux qui « aiment rire », qui ne se prennent pas trop au sérieux, et se moquent gentiment des rigidités humaines et institutionnelles. Or, si le mot finit pas devenir un simple synonyme de « comique », « drôle », « plaisant », et « risible », l'humour n'aura plus de statut éthique [...]. (Pollock 11)

L'humour a un « statut éthique » qui est son apanage ; l'utilisation tous azimuts de ce terme le met ainsi en péril. Dans un cycle de quatre émissions de *Cultures Monde* diffusé sur France Culture en avril 2012, intitulé « Le rire dans tous ses éclats », Jean-Michel Ribes, auteur dramatique, metteur en scène et cinéaste, directeur du théâtre du Rond-Point à Paris, à l'origine des deux volumes *Le rire de résistance*, affirme que ce rire sans éthique, ce rire « facile » qui n'est pas l'humour, est un « rire collabo³⁰⁸ », un « rire qui ne dérange pas, rire pour rire, rire de rigolade, rire de ricanerie », c'est-à-dire un « rire qui tourne à vide et n'apporte rien », qui est « simplement poil à gratter » et qui « de nos jours prend le pas sur le rire libérateur ». D'après l'ouvrage de Jean-Marc Moura *Le sens littéraire de l'humour* (2010), ce rire est à opposer au sourire que l'humour littéraire peut déclencher :

³⁰⁸ Ce concept de « rire collabo » informe l'ouvrage de Ribes : « Rire du pouvoir. Rire aux ordres. Rire collabo. Quel attentat peut l'abattre ? Quel assassin ? Inutile d'envoyer l'armée des penseurs lucides, analystes, sociologues et autres décrypteurs des maladies du monde, elle succombera au premier calembour. Seul un rire léger, qui vole, jailli de notre envie de vivre libre, aura la peau du traître. Le rire de tous ceux qui peuplent ce livre » (6).

En réalité, le texte littéraire fait moins rire que sourire, ce qui n'est pas une simple nuance, mais le signe d'une différence dans la nature même de l'hilarité provoquée par le texte et la marque de la propension du littéraire à cultiver une certaine attitude d'esprit s'amusant du monde en même temps que de sa propre personne dans le monde. (4)

Si l'on prend deux extraits issus des arguments ci-dessus, celui de Sylvie Crinquand selon lequel « l'humour permet la définition de soi » et celui de Moura qui évoque « la propension du littéraire à cultiver une certaine attitude d'esprit s'amusant du monde en même temps que de sa propre personne dans le monde », on s'aperçoit que l'humour est lié à l'identité ; d'une part, la définition de l'identité de chacun, d'autre part, l'identité des interlocuteurs dans une situation d'énonciation (au sens le plus large, qui englobe l'auteur d'un ouvrage et son lecteur). C'est le sens de la célèbre remarque de Pierre Desproges : « On peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui ». Desproges a développé cette idée en 1982 dans son réquisitoire contre Jean-Marie Le Pen au « Tribunal des flagrants délires » de France Inter :

S'il est vrai que l'humour est la politesse du désespoir, s'il est vrai que le rire sacrilège, blasphématoire, que les bigots de toutes les chapelles taxent de vulgarité, est de mauvais goût, s'il est vrai que ce rire-là peut parfois désacraliser la bêtise, exorciser les chagrins véritables et fustiger les angoisses mortelles, alors oui, on peut rire de tout, on doit rire de tout, de la guerre, de la misère et de la mort. (Desproges 102)

La citation de Feinberg qui figure en titre de cette partie, « Nothing is off limits to humor, not even the Holocaust », abonde dans ce sens : on peut et on doit rire de tout, de la barbarie nazie et du SIDA, précisément parce que, face à l'humour, l'interlocuteur révélera son vrai visage, et, s'il ne rit pas, c'est qu'il fait partie des « bigots de toutes les chapelles » qui, par « bêtise », sacralisent certains sujets. Car l'humour ne peut se définir qu'à l'envers. Dans un premier temps, pas comme une notion en soi, mais comme une position éthique, une façon de voir le monde :

Pour John Dryden, l'humour désigne « quelque habitude, passion ou affectation dont l'extravagance est spéciale à un individu et le distingue par une bizarrerie du reste de l'humanité ». [...] [Au XVIII^e siècle pour Richard Addison], « l'humoriste est un homme qui vous débite des choses inattendues avec l'air le plus grave du monde ». (Pollock 66-67)

Pollock fait ensuite référence au célèbre Falstaff dans *Henry IV* qui compte faire rire le prince grâce à « a jest with a sad brow ». Faire de l'humour est donc une disposition idiosyncratique dont l'origine n'est pas l'esprit, mais le regard :

Pirandello [pense que] l'humorisme [est] une façon particulière de considérer le monde, voire une disposition de l'esprit : « une mélancolie innée et héréditaire, de tristes vicissitudes » déclare-t-il [dans ses *Écrits sur le théâtre et la littérature*], « peuvent déterminer indubitablement cette disposition d'âme singulière qu'on appelle humoristique ». (Pollock 83)

Dans le deuxième temps de cette définition de l'humour à l'envers, il faut analyser la place de l'interlocuteur ; « on peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui », alors avec qui ? Dans *L'humour américain. Des puritains aux yankees*, Daniel Royot affirme que ce que l'on considère intuitivement comme une complicité entre l'humoriste et son public est en fait une relation ambivalente :

La valeur de l'humour dépend, selon nous, de la nature du répertoire de l'auteur et de son degré de complicité avec le public auquel il s'adresse. L'humoriste pourfend des illusions dont son lecteur n'est parfois qu'à demi-conscient. Peut-être celui-ci, confondant humour et satire, se croit-il hors de la trajectoire des flèches que décoche le moraliste. Satire des mœurs bourgeoises, le vaudeville français n'a pas de meilleur public que le bourgeois lui-même. (Royot 31)

On pourrait penser que, si l'on rit avec un auteur, c'est parce que l'on est d'accord avec lui, que l'on est tous deux du même côté de la barrière qui sépare ceux qui rient et ceux dont on rit. Royot dit que ce n'est pas si simple : rire implique d'accepter de rire de soi, de ses propres travers. Le lien qui s'établit entre celui qui fait de l'humour et son interlocuteur n'est pas nécessairement bienveillant, bon enfant, emprunt de gaité : « Si complicité entre auteur et lecteur il y a, elle se tisse entre les parties sombres et inavouables de chacun » (Pollock 69). L'humour, par opposition au « rire collabo » de Jean-Michel Ribes, frappe précisément là où cela fait mal, et où l'on ne savait même pas que cela ferait mal, comme le dit Tony Kushner dans la préface de *Queer and Loathing* : « Feinberg makes you laugh from precisely the place inside of you where laughter really hurts » (ix). En fait, selon Pollock, l'humour met en difficulté :

L'ironiste, afin que son auditeur comprenne qu'il fait de l'ironie, doit opérer à l'intérieur d'une vision du monde et d'une échelle de valeurs communes. L'humoriste, en revanche, ruine nos critères de jugement, parce qu'il nous parle d'un ailleurs non-localisable et dont nous n'avons pas la clef. (84)

En définitive, si l'humour résiste autant à la définition, c'est pour cela : nous en sommes la cible et nous n'en avons pas la clé, c'est-à-dire que nous sommes nous-mêmes au cœur de l'humour, d'où son caractère glissant, fluctuant, insaisissable. Ainsi, la définition de l'humour la plus convaincante est sans doute la suivante :

Si toute définition de l'humour déçoit, on peut néanmoins apprendre à le reconnaître et à le mettre en valeur. L'humour s'éprouve : c'est avant tout une sensation. [...] « N'est de l'humour que ce que je reconnais comme tel » [...]. (*Ibid.* 92-93).

Celui qui tente de faire de l'humour n'a en fait aucune assurance d'y parvenir. C'est pour cela qu'un trait d'humour peut « tomber à plat » : tout est dans la réception. Il n'y a pas d'humour en soi, il n'y a que de l'humour perçu comme tel. Il n'est donc pas étonnant que, comme nous l'avons vu, Feinberg fasse le tri parmi ses lecteurs dès le début de *Queer and Loathing* : il s'agit d'éloigner ceux qui ne sont pas disposés à rire de tout, notamment de la maladie et de la mort.

On trouve des liens entre humour, maladie et mort dans deux textes fondateurs de deux sciences, la médecine et la psychanalyse. Dans les *Lettres d'Hippocrate*³⁰⁹, il est question de Démocrite, philosophe dont la propension à rire tient une place prépondérante dans l'*Éloge de la folie* d'Érasme :

Les Sénateurs de la ville d'Abdère, soucieux de l'état d'esprit de leur illustre concitoyen, appellent Hippocrate à la rescousse ; « la grande sagesse dont il est plein », écrivent-ils à propos de Démocrite, « a fait de lui un malade » : [...] le plus dérangeant, c'est qu'il rit de tout [...]. L'un de ces soi-disant symptômes [...] retient [Hippocrate] et l'inquiète : « son rire à tout propos présente quelque chose de malsain ». (Pollock 20)

Pour Hippocrate, rire de tout est un symptôme de maladie. Pour Freud, au contraire, rire de tout et même de la mort, c'est-à-dire l'humour noir, l'humour de gibet, est une marque de « grandeur d'âme » :

Tel ce coquin qui, conduit à la potence un lundi, déclare : « Eh bien, la semaine commence bien ! ». C'est là, à proprement parler, un mot d'esprit, car la remarque est en soi tout à fait pertinente, mais d'autre part, et de façon tout à fait absurde, elle est déplacée, puisque pour lui, pendant la semaine en question, il n'y aura pas d'autres événements. Il faut cependant de l'humour pour faire un tel mot d'esprit, c.-à-d. pour passer par-dessus tout ce qui distingue ce début de semaine des autres, pour nier une différence qui pourrait fournir le mobile d'émotions tout à fait particulières. On a le même cas lorsque, sur le chemin qui le mène au lieu de son supplice, le condamné, craignant de prendre froid, réclame un foulard pour son cou nu, précaution qui, en d'autres circonstances, serait tout à fait louable, mais qui, étant donné le sort prochain réservé à ce cou, est parfaitement superflue et futile. Il y a, disons-le, quelque chose comme de la grandeur d'âme dans cette blague, dans une telle attitude qui consiste à rester attaché à sa nature habituelle et à se détourner de ce qui est destiné à jeter bas cette nature et à la pousser au désespoir. (400-401)

Ce que Freud appelle « grandeur d'âme », Daniel Baxter le désigne autrement concernant l'une de ses patientes, « Angel T. », une *drag queen* que le SIDA va bientôt emporter :

³⁰⁹ Pollock précise qu'elles sont « apocryphes » (17) mais que « bien que leur historicité s'avère peu fiable, [elles] reprennent toute leur importance à être considérées pour ce qu'elles sont : des proto-romans épistolaires, faisant partie de cette littérature hellénistique où Mikhaïl Bakhtine décèle les lointaines origines du roman dialogique » (19-20).

That great New York socialite of an earlier era, Lady Astor, stoically awaiting her fate on the deck of the listing *Titanic*, had absolutely nothing on Angel T., preparing for her fate in her deathbed in room 305. Both doomed ladies had an elemental sense of good taste, an innate sense of how to behave when adversity hit: in a word, class. (211)

D'où vient cette « classe » ? De la capacité d'Angel T. à faire de l'humour dans une situation semblable à celle du condamné de Freud, un humour tel que le définit Coleridge où « l'insignifiant est fait grand et le grand insignifiant afin de détruire les deux » (Pollock 70) : « It's *only* AIDS, honey—not something *really* serious like a run in your nylons right before you go onstage! » (Baxter 210).

a. Rire pour ne pas pleurer

Ce qui vient immédiatement à l'esprit quand Angel T. dit qu'avoir le SIDA n'est pas aussi grave que de « filer ses collants juste avant de monter sur scène », c'est que l'humour sert avant tout à relativiser. En comparant le SIDA à un événement aussi insignifiant, elle crée une nouvelle échelle de gravité, plus précisément, elle inverse celle qui est évidente pour tous, et amène donc son interlocuteur (le docteur Baxter, et par ricochet le lecteur) à voir la dimension arbitraire des valeurs « traditionnelles » et à les remettre en question. Jean-Michel Ribes formule cette idée d'une manière à la fois originale et juste :

Le sérieux fortifie les idées, les solidifie même, jusqu'à finir par boucher la pensée. Ce cholestérol de l'imaginaire, le rire le fendille par à-coups jusqu'à ce que la lumière passe à nouveau. (5)

L'humour a pour fonction de « décrasser » la pensée, de fluidifier l'esprit quand le risque est grand de rester figé dans une attitude stérile. Face à la maladie et à la mort, à l'arbitraire de l'épidémie, au très jeune âge de la majorité de ceux qui meurent du SIDA, on pourrait rester pétrifié, comme « empêtré » dans une compassion sincère mais accablante qu'un tout petit pas sépare de la pitié. Dans *Le rire*, Bergson affirme : « Le comique exige [...] quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure » (Pollock 98). C'est la particularité de l'usage que font Feinberg, Kushner et Maupin de l'humour en thématissant le SIDA : ils ne tirent pas sur la corde sensible du lecteur, ils ne lui demandent pas de « larmoyer » sur le sort de leurs personnages, et, dans le cas de Feinberg, sur son propre sort. Selon Maxence, il ne s'agirait que de « larmes de crocodiles » (14), puisqu'à moins d'avoir perdu un proche des suites du SIDA, la peine que le lecteur peut ressentir est tout à fait abstraite. À quelques exceptions près, qui resterait de marbre face à ces récits dont les

héros sont les synecdoques d'une génération fauchée si jeune, dont la mort s'accompagne la plupart du temps d'atroces souffrances ? Il est évident que, quand on ouvre un livre traitant du SIDA, on est prêt à faire preuve de gravité, de sérieux. Or :

« Le pseudo-sens du tragique rend bête », écrit Gilles Deleuze dans sa *Présentation de Sacher-Masoch*, « combien d'auteurs déformons-nous, à force de substituer un sentiment tragique puéril à la puissance agressive comique de la pensée qui les anime ? » (Pollock 92).

L'humour garantit que le lecteur ne tombera pas dans l'ornière du sentimentalisme.

Si, comme l'affirme Oscar Wilde, l'humour est la « politesse du désespoir », c'est donc dans les situations les plus désespérées qu'il faut analyser le recours à l'humour³¹⁰.

S'inspirant de Kierkegaard, Pollock peut ainsi écrire :

L'humour constitue « le plus haut cercle du comique » parce que, en vertu de son côté tragique, « il se réconcilie avec la douleur, dont le désespoir, bien qu'il ne connaisse aucune issue, veut faire abstraction ». (73-74)

Dans *Angels in America*, la douleur et le désespoir sont un terreau fertile pour l'humour :

ROY. I'm self-medicating.
BELIZE. With what?
ROY (*Trying to remember*). Acid something.
BELIZE. Azidothymidine?
ROY. Gesundheit.
(*Roy tosses a ring of keys to Belize.*)
BELIZE. AZT? You got...?
(*Belize unlocks the ice box; it's full of bottles of pills.*)
ROY. One-hundred-proof elixir vitae.
Give me the keys.
BELIZE. You scored.
ROY. Impressively.
BELIZE. Lifetime supply.
There are maybe thirty people in the whole country who are getting this drug.
ROY. Now there are thirty-one.
BELIZE. There are a hundred thousand people who need it.
Look at you. The dragon atop the golden horde. It's not fair, is it?
ROY. No, but as Jimmy Carter said, neither is life. So put your brown eyes back in your goddamn head, baby, I am not moved by an unequal distribution of goods on this earth. It's history, I didn't write it though I flatter myself I am a footnote, so minister and skedaddle.
BELIZE. If you live fifty more years you won't swallow all these pills.
(*Pause*)
I want some. [...] I have friends who need them. Bad.
ROY. Loyalty I admire. But no.
BELIZE (*Amazed, off guard*). Why?

³¹⁰ Dans *Ravelstein* (2000), roman controversé dans lequel le personnage éponyme, très largement inspiré du philosophe Allan Bloom, meurt des suites du SIDA, Saul Bellow écrit : « What we were laughing about was death, and of course death does sharpen the comic sense » (14).

ROY. Because you repulse me. “WHY?” You’ll be begging for it next. “WHY?” Because I hate your guts, and your friends’ guts, that’s *why*. “Gimme!” So goddamned entitled. Such a shock when the bills come due.

BELIZE. From what I read you never paid a fucking bill in your life.

ROY. No one has worked harder than me. To end up knocked flat in a...

BELIZE. Yeah well things are tough all over.

ROY. And you come *here* looking for *fairness*? (To Ethel) They couldn’t touch me when I was alive, and now when I am dying they try this: (He grabs up all the paperwork in two fists) Now! When I’m a... (Back to Belize) That’s fair? What am I? A dead man!

(A terrible spasm, quick and violent; he doubles up) [...]

BELIZE. You expect *pity*?

ROY (A beat, then). I expect you to hand over those keys and move your nigger ass out of my room.

BELIZE. What did you say.

ROY. Move your nigger cunt spade faggot lackey ass out of my room.

BELIZE (Overlapping starting on “spade”). Shit-for-brains filthy-mouthed selfish motherfucking cowardly cock-sucking cloven-hoofed pig.

ROY (Overlapping). Mongrel. Dingel. Slave. Ape.

BELIZE. Kike.

ROY. Now you’re talking!

BELIZE. Greedy kike.

ROY. Now you can have a bottle. But only one. (Perestroika 188-191)

L’échange entre Roy et Belize a pour toile de fond la chambre d’hôpital de Roy. La dégradation physique de Roy est affirmée à plusieurs reprises dans les indications scéniques qui précèdent cet extrait (déjà citées dans la sous-partie consacrée à la douleur et à l’amaigrissement, page 269) et rappelée en plein milieu de la conversation (« *A terrible spasm, quick and violent; he doubles up* »). Il est évident que Kushner tient à ce que les spectateurs aient perpétuellement conscience de la souffrance de Roy. La tension qui monte petit à petit, à mesure que Belize et Roy affirment des valeurs radicalement opposées, l’altruisme et l’égoïsme, atteint son apogée quand, dans la même réplique, Roy parle de justice et du fait qu’il est déjà mort. À ce moment-là, pour le spectateur, il n’y a plus d’issue, il ne peut qu’être en proie à deux réactions contradictoires : pris de compassion pour Roy qui, aussi détestable soit-il, ne mérite pas ce qui lui arrive, scandalisé par le fait qu’il a joué de ses relations pour obtenir un traitement expérimental que des milliers d’autres n’auront pas, obligé d’admettre que son argument selon lequel le monde est injuste est valide. C’est là qu’intervient l’humour : au milieu des invectives, Belize traite Roy de « kike », ce qui occasionne un revirement de situation extrêmement brutal. Roy n’attendait que cela, que Belize ait le courage de proférer une insulte antisémite, puisque lui-même avait prononcé « the N-word ». Il se radoucit immédiatement et le laisse prendre une bouteille d’AZT. Cette chute très brusque de la tension est comme un ressort qui saute, une soupape de sécurité qui laisse s’échapper la pression :

La soudaineté apparemment injustifiée, hors de toute urgence vitale, de l'« éclat » de rire peut se justifier. Comme dans le réflexe de sauvegarde, en cas de brûlure ou de choc, le rire (à tort ou à raison), est *réflexe de défense* d'un schéma mental, moral et social devant l'irruption de l'inconnu. Comme dans un circuit électrique disposant d'un système de sécurité, il y a, au moment du court-circuit, déconnection en cas de surtension, afin d'éviter l'explosion ou l'incendie. De même, le rire nous sauve de l'angoisse ou de l'épouvante. Cette émotion sans émotion face à ce qui échappe à nos normes nous permet d'éviter le pire. Le rire, phénomène désensibilisant, exige la distance à un événement « sans douleur ni dommage ». En fait, c'est le sujet qui décide souvent lui-même de cette distance et de cette innocuité, qui brandit ce bouclier. [...] À tout bout de champ, le monde extérieur nous prend au dépourvu. Rire, c'est décider dans l'urgence qu'il n'y a pas d'urgence. (Emelina 57)

Dans son article « Variations canoniques sur B.A.C.H. (Béno, Ania, Cancer, Humour) », qui traite précisément de l'humour dans l'écriture de la maladie, Henri Baudin reprend une image tout à fait pertinente :

L'une des caractéristiques analysées par J. Stora-Sandor dans son *Humour juif dans la littérature* [est la suivante] : « Rire amer, sortie de secours momentanée à des situations intenable » [...], « rire qui soulage le lecteur et l'humoriste » (76).

C'est exactement la fonction de l'humour dans cet extrait de *Perestroika* : offrir une issue de secours au dramaturge, aux personnages et aux spectateurs.

L'autre fonction de l'humour à laquelle on pense intuitivement, et qui est la conséquence de la première, est l'affirmation d'un certain contrôle : dans une situation où tout échappe au principal intéressé, notamment son corps et son destin, faire preuve d'humour est une manière pour lui d'affirmer qu'il est au moins maître du regard qu'il porte sur cette situation et de sa façon d'y faire face. C'est à plus forte raison le cas quand le sujet fait partie d'une communauté marginalisée (en l'occurrence, doublement marginalisée par l'homosexualité et le SIDA), comme l'affirme Judith Kauffman dans « Humour et marginalité(s): un mariage de déraison ? » :

Le refus de tout apitoiement complaisant fait de la pirouette verbale qui permet de court-circuiter une réaction affective excessive, « une déclaration de dignité, une affirmation de supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive ». La distance de soi à soi, en favorisant le recul et le désengagement, aménage une marge de jeu pour le je. (8)

S'il ne le formule pas aussi clairement, B.J., l'*alter ego* de Feinberg, est conscient du caractère systématique de cette prise de distance salvatrice :

The People with AIDS Coalition has "Hug a Person with AIDS." [...] I give him a hug and am joined by the facilitator in a therapeutic bear-hug. After it is over, I thank them and wonder why. What's next? Rim a person with rheumatoid arthritis? Dry-hump a person in an iron lung? Damn it, I can't even stop *thinking* sarcastic comments. (*Eighty-Sixed* 234)

Chez Feinberg, cette volonté de garder le contrôle en ne se départant jamais de sa posture humoristique est omniprésente. Sa prédilection pour les listes en est une preuve :

La liste et l'énumération sont les modes d'expression privilégiés des obsessions, des passions et des fascinations; elles sont tantôt imprécatoires, tantôt névrotiques, voire paranoïaques. [...] Les listes, dans leur fonction d'évitement, permettent de se donner l'impression de dominer la substance d'une vie qui fuit entre les doigts. Par ailleurs, bien évidemment, elles incluent des éléments contradictoires, incompatibles, et manifestent le désarroi de l'individu tout autant qu'elles renseignent sur son époque, en donnant une idée du monde chaotique dans lequel il vit. (Crinquand 107)

Dans *Eighty-Sixed*, quinze des vingt-deux vignettes qui séparent les chapitres sont des listes³¹¹ ; le procédé est moins utilisé dans *Spontaneous Combustion*, mais on en trouve tout de même quatre³¹² ; dans *Queer and Loathing*, on en dénombre onze³¹³, dont certaines sont très longues et occupent plusieurs pages. Nul doute que sa prédilection pour ce mode d'expression qui consiste à ranger et à classifier, ainsi qu'à faire coexister des contraires et à mettre en parallèle des choses qui n'ont rien à voir les unes avec les autres, a pour but de « dominer la substance d'une vie qui fuit entre les doigts ». Selon André Breton dans *Anthologie de l'humour noir* (et « humour noir » désigne parfaitement une grande partie de

³¹¹ « Miss Letitia Thing's Guide to Excruciatingly Correct Behavior Concerning Tricks, One-Night (or Afternoon) Stands, and the Like, with a Special Appendix on Relationships » (29-31) ; « Boyfriends: Pros and Cons » (44-45), « How to Get Eighty-Sixed from the Restaurant or Cocktail Lounge of Your Choice » (55) ; « Cocktails from Hell » (64) – qui a le même titre, mais n'est pas le chapitre de *Queer and Loathing* analysé dans la sous-partie sur les traitements (page 296) ; « How to Get Rid of the Tricks Who Won't Leave » (73) ; « Helpful Hints for Alfresco Sex » (86) ; « Some Queens » (96-97), cité *in extenso* aux pages 163-164 ; « How to Tell When Your Relationship Is on the Rocks » (124) ; « What to Do on Your Annual Holiday Visit When Your Family Disapproves of Your Sexual Preference or Orientation; or You Haven't Told Them in Explicit Terms, but You Suspect They Would Disapprove, with the Possible Exception of Great-Aunt Mary and Cousin Harold, the Perennial Bachelor; or You've Told Some of Them but Not Others, Perhaps Only Your Immediate Family and Your More Attractive Nephews, and Your Mother Has Warned You that Grandpa Jake Has a Weak Heart and You Don't Want to Be Responsible for a Coronary; or You Suspect They Already Know, and Although They Don't Approve of It, They Tacitly Condone Your Behavior on the Condition That It Never Be Brought Out into the Open; etc. » (143-144), qui est le seul cas où le titre prend plus de place sur la page que la liste en elle-même ; « Some Symptoms » (162-163) ; « Some of the People I Distrust » (190-191) ; « How to Stay Celibate in the Age of Anxiety » (238-239) ; « Everything » (265) ; « Sensitivity Exercises for Death » (275), et « When I Cried » (294-295).

³¹² Dans *Spontaneous Combustion*, les quatre listes n'ont pas de titre, elles sont insérées dans le récit. On trouve : les six raisons pour lesquelles Allan et B.J. n'étaient pas faits l'un pour l'autre (26-27), les neuf paragraphes qui exposent les raisons pour lesquelles il va se faire dépister (69-74 – celles que nous avons vues plus haut), les neuf raisons pour lesquelles il a rompu avec Roger (93-94) et les vingt-six « rules of attraction » qui constituent le dernier chapitre avant l'appendice (202-222).

³¹³ « Etiquette for the HIV-Antibody-Positive » (57-61) ; « Sex Tips for Boys » (80-83), dont le sous-titre est : « Or, What to Do When the Guy You Met in the Steam Room Wants to Get to Know You Better before He Lets You Put His Penis in Your Mouth; Or, Dates from Hell » ; « 100 Ways You Can Fight the AIDS Crisis » (102-108) ; « Waiting for the End of the World » (131-139), dont le statut de liste est discutable : il s'agit d'un récit dont les paragraphes sont numérotés ; « How to Visit Someone in the Hospital with a Terminal Disease » (160-161) ; « How to Make a Will » (169-170) ; « Miss Letitia Thing's New Guide to Excruciatingly Correct Behavior for the Dying » (175-176) ; le tableau comparatif du « New Clone/AIDS Clone » (218-219), reproduit en partie à la page 73 ; « Notes on Death » (233-234) ; « Ethical Suicide Alternatives, Or, How to Get Someone Else to Do the Job for You », et « Regrets » (268-272).

l'humour mis en œuvre par Feinberg), cette domination est double : « L'humour confère “un singulier pouvoir de domination sur soi-même et sur les autres” » (Pollock 35).

Dans le contexte de l'humour appliqué à un sujet aussi grave que la mort imminente quasi certaine, on peut aisément comprendre que cette maîtrise de soi puisse être analysée comme un mécanisme de défense : rester maître de soi signifie ne pas se laisser aller au désespoir. Il s'agit, selon l'expression maintes fois utilisée mais tout à fait pertinente, de « rire pour ne pas pleurer », voire de rire quand on a déjà pleuré toutes les larmes de son corps. C'est selon Joseph Klatzmann l'une des caractéristiques de l'humour juif, et il est possible d'en étendre la portée à ce que l'on peut appeler, en s'inspirant de Kauffman, l'humour marginal :

Le rire, dans l'humour juif, est un mécanisme de défense; il a un effet thérapeutique (on se moque de la faim, de la misère); il est proche des larmes (« rire entre les larmes », peut-on lire; j'avais moi-même pensé à ajouter au titre de ce livre: « rire pour ne pas pleurer »). (113)

L'œuvre de Feinberg déclenche inmanquablement le sourire, voire le rire. Mais la seconde moitié d'*Eighty-Sixed*, qui inaugure le thème du SIDA qui sera le fil rouge des deux ouvrages suivants, s'intitule : « 1986: Learning How to Cry ». Feinberg le dit lui-même : « Faced with the AIDS crisis, sometimes one laughs to avoid crying » (*Queer and Loathing* 87).

b. L'humour marginal

Sylvie Crinquand préface ainsi le recueil d'articles qu'elle a dirigé, *Par humour de soi* :

Les articles réunis ici s'intéressent à des textes [...] dans lesquels l'humour est utilisé pour conforter une identité menacée, voire pour la (re)construire. Ils se demandent en quoi l'humour peut faire partie intégrante de la démarche autobiographique, de l'expression littéraire [...] de l'essence profonde d'un être. L'introspection doublée d'une prise de distance, en quelque sorte, ou plutôt l'introspection filtrée par le regard de l'humoriste. (11)

Sans que cet ouvrage y soit consacré, il aborde une question qui fait partie intégrante de l'écriture du SIDA : l'« identité menacée ». Les ouvrages qui font l'objet de cette étude se situent au cœur d'une problématique identitaire double, où le SIDA se superpose à l'homosexualité, rendant ainsi la menace plus tangible. Et plus urgente : au risque de disparition pure et simple des membres de la communauté gay s'ajoute la menace de voir l'identité gay, qui était encore en pleine construction au début de l'épidémie, se diluer et,

partant, se perdre dans la problématique du SIDA. Il s'agit alors d'opposer une résistance à des forces très puissantes et contradictoires : (re)construire son identité gay afin de ne pas se voir réduit à n'être qu'un « PWA » tout en intégrant sa condition de « PWA » à cette identité, et donc assumer son statut de survivant toujours provisoire d'une communauté décimée. À cela s'ajoutent évidemment des questions d'identité nationale (nous avons vu les liens très forts entre le SIDA et les États-Unis) et territoriale – dans les œuvres de Feinberg, Maupin et Kushner, l'opposition New York/San Francisco est omniprésente.

L'humour utilisé par une communauté opprimée pour faire face à de multiples menaces, tangibles et symboliques, qui pèsent sur son identité, fait à nouveau penser à l'humour juif. Voici comment Joseph Klatzmann le définit, ou plutôt, comme dans tous les ouvrages consacrés à l'humour, ne le définit pas :

[I]l ne suffit pas qu'une histoire soit inventée par un Juif et concerne d'autres Juifs pour qu'elle appartienne à l'humour juif. [...] [L]es Juifs ont eu, dans tous les pays où ils ont été dispersés, une histoire unique, sans équivalent pour d'autres groupes humains. Certes, persécutions et massacres ont touché bien des communautés depuis que les hommes existent, mais ce qui a été subi par les Juifs a toujours eu un caractère spécifique. Si les grands drames n'incitent guère à l'humour, celui-ci a pu constituer une forme de résistance aux petites persécutions quotidiennes ou à la misère des ghettos. On a encore fait de l'humour aux débuts du nazisme, à une époque où l'on ne soupçonnait pas encore l'ampleur de la catastrophe à venir. (5-6)

L'humour juif est un humour de résistance, où le rire assure une cohésion de la communauté menacée d'éclatement et de mort. Face aux persécutions, le procédé qui consiste à inverser les échelles de valeurs (comme Angel T. faisait de son SIDA un événement moins grave qu'une maille filée dans un collant) est courant et poussé à l'extrême, comme dans ces exemples du « représentant le plus connu de l'humour juif, Woody Allen » :

« Celui qui ne périra ni par le fer ni par la famine, périra par la peste, alors à quoi bon se raser ? ». « Non seulement Dieu n'existe pas, mais essayez d'avoir un plombier pendant le week-end ! » (Stora-Sandor 9).

Selon Judith Stora-Sandor, cette forme d'humour permet, dans l'adversité, d'être victorieux, même si la victoire n'est que symbolique :

Ce mécanisme consiste à nier ou du moins à minimiser une situation malheureuse et à se raffermir l'âme par des paroles sacrées, censées prouver que le malheur doit nécessairement aboutir au bonheur. Ces références n'améliorent pas la situation, mais ce processus de pensée est susceptible de procurer de la consolation. Cette négation du réel est l'attitude par excellence de l'humoriste qui est capable de transformer le désespoir en espoir. La réalité n'est pas modifiée, le triomphe est purement verbal, la victoire est une fausse victoire. Le fameux fripon de Freud qu'on amène un lundi matin à la potence et qui s'écrie : « Voilà une semaine qui commence bien ! », sera bel et bien pendu ; il a nié pour un moment son triste destin, il

n'a pas pu le transformer. Tout comme Tristan Bernard que la Gestapo venait d'arrêter et qui s'adressa à sa femme en pleurs : « Pourquoi pleures-tu ? Jusqu'à présent nous avons vécu dans la peur, à partir de maintenant nous allons vivre dans l'espoir ». (*Ibid.*)

L'humour est également un moyen de faire triompher une communauté. Rire de son propre malheur, et de celui de ses pairs, n'a pas pour visée de le faire disparaître, mais d'en nier un instant la gravité. L'humour est tantôt l'arme des opprimés, tantôt leur bouclier. Dans un échange avec Juliette Anzian, animatrice de l'émission « Toukpé³¹⁴ pour la paix » sur la radio ivoirienne Fréquence 2, Gérard Rabinovitch³¹⁵ reprend la définition qu'Alain Oppenheim donne de l'humour juif : c'est la « langue des désarmés ». Il s'agit donc d'une démarche non pas offensive mais défensive, ainsi que d'une « langue » à part entière, ce qui atteste que l'humour est garant de la cohésion d'une communauté. Suivant Moura, on peut transposer cette caractéristique de l'humour juif à toute forme d'humour issu de l'adversité :

L'humour, sourire plus que rire [...] naîtrait là où le rire n'est pas si facile, favorisé par les cultures et les époques où l'on ne s'y abandonne pas sans mal. L'humour de Shakespeare, dans une Angleterre élisabethaine et jacobéenne dominée par l'aristocratie, celui de Molière, dans une cour aux stricts codes refusés par Alceste, ou celui de Jean Paul, dans une Allemagne fragmentée en petits États rétrogrades l'attesteraient. Tout comme l'humour des Juifs, des citoyens de l'ex-URSS ou des Afro-Américains, ce rire minoritaire, qui ne naît pas spontanément parce qu'il est « rire sans pleurer » (Kurt Tucholsky). Les situations où le rire est contrarié seraient propices à l'ambivalence humoristique, tout au moins à une certaine orientation de celle-ci, comme dans la situation coloniale, où l'humour offre la possibilité de négocier avec la violence, tant politique que symbolique, de l'ordre dominant. « Le faible, l'opprimé, parvient plus facilement que le fort à l'instant de détente, parce qu'il en a besoin ; du moins, l'humour est-il parfois la seule arme dont il dispose ». (Moura 39-40)

Ce « rire contrarié » « ne naît pas spontanément » ; il est le fruit d'une démarche qui consiste, pour les membres d'une communauté opprimée, à utiliser l'arme de l'oppresseur, sa langue, pour négocier sa propre place. Le parallèle avec ce que Kafka appelle une « littérature mineure » est flagrant. D'ailleurs, dans l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari *Kafka. Pour une littérature mineure*, le peuple juif est utilisé comme illustration du premier critère définitoire d'une littérature mineure :

Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de

³¹⁴ Le « Toukpé » est une notion très intéressante, que l'animatrice décrit comme étant un « pacte de non-agression, de "parenté à plaisanterie", basé sur l'humour, entre ethnies alliées suite à des conflits ». Elle en donne un exemple éloquent : « Lors de funérailles, un membre de l'autre ethnie vient s'asseoir sur le corps ou le cercueil et fait des singeries, de manière à faire rire les proches du défunt » (« Le rire dans tous ses éclats »).

³¹⁵ Gérard Rabinovitch est l'auteur de *Comment ça va mal ? L'humour juif, un art de l'esprit* (Paris, Bréal, 2009).

déterritorialisation. Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement. Impossibilité de ne pas écrire, parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature. (29-30)

La littérature et l'humour ont ceci de commun qu'ils sont pour les opprimés les seules options possibles. Les œuvres de Feinberg, Kushner et Maupin, qui allient les deux, sont donc des outils d'affirmation identitaire dont la portée politique ne saurait être sous-estimée. C'est le deuxième critère d'une littérature mineure :

Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. [...] Son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle. (30)

Quant au dernier critère, il fait écho aux fonctions de l'humour que nous venons de voir :

Le troisième caractère, c'est que tout prend une valeur collective. En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de l'*énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : ce que l'écrivain tout seul dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord. [...] Si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité. (31)

« Exprimer une communauté potentielle », c'est exactement ce que fait Feinberg quand il dit : « I've pigeonholed myself into another subgenre: [...] gay Jewish humor for HIV-positive men whose T-cell counts hover around 200 » (*Queer and Loathing* 63). Tout l'enjeu d'une littérature mineure et de l'humour marginal se trouve dans la réception. La « rareté des talents » dont parlent Deleuze et Guattari, ainsi que le fait que l'humour ne dépende pas uniquement de l'intention de l'auteur, font du lecteur ou du spectateur la clé de la littérature gay du SIDA. C'est ce l'on peut lire entre les lignes de cette remarque de Tony Kushner : « I believe that everybody in a room together having the same experience creates something. It creates an energy. It creates a community » (Vorlicky 208) – « having the same experience » peut s'entendre comme « rire ensemble³¹⁶ ».

³¹⁶ Bien que l'on puisse l'appliquer au rire, cette remarque a évidemment vocation à être entendue au sens plus large ; il s'agit de faire ensemble l'expérience de la représentation théâtrale en tant que spectateurs, ce qui est, selon Jean-Louis Claret, la raison fondamentale d'aller au théâtre : « À quoi bon aller au théâtre ? Quelle est cette force qui pousse les hommes à sortir du cocon douillet de leur foyer, à affronter les éléments (parfois) déchaînés et à se masser dans un lieu quelquefois mal chauffé, souvent inconfortable ? Il y a certainement autant

c. Le rire et le corps

Puisque les problématiques liées au corps sont centrales dans la littérature gay du SIDA, il est intéressant de les lier au thème de l'humour, le corps étant une thématique propice à l'humour. De très nombreux humoristes jouent de leur physique atypique ou disgracieux pour faire rire leur public ; c'est un phénomène très populaire (Louis de Funès ou Coluche en France, Eddie Murphy ou Jim Carrey aux États-Unis) et un ressort comique d'une grande efficacité, précisément parce que c'est une manière d'attirer l'attention sur ce corps que, dans nos sociétés occidentales, on préfère ignorer³¹⁷. C'est une façon de rire de ce qui embarrasse, de braver un interdit tacite mais puissant. En outre, la dichotomie corps/esprit est très ancrée dans les mentalités. Ainsi, quand elle est annihilée, le rire naît :

Partons d'une « loi » donnée par Bergson [dans *Le Rire*] : « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause ». (Moura 186)

C'est le procédé qui est à l'œuvre dans ce trait d'humour de Feinberg que nous avons déjà vu :

“If you keep jerking off, you'll go blind,” the voices of authority warned me as a child. “I'll only do it until I need glasses,” I replied. Needless to say, my glasses were thick indeed. (*Spontaneous Combustion* 140)

En attirant l'attention du lecteur sur un trait physique (les verres épais que sa myopie l'oblige à porter) qu'il considère comme disgracieux³¹⁸ et en lui prêtant une origine morale, il joue sur le thème de la maladie comme punition qui est pourtant un terrain miné : de là à dire que son

de réponses que de pièces à voir, mais le lien entre toutes ces représentations est certainement de l'ordre de la relation particulière que le spectacle entretient avec l'auditoire. Le théâtre nous parle, nous questionne et nous inclut dans son univers. Et cette mise à l'écart du spectateur, cette séduction puisqu'il s'agit bien de cela étymologiquement (*seducere* = mettre à part), fonctionne d'autant mieux que nous sommes désireux d'être séduits » (« Aveu et rédemption dans le théâtre de Shakespeare » 27).

³¹⁷ Dans sa conférence de 2006, Ken Robinson affirme, avec beaucoup d'humour, qu'il existe une catégorie de personnes pour laquelle c'est particulièrement vrai : « There's something curious about [university] professors in my experience—not all of them, but typically—they live in their heads. They live up there, and slightly to one side. They're disembodied, you know, in a kind of literal way. They look upon their body as a form of transport for their heads, don't they? It's a way of getting their head to meetings ». Dans *A Single Man*, Christopher Isherwood raconte l'histoire de George, professeur d'université, qui fait une remarque similaire : « Does he know about me [meaning: does he know I am a homosexual], George wonders; do any of them? Oh yes, probably. It wouldn't interest them. They don't want to know about my feeling or my glands or anything below my neck. I could just as well be a severed head, carried into the classroom to lecture them from a dish » (35).

³¹⁸ On s'aperçoit en feuilletant ses albums personnels que, sur de nombreuses photos, Feinberg ne portait pas ses lunettes : c'est notamment le cas sur les photos qu'il joignait à ses courriers lorsqu'il répondait à des petites annonces de rencontre, alors que, manifestement, elles lui étaient indispensables. Sur la couverture de *Queer and Loathing*, le seul des trois ouvrages qui soit illustré par une photo, ses lunettes sont relevées, posées sur son front.

SIDA est une punition pour avoir eu trop de partenaires sexuels, il n'y a qu'un pas, qu'il ne franchit pas mais qu'il sous-entend. L'humour de Feinberg est toujours « sur le fil du rasoir », comme le dit Tony Kushner dans la préface de *Queer and Loathing* : « David Feinberg [...] had produced work that holds its audience excruciatingly on the razor's edge between comedy and horror » (ix). Aussi contre-intuitif que cela puisse paraître, le corps et la maladie se prêtent particulièrement bien à l'humour :

[Selon Bergson,] « dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre ». Roland Topor l'explique ainsi : « Si on vous déclare qu'une épidémie a causé cent quarante mille morts, vous ne riez pas, mais si on ajoute : "Et en plus, il n'y a plus de fromage", vous vous esclaftez. Le détail "matériel" ne gomme pas l'horreur, mais fait entrer dans une autre logique ». (Moura 187)

Nous l'avons vu, Feinberg ne se départ pas de cette posture jusque dans ses tout derniers écrits : « I still have wasting, dehydration, cryptosporidiosis, CMV colitis, myco-avium complex, and constant diarrhea, but who's perfect? » (« David B. Feinberg Papers » Box 11).

Par ailleurs, l'autre lien entre le rire et le corps, qui est le plus évident, est pourtant souvent oublié : le sourire et le rire sont en eux-mêmes des manifestations corporelles, des réactions physiques à un sentiment tout aussi incontrôlables que les pleurs, la sueur, la chair de poule, et même l'érection. Quand on rit, on n'est pas maître de soi, et faire l'expérience du fou rire qui arrive à un moment inopportun (par exemple, à un enterrement) confirme qu'y mettre fin est au-delà de la simple volonté. Or, nous l'avons vu, celui qui fait de l'humour y voit un moyen de garder le contrôle d'une situation qui lui échappe. On peut alors comprendre qu'un auteur utilise l'humour pour empêcher son lecteur de contrôler sa réaction physique :

Les écrits comiques et humoristiques appartiennent à l'ensemble singulier des textes provoquant une réaction corporelle reconnaissable ; comme le fantastique, le mélodrame et le pornographique, ils visent une manifestation physiologique perceptible de l'état du lecteur. (Moura 4)

Faire rire son lecteur signifie s'adresser à son corps, et pas uniquement à son esprit ; c'est s'adresser à ce qui chez lui est primal :

Au carrefour de la philosophie et de l'anthropologie, Helmuth Plessner a étudié conjointement le rire et le pleurer, comme les signes d'une figure fondamentale, « celle de l'existence humaine sous l'emprise du corps ». Pour lui, le rire – comportement social non nécessairement engagé dans un jeu esthétique – relève de situations limites qui « interdisent [...] à l'homme, parce qu'il ne peut y répondre, d'en devenir le maître et de les "prendre par un bout" ». Il est une réaction primaire au chaos dans lequel est pris l'humain. L'homme est en soi contradictoire : avoir et être un corps en font un être double, qui doit jouer un double rôle. À la différence de l'animal, « centré » sur lui-même, l'humain vit dans une « position excentrique » instable. Dans certains moments de crise, où être et avoir un corps cessent de s'accorder, l'homme perd son équilibre et ne contrôle plus son corps. C'est

ce qui advient dans le rire et le pleurer, où, sans perdre l'esprit ni abdiquer en tant que personne, l'être humain doit constater qu'il n'aura pas le dernier mot. (*Ibid.* 30)

Ainsi, l'humour dans la littérature gay du SIDA constitue un moyen supplémentaire d'obliger les lecteurs à se confronter à la matérialité du corps. Dans ces ouvrages, le corps est source de souffrance et de plaisir, plaisir sexuel et plaisir issu du rire. L'objet livre est ce qu'il reste du corps de l'auteur et/ou du héros, et c'est le corps du lecteur qui prend le relais, car naît en lui un rire qui est lié à toutes sortes d'émotions :

D'après Freud [...] en ce qui concerne l'humour, le plaisir provient de l'économie d'une dépense de sentiment – de pitié, d'irritation, de souffrance, d'attendrissement, de dégoût, d'horreur, le type d'affect déterminant la variété de l'humour. (Pollock 88)

Ici, il n'est pas question de SIDA, et pourtant le lecteur des ouvrages des auteurs privilégiés dans cette étude fait l'expérience de tous ces sentiments : la pitié pour Prior abandonné par son compagnon, l'irritation envers Feinberg quand il insulte son lecteur, la souffrance de voir Roy se torturer de douleur, l'attendrissement de voir Michael souffrir des petits maux de la vieillesse quand il semblait évident qu'il ne dépasserait pas quarante ans, le dégoût d'imaginer Feinberg ayant constamment la diarrhée, et l'horreur face à la déliquescence de tous ces corps.

« I would probably literally go mad if I tried to deal with AIDS at face value, without the filter of humor³¹⁹ » (*Queer and Loathing* 87). Feinberg dit très justement que l'humour est un filtre, ce que Freud avait déjà théorisé :

Alors que, dans la mélancolie, l'angoisse de mort, comme réaction à un danger intérieur, se montre à nu, « l'humour fonctionne comme *filtre* de l'angoisse de mort ». (Pollock 90)

Dans le cas du SIDA, l'expression « danger intérieur » est tout à fait pertinente. Quant à l'angoisse de mort, chez Feinberg, elle est omniprésente : « I was somewhere in the middle of a five-year anxiety attack that showed no signs of abating » (*Spontaneous Combustion* 146). Feinberg n'utilise pas l'adverbe « literally » à la légère ; le risque est grand de perdre la raison, et l'humour est, littéralement, un garde-fou. Comme le dit Tony Kushner dans la préface de *Queer and Loathing*, sans humour, point de survie : « [Feinberg has] a blistering sense of humor, without which life in this charnel-house of a century, is inconceivable » (ix).

³¹⁹ Dans *Camp Comforts. Reparative Gay Literature in Times of AIDS*, Christian Lassen cite les propos d'un membre d'ACT UP qui met également en parallèle humour et santé mentale : « Faced with the prospect of one's mortality, a lot of us have gained an ironic sense of humor. We've lived in a death-drenched community for ten years, and to keep our sanity, we've had to joke... » (12).

« L’humour, c’est quand on rit quand même³²⁰ »

Dans les recherches sur l’humour, dès lors que la question « peut-on rire de tout ? » est abordée, le thème qui donne lieu aux prises de position les plus diverses n’est pas la maladie, mais la Shoah. D’une part, il y a un consensus sur le fait que la Shoah est le degré extrême de l’horreur ; elle sert donc de mètre-étalon. D’autre part, comme tout ce qui a trait à la Shoah, la question de la légitimité est délicate : si la question « qui a le droit d’écrire sur la Shoah ? » admet plusieurs réponses, la question « peut-on rire de la Shoah et, si oui, qui en a le droit ? » est encore plus complexe et sensible :

To have been accepted into high culture as an adequate representation of the Shoah, [...] texts have to be seen as stemming from the pen of “Jews.” And one should note at this point that the authors of such texts are more often than not clearly self-identified as Jews. [...] The evocation of identity and life experience as a means of permitting the use of the comic in a limited sense to represent the Shoah seems vital. Certainly, even in the historical and autobiographical accounts of life in the Third Reich and among Jews during the Shoah, there are glimmers of discussions of humor. Recently a few of the videotaped memoirs of survivors of the Nazi camps and ghettos stressed the pragmatic function of humor as a means of coping or even of survival. Such laughter is a response to the reality of the Shoah as individual experience. It seems to be, at least in the survivors’ accounts, a rather surprising means of keeping one’s sense of control in a situation where no control was possible. Yet laughter on the part of the interviewer or on the part of the viewer is missing. (Gilman 284)

À propos des comédies cinématographiques traitant de la Shoah, Sylvie Crinquand fait de l’« autorité morale » l’étalon de cette légitimité :

The potential of the Holocaust film comedy for controversy is measured against many factors. Central among them is the issue of what I would call “moral authority,” namely who can say what, and under what circumstances. Do the survivors have greater authority (or the only authority)? Do Jews (and not necessarily survivors or the children of survivors) have greater authority than other ethnic groups? And finally, can Germans make Holocaust comedies? (Crinquand 255)

Si l’on transpose ces questions à la littérature gay du SIDA, s’y mêlent les différentes strates identitaires qui sont en jeu : doit-on avoir le SIDA pour en rire ? Est-ce que seuls les gays peuvent en rire ? Un auteur séronégatif et hétérosexuel doit-il, s’il traite le SIDA, le faire avec sérieux ? Un article de l’écrivain Justin Hernandez sur le blog « Huffpost Gay Voices » du *Huffington Post* pose la question : « Are They Laughing With Us or At Us? », et elle concerne uniquement des traits d’humour (qui n’ont pas fait rire Hernandez) proférés par des

³²⁰ Il s’agit de la traduction d’une citation d’Otto Julius Bierbaum, « Humor ist, wenn man trotzdem lacht », qui a d’ailleurs pris une valeur proverbiale en allemand (Moura 4).

hétérosexuels concernant l'identité gay. Elle se pose de façon encore plus pressante si l'on y ajoute le SIDA : « Some may say that only HIV-positive writers can deal with AIDS. [...] As if identity could authenticate work » (*Queer and Loathing* 88). Comme les deux formes de marginalité entrent en ligne de compte, cela semble si insoluble qu'il faudrait, pour trouver une porte de sortie à ce questionnement, que la blague juive suivante existe dans une version adaptée aux gays qui ont le SIDA : « Un Noir prie dans une synagogue. Il entend derrière lui une voix qui lui dit: "Ca ne te suffisait pas d'être un Noir ?" » (Klatzmann 49). Mais cette version gay de la blague n'existe pas, parce que s'il y a bien un humour gay du SIDA, il est beaucoup plus confidentiel que l'humour juif. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il y ait un grand nombre d'ouvrages écrits par des universitaires sur l'humour juif et aucun sur l'humour gay, *a fortiori* sur l'humour gay lié au SIDA. Il est pourtant, comme nous l'avons vu, aussi riche et complexe que l'humour juif.

Dans le chapitre de *Queer and Loathing* qui s'intitule « AIDS and humor », Feinberg reconnaît toutes les difficultés liées à l'usage qu'il fait de l'humour :

I'm not going to produce a pretentious series of implacable dictims³²¹ and Rules One Must Follow if one is to write about AIDS with humor. I'm not going to hand out lofty precepts from this lectern like "Ensure that you include a partially abled ovolactovegetarian lesbian of color in a prominent position in your work not as tokenism but as affirmative action" or "All writing must deal with the AIDS crisis in an ethical fashion, and all other writing, such as the ritual disembowelments of a certain perennial Lambda Literary Award Nominee, is inherently decadent and morally corrupt." My goal here is to simultaneously demystify and obfuscate, two words I swore I would never use in polite company. Just kidding. There are no rules. You do whatever you can. You do whatever works. (85-86)

Il sait que, quoi qu'il fasse, certains ne seront pas satisfaits, ne riront pas, seront choqués. « You do whatever works » est une façon de dire « qui m'aime me suive » ; plus précisément : « qui est prêt à rire du SIDA et de la mort lise mes livres, tant pis pour les autres ». Il est conscient de mettre son lecteur en difficulté :

I've always had a weak spot for cheap humor [...]. I'm interested in the joke that makes you wince as you laugh or suppress a smile; the joke that simultaneously appeals and appalls; the joke on the edge; the uncomfortable joke; the joke that catches you unaware, where your first response is to laugh and you immediately check yourself ashamed. (*Ibid.* 87-88)

Mais c'est son but, parce que c'est une façon de dire l'indicible :

³²¹ S'agit-il d'une coquille (« dictums ») ou d'un jeu de mots, étant donné que, selon le *Urban Dictionary*, « dictim » peut signifier « victim of a dick; typically caused by a dick too large or too small » ou « victim of someone being a dick » ?

Humor, however, is far more than mere defense: the laughter it generates shows that something which should never have been said, has nevertheless been conveyed and is right on target. (Crinquand 161)

« L'humour, c'est quand on rit quand même », et Feinberg et les autres prennent le risque que nous ne riions pas :

Of course, everything I've said will sound ludicrous and hopelessly pompous to someone who doesn't "appreciate" my sense of humor, and I use the word *appreciate* guardedly; I mean someone who has similar tastes in humor as I have. Failed humor trivializes tragedy and offends the reader, as I'm sure I've offended many³²². (*Queer and Loathing* 88)

³²² Lisa Garmire confirme que ce fut le cas : « Indeed, Feinberg's AIDS humor has bothered a number of his critics, including Daniel Mendelsohn, who complains that *Eighty-Sixed* "was ultimately dulled by too many Borscht Belt gags" and that *Spontaneous Combustion*'s humor falls short: "If only *Spontaneous Combustion* had gotten hot enough to burn away its dross, leaving comic gold." »

Aux portes de « l'énonciation impossible³²³ »

Le cent-trentième numéro de la *Revue Française d'Études Américaines* présente un dossier intitulé « Que peut la littérature ? » dont, selon l'introduction de Sylvie Mathé,

les lignes de force [...] associent une réflexion sur la littérature et l'éthique, sur les rapports entre littérature et vie morale [...] et plus généralement, un travail sur la fonction politique et publique de la littérature. (5).

L'enjeu est double : il s'agit d'examiner la dimension éthique à la fois de la production de la littérature et de sa réception³²⁴. Dans l'article qui porte sur la scène de la mort de Ralph dans *The Portrait of a Lady*, citant « Longtemps je me suis couché de bonne heure », Sylvie Mathé évoque ainsi le « pouvoir du Roman » selon Roland Barthes :

Le « pouvoir du Roman » tient ainsi à sa capacité à créer « une forme qui recueille la souffrance [...] et la transcende » [...], une forme qui, « en déléguant à des personnages le discours de l'affect, permet de dire ouvertement cet affect » [...] : plus précisément, une forme capable de « dire ceux qu'on aime [...] [et de] témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent) souffert "pour rien" » [...]. (20)

Ces remarques font écho à l'écriture du SIDA, notamment à la dimension testimoniale des ouvrages qui mettent en scène la fin de vie de jeunes hommes disparus sans laisser d'autres traces que ces écrits. Au cœur de ce « pouvoir du Roman » se trouvent les scènes de mort. Ici, Sylvie Mathé cite un autre texte de Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II* :

Pourquoi ces scènes de mort, ces scènes au chevet d'un mourant, ces scènes qui évoquent les dernières paroles recueillies ou empêchées, sont-elles le lieu privilégié de cette « vérité de l'affect » ? [...] On en revient ici à ce qu'il nomme les « Moments de l'Intraitable », où « on ne peut ni interpréter, ni transcender, ni régresser » [...]. [Ces moments] sont « ce qui, dans une lecture, m'arrive à moi, sujet au premier degré » [...], ce qui me met face à « l'Intraitable ». (21)

Face à l'écriture de la mort, le lecteur est confronté à « l'Intraitable », dont on voit le lien avec le réel tel que Jacques Lacan l'a théorisé : ce qui échappe au langage, ce qui est inaccessible. C'est ce qui rend la mort et son écriture si fascinantes et si mystérieuses. La démarche

³²³ Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », cité dans Derrida 94.

³²⁴ Dans ce numéro de la *RFEA*, la dimension éthique de la réception est explorée concernant à la fois l'acte de lecture et l'enseignement de la littérature ; Monica Michlin montre que si l'on va jusqu'au bout du raisonnement selon lequel « empathy in reading can[not] achieve any change at all », enseigner la littérature peut sembler vain : « We should stop teaching literature at once ». Cependant, elle conclut que ce qui est en jeu est la responsabilité individuelle de chaque lecteur (« or, as Toni Morrison would write it, our response-ability »), en citant les derniers mots de *Cloud Atlas* de David Mitchell : « Yet what is any ocean but a multitude of drops? » (90-93).

entreprise par Harold Brodkey pousse l'idée à son paroxysme ; au tout début de son ultime ouvrage (qu'il commence trois ans avant de décéder des suites du SIDA), il écrit ceci :

The weird, choked dizziness didn't moderate or waver; I found I could not breathe at all. I gave in. I said we'd better get to the hospital. The ambulance people came, and I whispered to them that I could not walk or sit up. Or breathe. They went down for a gurney and oxygen. Breathing through a tube in my nose and motionless and sheeted onto a gurney, I was wheeled through our apartment and into the elevator and across the lobby, past the doorman, onto the sidewalk, into the air briefly, and then into the ambulance. This is how my life ended. And my dying began. (4)

Il a pour ambition d'écrire non pas sa fin de vie, mais sa mort, comme l'indique le titre de l'ouvrage : *This Wild Darkness. The Story of My Death*. Mais il s'aperçoit au bout de quelques années, pendant lesquelles il se fait le chroniqueur de sa propre mort, que celle-ci a une caractéristique dont il n'avait pas conscience :

Death is a bore. But life isn't very interesting either. I must say I expected death to glimmer with meaning, but it doesn't. It's just there. I don't feel particularly alone or condemned or unfairly treated, but I do think about suicide a lot because it is so boring to be ill, rather like being trapped in an Updike novel (152)

Il se rend alors compte que ce n'est pas la mort qu'il voit « glimmer with meaning », mais l'écriture :

Also, today, for no particular reason, I am enormously conceited about my writing. Everyone is more interested in my death. I cannot be bothered with my death except as it concerns my books. When I write out like this, it is a pose, but inside me, it is very real, very firm, this state, very firm for a while. (175-176)

Sa démarche est explicitée dès l'épigraphe de l'ouvrage : « I don't see the point of privacy. Or rather, I don't see the point of leaving testimony in the hands or mouths of others—H.B., June 1993 ». Le fait qu'il précise « hands or mouths » est capital : il s'agit d'écriture et de voix, de laisser une trace de sa voix dans l'écriture. Dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, Jacques Derrida écrit à propos du philosophe Max Loreau : « Je relis en ce moment dans l'émerveillement, mieux que je ne l'avais fait sans doute auparavant. Je voudrais tout citer, lire ou relire à haute voix » (129). Après la mort de l'écrivain, la seule manière de rendre justice à ses écrits est de les lire :

La privation tient aussi au devoir : laisser l'ami parler, lui rendre la parole, la sienne, ne pas la prendre, surtout ne pas la prendre à sa place – aucun abus ne paraît plus grave à la mort de l'ami (et je sens que j'y ai déjà cédé) –, ne pas le faire parler, ne pas occuper son silence ou ne prendre la parole, si c'est possible, que pour la lui rendre. (124)

Quand Jacques Derrida s'est trouvé lui-même concerné au premier chef par ce sujet, alors que sa mort était imminente, il a réaffirmé la vitalité de sa pensée :

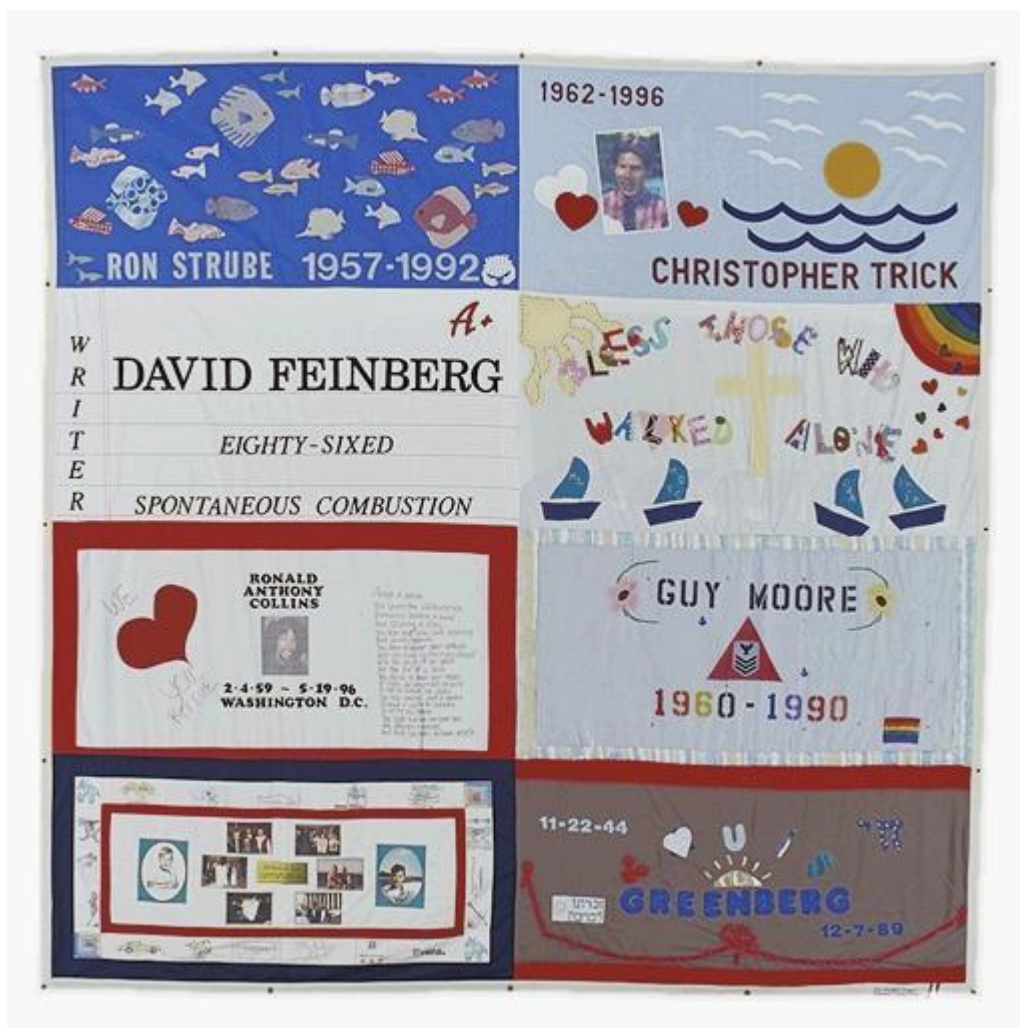
Dans un entretien donné alors qu'il était gravement malade, Jacques Derrida livre cette réflexion de portée à la fois ontologique et personnelle : « Bien avant les expériences de la survivance qui sont maintenant les miennes, j'ai indiqué que la survie est un concept original, qui constitue la structure même de ce que nous appelons l'existence. Nous sommes structurellement des survivants, marqués par cette structure de la trace, du testament. Mais ayant dit cela, je ne voudrais pas laisser cours à l'interprétation selon laquelle la survivance est plutôt du côté de la mort, du passé que de la vie, de l'avenir. Tout ce que je dis de la survie comme complication de l'opposition vie-mort procède chez moi d'une affirmation inconditionnelle de la vie. La survivance, c'est la vie au-delà de la vie, la vie plus que la vie, et le discours que je tiens n'est pas mortifère. Au contraire, c'est l'affirmation d'un vivant qui préfère le vivre et donc le survivre à la mort, c'est la vie la plus intense ». Il mourut quelques semaines plus tard. (D. Fassin, *Quand les corps se souviennent* 379)

En conclusion de la deuxième partie de ce travail, portant sur l'écriture de la fin de vie, qui est partie du début de la fin (le diagnostic) et est arrivée, en passant par la déliquescente du corps, aux portes du grand passage, il faut maintenant faire « le grand saut » et traverser de l'autre côté, après la mort, dans la « wild darkness » de Brodkey, là où l'écriture n'est plus, où seuls les survivants peuvent encore donner de la voix :

[L]'énonciation « je suis mort », selon la lettre, est forclosée. [...] Il s'agit donc, si l'on veut, d'un scandale de langage. [...] La phrase inouïe « Je suis mort » n'est nullement l'énoncé incroyable mais bien plus radicalement *l'énonciation impossible*. (Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », cité dans Derrida 94)

Troisième partie

« We won't die secret deaths anymore » : écrire la mort



Block number 05210
The AIDS Memorial Quilt

« *We Need to Talk About Death*³²⁵ »

« We won't die secret deaths anymore » : ces mots sont prononcés par Prior à quelques secondes de la fin d'*Angels in America*. Avant que le rideau ne tombe, il ajoute encore : « The Great Work Begins » (*Perestroika* 280). S'il est évident, vu la richesse de la pièce, que cette ultime réplique peut être lue de différentes manières, le fait de rapprocher ces deux phrases nous met sur la piste d'une hypothèse : et si le « Great Work » auquel Prior nous enjoint de nous atteler était de changer notre attitude vis-à-vis de la mort ? À la fin de la pièce, les spectateurs ont fait de nombreuses expériences : ils sont allés de New York au paradis en passant par l'Antarctique, ils ont suivi les tribulations d'un Mormon qui accepte de vivre son homosexualité, d'un juif que le fantôme d'Ethel Rosenberg aide à prononcer une prière, d'un infirmier/*drag queen* qui se retrouve au chevet d'un avocat véreux, etc. En concluant ainsi, Kushner nous rappelle peut-être l'essentiel : il attire notre attention sur le fait que, au milieu de tout ceci, il ne faut pas oublier que nous avons assisté à deux enterrements (celui de la grand-mère de Louis au tout début et celui d'un ami de Prior et de Belize au deuxième acte de *Perestroika*), à un décès (Roy), ainsi qu'au choix qu'a fait Prior de ne pas aller au paradis. Aussi divertissante, monumentale et par moments outrancière qu'elle soit, *Angels in America* est avant tout une pièce sur la mort : sur la scène qui figure le New York des années 1980, la mort rôde et l'on ne sait pas où elle va frapper, son ombre menaçante plane sur tous ces personnages hauts en couleur. Alors que l'ange de l'Amérique fait une entrée fracassante en défonçant le plafond du théâtre, la mort arrive sans bruit, « not with a bang, but a whimper » ; c'est bien ainsi que finit le monde, selon T.S. Eliot. Dans *Angels in America*, Kushner explore la mort dans toutes ses dimensions ; ce faisant, il nous livre une réflexion qui, selon l'historien Philippe Ariès, est à la fois reflet du *zeitgeist* de l'époque et annonciatrice d'une évolution :

En réalité, une pensée théologique, un thème artistique ou littéraire, bref, tout ce qui paraît ressortir d'une inspiration individualiste, ne peuvent trouver forme et style que s'ils sont à la fois très proches et un peu différents du sentiment général de leur époque. Moins proches, ils ne seraient même pas pensables par les auteurs, ni compris, pas plus de l'élite que de la masse. Pas du tout différents, ils passeraient inaperçus et ne franchiraient pas le seuil de l'Art. Le proche nous révèle la vulgate, le dénominateur commun de

³²⁵ Ce titre fait référence au roman de Lionel Shriver *We Need to Talk About Kevin* (2003), dans lequel sont explorées les conséquences désastreuses que peuvent avoir le silence et le déni, incarnés en grande partie par le personnage du père de Kevin, jeune garçon qui finira par faire un massacre dans son école et par tuer son père et sa petite sœur.

l'époque. Le différent contient à la fois des velléités sans lendemain ou au contraire l'annonce prophétique de changements futurs. (13)

L'historien Michel Vovelle fait un constat similaire qui, bien qu'il concerne le roman, peut s'appliquer à l'art des mots en général :

Le roman livre une information plus sophistiquée, et somme toute plus ambiguë : car les morts qui en scandent le rythme sont à la fois description et reflet du paysage d'âme d'une époque, en même temps que, déjà, un discours sur la mort. (11)

Le traitement de la mort dans la littérature est d'autant plus intéressant que c'est l'un des rares endroits où la mort est traitée :

Si la littérature a continué son discours sur la mort, par exemple avec la mort sale de Sartre ou de Genet, les hommes quelconques sont devenus muets, ils se comportent comme si la mort n'existait plus. Le décalage entre la mort livresque qui reste bavarde et la mort réelle, honteuse et taisible, est d'ailleurs l'un des caractères étranges mais significatifs de notre temps. (Ariès 165)

Tel est l'objet de la démonstration magistrale que fait Philippe Ariès dans ses *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, en montrant que nous sommes devenus taiseux face à la mort, que son statut d'étape de la vie qui faisait partie du quotidien de chaque individu a peu à peu été frappé du sceau de l'indicible :

Depuis environ un tiers de siècle, nous assistons à une révolution brutale des idées et des sentiments traditionnels. [...] La mort, si présente autrefois, tant elle était familière, va s'effacer et disparaître. Elle devient honteuse et objet d'interdit. [...] Cette révolution [...] semble [avoir] commencé en Amérique, pour s'étendre à l'Angleterre, aux Pays-Bas, à l'Europe industrielle, et nous la voyons aujourd'hui, sous nos yeux, gagner la France et faire tache d'huile. (61)

Cette évolution est telle qu'Ariès utilise le champ lexical du tabou pour en décrire le point d'arrivée :

Il est honteux aujourd'hui de parler de la mort et de ses déchirements, comme il était autrefois honteux de parler du sexe et de ses plaisirs. [...] La bienséance interdit désormais toute référence à la mort. C'est morbide, on parle comme si elle n'existait pas. Il y a seulement des gens qui disparaissent et dont on ne parle plus – et dont on parlera peut-être plus tard, quand on aura oublié qu'ils sont morts. (162)

Il relève néanmoins une anomalie ; si, selon lui, l'évolution de l'attitude sociétale face à la mort a commencé en Amérique, c'est là qu'elle a infléchi sa course :

Or, et c'est là l'originalité de l'attitude américaine, les mœurs américaines ne sont pas allées aussi loin, elles se sont arrêtées en chemin. On veut bien transformer la mort, la maquiller, la sublimer, mais on ne veut pas la faire disparaître. (70)

Ainsi, la littérature américaine semble être le *locus* idéal pour examiner les représentations de la mort. Ajoutons à cela le SIDA, épidémie anachronique puisqu'apparue alors que les

hommes semblaient pouvoir croire que les épidémies avaient disparu, ou, du moins, qu'ils pourraient toujours les éradiquer³²⁶. Le SIDA oblige donc, avec une certaine brutalité, les sociétés occidentales (États-Unis en tête) à regarder « la mort dans les yeux³²⁷ » et à en parler à nouveau, à réinventer un langage adéquat après des décennies de silence. La conclusion de l'ouvrage de Martine Courtois, *Les mots de la mort*, qui, il faut le noter, n'est pas consacré au SIDA, propose une analyse du discours sur la mort en général, qui se termine ainsi :

Si l'on est, comme dit Pierre Merle, dans une « société de consommation du mot », le langage de la mort restera le langage des fleurs... en plastique. Le seul lieu d'où pourra naître une parole pleine, si on veut bien l'entendre, sera peut-être l'hôpital [...]. Les efforts entrepris pour accompagner les mourants et les écouter vont dans ce sens. Et la mobilisation des malades du Sida et de leurs soignants, secondés par des psychanalystes, leur volonté de penser et de parler, pourraient répondre à cette nouvelle donne dans l'histoire de la mort par la réinvention d'un langage vivant. De ceux qui veulent la *mort à soi* que Rilke réclamait déjà au début du siècle, contre la « mort en série », préfabriquée, conventionnelle, viendront peut-être *des mots à soi* dont l'authenticité pourra faire les mots de tous. (357)

Si l'on peut toutefois émettre une objection concernant le lieu où cette réinvention du langage de la mort se déroule³²⁸, l'argument de Martine Courtois est que le SIDA, « nouvelle donne de l'histoire de la mort », est susceptible, si nous l'acceptons, de nous permettre de penser la mort et d'en parler d'une manière plus authentique, c'est-à-dire avec pudeur mais sans honte, sans les clichés éculés dont l'utilisation semble être devenue un réflexe. Les œuvres de Maupin, Kushner et Feinberg vont permettre de mettre en lumière la manière dont s'articule ce nouveau discours sur la mort.

³²⁶ « Le météorite sida parachève le démantèlement du paradigme pastorien. [...] Force est de proroger la dimension subjective introduite par la tuberculose, du temps où elle circulait, mystérieuse et fatale » (Glucksmann 119).

³²⁷ C'est le titre d'un ouvrage de Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'autre dans la Grèce Ancienne*, dans lequel il examine notamment la figure divine de la Gorgone, puissance de mort dont le regard fascine : « Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant, pour devenir, comme elle, Puissance de mort » (80).

³²⁸ Nous avons vu dans la deuxième partie (pages 285-289) que l'hôpital n'était pas un lieu accueillant pour les personnes atteintes du SIDA pendant les premières années de l'épidémie ; c'était la raison d'être de nombreuses associations (au premier chef, *Gay Men's Health Crisis* et son fameux « buddy system ») : organiser les soins en dehors de l'hôpital en faisant se relayer des bénévoles vingt-quatre heures sur vingt-quatre au chevet des malades à leur domicile. Si l'hôpital fait partie intégrante de l'expérience de la maladie, ce n'est pas pour autant le seul lieu à prendre en considération.

Chapitre 1

« My lover and I didn't split up. He died of AIDS³²⁹ » : « la mort à la deuxième personne »

« La mort de toi »

[La mort] est un phénomène démographique, médical et, dans ce cas, la mort est la chose la plus banale du monde. Elle est aussi la tragédie personnelle, unique en son genre, incomparable, pour celui qui a perdu son enfant, sa femme, ses parents, etc. Il y a donc un contraste entre l'unicité d'un malheur qui fait perdre le goût de vivre, et l'insignifiance de l'accident... Pour le médecin, la mort devient très rapidement quelque chose de banal. Un mort est vite remplacé. La vie bouche les trous au fur et à mesure. Tout le monde est remplaçable. Quelqu'un disparaît, un autre occupe la place. C'est la mort à la troisième personne, la mort de n'importe qui, un passant frappé d'embolie... C'est la mort sans mystère. Au total, il n'y a pas de diminution dans la quantité d'êtres humains, mais au contraire l'humanité prospère et foisonne. Il y a de plus en plus d'hommes. Les tragédies individuelles ne nuisent aucunement au genre humain. [...] Le genre humain se porte bien, malgré Auschwitz. En ce qui concerne la mort à la première personne, c'est-à-dire la mienne, eh bien, je ne peux plus en parler puisque c'est ma mort. J'emporte mon secret, si secret il y a, dans la tombe. Il reste la mort à la deuxième personne, la mort du proche, qui est l'expérience philosophique privilégiée puisqu'elle est tangente aux deux autres. Elle ressemble le plus à la mienne sans être la mienne, et sans être non plus la mort impersonnelle et anonyme du phénomène social. (Jankélévitch 16-17)

La mort des suites du SIDA partage les caractéristiques de deux des types de morts analysées ci-dessus par Vladimir Jankélévitch. Il s'agit d'une épidémie : on peut donc établir un parallèle entre les morts qu'elle entraîne et le « passant frappé d'embolie ». Le résultat est qu'« il n'y a pas de diminution dans la quantité d'êtres humains », comme le souligne le scientifique Éric Postaire dans *Les épidémies du XXI^e siècle* : « Le SIDA n'est pas une maladie qui met en danger l'espèce humaine » (62). Le genre humain se porte bien, malgré le SIDA. Pour l'épidémiologiste, la mort devient forcément banale, puisque l'échelle du SIDA est d'une amplitude telle qu'elle défie l'imagination : « The number of AIDS deaths is also declining with 1.6 (1.4–1.9) million AIDS deaths in 2012, down from 2.3 (2.1–2.6) million in 2005 » (*Global Report* 4). Quand on dénombre les morts en utilisant comme unité le million

³²⁹ Comme nous l'avons vu, c'est ainsi que Michael annonce la mort de Jon à Wilfred dans *Babycakes* (159).

par année, il s'agit à l'évidence d'un « phénomène social » et il est impossible de parler du « mystère » de chacune de ces morts. Mais, évidemment, chacune est une « mort à la deuxième personne » pour les proches du défunt. C'est toute l'ambivalence de ce que l'on peut appeler la mort en masse. Dans son court article sur la littérature gay du SIDA, Kakutani a choisi de ne citer qu'un extrait d'*Eighty-Sixed* : « I'm beginning to feel like a Jew in Nazi Germany. People are dropping like flies ». Il faut en avoir conscience : dans la communauté gay pendant les premières années de l'épidémie, quand la mort se conjugait à la première ou la deuxième personne, c'était parmi des dizaines, voire des centaines³³⁰, de morts à la troisième personne. Ce que Philippe Ariès nomme « la mort de toi » (46) était à la fois une mort de plus (celui qui voyait son compagnon ou son ami commencer à péricliter avait eu assez d'exemples sous les yeux pour savoir à quoi s'attendre) et l'événement dévastateur que constitue dans une vie humaine la perte d'un être cher. C'est le sens du titre du recueil de Jacques Derrida *Chaque fois unique, la fin du monde* : chaque fois qu'il perd un ami, il s'agit à la fois d'un événement unique (bien qu'étant le postulat inhérent à toute amitié : l'un des deux partira en premier) et de la fin d'un monde, du monde tel qu'il l'a connu jusque là.

1. Tour d'horizon de la mort dans la littérature gay du SIDA

Les œuvres de Maupin, Kushner et Feinberg n'ont pas vu le jour *ex nihilo* ; les ouvrages thématissant le SIDA écrits par des hommes gays sont relativement nombreux, et ils offrent des réflexions remarquables sur la mort et le discours sur la mort. Commençons donc par une rétrospective de la littérature gay du SIDA³³¹ qui met en lumière la manière dont la mort est traitée, notamment la « mort à la deuxième personne ».

En 1984 (l'année de la parution de *Babycakes*), Paul Reed³³² publie *Facing It. A Novel of AIDS*, un roman dont la structure est chronologique, et la visée didactique évidente. Certains chapitres commencent par une date, de juin 1981 à mi-février 1982, parfois accompagnée d'une indication géographique (« New York City », « Atlanta »), un schéma qui préfigure celui qui sera utilisé trois ans plus tard par Randy Shilts dans *And the Band Played On*. Les deux personnages principaux sont un médecin (dont le discours relaie les

³³⁰ Rappelons les « cent-vingt » amis de Larry Kramer morts des suites du SIDA.

³³¹ Afin d'éviter les redites, les œuvres qui, jusqu'ici, ont déjà été citées plusieurs fois (*Geography of the Heart*, *Borrowed Time*, *Heaven's Coast*, *As Is*, *The Normal Heart*, etc.) ne seront pas incluses.

³³² Paul Reed est décédé en 2002, alors que, selon toute vraisemblance, il a contracté le VIH dans les toutes premières années de l'épidémie ; il est tout de même mort jeune, à l'âge de quarante-six ans, mais il a vécu une vingtaine d'années avec le SIDA à une époque où beaucoup d'autres sont morts quelques mois après avoir été infectés.

connaissances scientifiques de l'époque, qui étaient bien maigres) et Andy, un jeune homme gay en proie à des symptômes mystérieux que le lecteur de 1984 (et postérieur) reconnaît comme étant ceux du SIDA ; l'ironie dramatique est cruelle. Le roman commence à la morgue de l'hôpital Mt. Zion et se termine dans la chambre d'hôpital où Andy rend son dernier souffle sous les yeux de son compagnon :

“My question has boiled down to one thing,” Andy went on. “Whether or not—if I had the chance—I would choose not to be gay.” And there was the pain again, coursing through him, exploding in his chest and then fading quietly. David could feel Andy’s pain through their joined hands. It was almost more than he could bear. [...] “I did it the way I am, no apologies. I don’t care, I don’t regret it. It’s too late to regret it now, anyway. But I know this: the answer to my question is that no, I wouldn’t have chosen not to be gay. It has been the most compelling force... You know, David, we were there! We were at the forefront of something new, something hopeful. How many people can say that?” [...] Tears brimmed in their eyes, but Andy would not cry. He was done with that, he was done with suffering. He wasn’t sure but he knew that he was infused with a great harmony, a consonance. He had made his armistice with the world. [...] It’s all so simple, so plain, Andy thought to himself. He watched David looking at him, wondered what he might be thinking. He saw David’s lips moving, forming the words “I love you.” That’s good, Andy thought, but he couldn’t answer. He was ready to open his mouth and whisper the same, but something small and magnificent deep inside him had loosened itself, was growing larger, expanding, releasing itself. Andy could hear David crying, but it didn’t matter. It was done. (226-227)

Dans « Cut Off from Among Their People », une nouvelle faisant partie du recueil publié en 1986 *In The Life: A Black Gay Anthology*³³³, Craig G. Harris raconte en quatre pages l’enterrement d’un jeune homme (dont le nom n’est pas précisé) en adoptant le point de vue de son compagnon, Jeff. Celui-ci doit faire face à la cruauté du révérend, qui cite le Lévitique pour expliquer le décès du jeune homme³³⁴, et à l’indifférence de la famille du défunt, dont on lit entre les lignes qu’elle n’a jamais accepté son homosexualité et qu’elle ne considère donc pas Jeff comme veuf. Le seul personnage qui fait preuve de compassion à son égard est l’employé des pompes funèbres ; la nouvelle se clôt sur une tirade que celui-ci prononce en emmenant Jeff au cimetière, dans laquelle il affirme la difficulté de vivre un deuil quand la société ne veut pas lui reconnaître le statut de veuf :

“I lost my lover to AIDS three months ago. It’s been very difficult—living with these memories and secrets and hurt, and with no one to share them. These people won’t allow themselves to understand. If it’s not preached

³³³ « Cut Off from Among Their People » a d’abord été publié dans *Blackheart 3: The Telling of Us* ; la date de cette première publication n’est pas indiquée dans le recueil.

³³⁴ « There’s no cause to wonder why medical science could not find a cure for this man’s illness. [...] What drug can exorcise Satan from a young man’s soul? [...] “Whoever shall commit any of these abominations, even the souls that commit them shall be cut off from among their people.” » (66)

from a pulpit and kissed up to the Almighty, they don't want to know about it. So, I hold it in, and hold it in, and then I see us passing, one after another—tearless funerals, the widowed treated like non-entities, and these 'another faggot burns in hell' sermons. My heart goes out to you brother. You gotta let your love for him keep you strong." (Beam 67)

Safe Sex de Harvey Fierstein³³⁵ date de 1987 ; elle se compose de trois courtes pièces, dont la dernière se déroule juste après les funérailles de Collin, qui fut le mari de Marion avant d'être le compagnon d'Arthur. Les deux personnages s'invectivent très violemment car chacun estime avoir plus de légitimité que l'autre d'être considéré comme le veuf ou la veuve éploré(e) ; Arthur assène le « coup de grâce » à Marion quand il raconte la fin de vie et le décès de Collin dans une tirade extrêmement poignante :

MARION. It's not as if you met him before he got sick. You entered a relationship that you knew in all probability would end this way and you never wavered.

ARTHUR. Of course I did. Don't have me sainted, Marion. But sometimes you have no choice. Believe me, if I could've gotten away from him I would've. But I was a prisoner of love.

(He makes a campy gesture and pose.)

MARION. Stop.

ARTHUR. And there were lots of pluses. I got to quit a job I hated, stay home all day and watch game shows. I met a lot of doctors and learned a lot of big words.

(Arthur jumps up and goes to the pile of boxes where he extracts one and brings it back to the couch.)

And then there was all the exciting traveling I got to do. This box has a souvenir from each one of our trips. Wanna see? [...]

(Holding up an old bottle.) This is from the house we rented in Reno when we went to clear out his lungs.

(Holding handmade potholders.) This is from the hospital in Reno. Collin made them. They had a great arts and crafts program.

(Copper bracelets.) These are from a faith healer in Philly. They don't do much for a fever, but they look great with a green sweater.

(Glass ashtrays.) These are from our first visit to the clinic in France. Such lovely people.

(A Bible.) This is from our second visit to the Clinic.

(A bead necklace.) A Voodoo doctor in New Orleans. Next time we'll have to get there earlier in the year. I think he sold all the pretty ones at Mardi Gras.

(A tiny piñata.) Then there was Mexico. Black market drugs and empty wallets.

(Now pulling out things at random.) L.A., San Francisco, Houston, Boston... We traveled everywhere they offered hope for sale and came home with souvenirs. [...]

³³⁵ Harvey Fierstein est plus connu du grand public pour ses rôles dans des films à succès (il a joué, par exemple, le rôle du frère de Robin Williams dans *Mrs Doubtfire*) et surtout pour sa voix grave et rauque, reconnaissable entre mille, qu'il prête régulièrement à des personnages de dessins animés. En tant que dramaturge, il a obtenu un « Tony Award » pour *Torch Song Trilogy* en 1983 ; en 2013, la comédie musicale *Kinky Boots*, dont il a coécrit le livret, a reçu six « Tony Awards ».

His last few hours were beyond any scenario I had imagined. He hadn't walked in nearly six months. He was totally incontinent. If he spoke two words in a week I was thankful. Days went by without his eyes ever focusing on me. He just stared out at I don't know what. Not the meals as I fed him. [...] It was the middle of the night when I heard his breathing become labored. [...] So I called the ambulance and got him to the hospital. [...] I got a magazine to read him [...] I looked up from the page and he was looking at me. Really looking right into my eyes. [...] And I don't know why, I have no idea where it came from, I just heard the words coming out of my mouth, "Collin do you want to die?" His eyes filled and closed, he nodded his head. [...] I slipped off my shoes, lifted his blanket and climbed into bed next to him. I helped him to put his arms around me, and mine around him, and whispered as gently as I could into his ear, "It's alright to let go now. It's time to go on." And he did. (102-104)

En France, l'année suivante, paraît *Corps à corps* d'Alain Emmanuel Dreuilhe, décédé en 1988 à l'âge de trente-neuf ans³³⁶ ; l'auteur y raconte la progression de sa maladie, et aussi le décès de son compagnon, reconnaissant, avec une honnêteté remarquable, que prendre soin de lui était devenu un fardeau trop lourd à porter en plus de son propre SIDA :

Porter le deuil d'Olivier serait porter mon propre deuil. En mourant, il m'a permis de vivre, me déchargeant du fardeau de sa survie, sous lequel je croulais manifestement l'hiver dernier. [...] Olivier a donc opportunément décidé de renoncer à vivre. [...] Je n'admettrai jamais sans réserve que j'ai espéré que sa fin viendrait vite, non pas seulement pour que ses souffrances soient abrégées mais aussi pour que je puisse ne me soucier que de ma seule survie. La culpabilité de voir mon propre « partenaire » – selon mon pudique infirmier – mourir à ma place, d'imaginer qu'il se sacrifie non seulement pour sa mère mais aussi pour moi, me ronge, même si je cherche à me convaincre que – comme on dit – cela valait mieux pour tout le monde. (59)

L'ouvrage de 1988 *Someone Was Here. Profiles in the AIDS Epidemic*, que l'auteur, George Whitmore (décédé en 1989), présente comme « factuel » (ix), s'ouvre sur la description d'une photographie qui place d'emblée le texte sous le signe de la mort en masse et pose la question de l'éventuelle indécence qu'il y a à en être un témoin extérieur :

There's a picture I keep in front of me. I cut it out of a magazine. It's a photograph taken in a monastery on Mt Athos, a peninsula in Northern Greece. The monasteries at Mt. Athos were founded in Byzantine times and, as far as anyone knows, no woman has set foot on the peninsula since then. So if you're a male, you can apply for permission to visit the monks on Mt. Athos, who otherwise live utterly isolated amidst amazing treasures just as they have for centuries.

³³⁶ Sauf indication contraire, les auteurs dont le décès précoce est mentionné dans cette rétrospective sont morts des suites du SIDA.

This photo was taken in a charnel house and the first thing you see is skulls, a pile of them. They're stacked up neatly in rows, one on top of the other. Images of the Black Death come instantly to mind. [...] The pile of skulls is so graphic, at first you don't even notice the monk. [...] The monk has turned his face away from the camera. Maybe he doesn't want to have his picture taken. Maybe he even considers it a sacrilege³³⁷. It makes you wonder what the photographer had to do to get this picture. Who gave him permission? Did he even ask? He must have known a great picture when he saw one. Did he pose the monk against the skulls? Did he shoot a whole roll? Once you've taken the first picture, I know, it's easy to snap a second and a third. People will stand for it. (1-2)

Dans le roman de Robert Ferro *Second Son*, également publié en 1988 (l'année du décès de l'auteur), le personnage de Bill raconte en peu de mots qu'il a perdu son compagnon et qu'il ne conçoit pas de vivre à nouveau cette expérience traumatisante avec Mark, le personnage principal :

"Is there someone in New York?" Mark asked.
 "There was. He got It³³⁸ first... Fred was a few years older than me." Bill looked away, over the rooftops. "I couldn't go through that again."
 "You won't have to," Mark said. "I have no intention of dying."
 "I'm sorry. That sounded odd."
 "I know. But I'm not going to die, not from this anyway. Everyone expects it. It's automatic. But you can't let yourself. You just say no."
 "No."
 "That's right."
 "No, no, and no." (87)

C'est assez rare pour être noté : ni Mark ni Bill ne meurent à la fin du roman, qui se clôt donc sur une note d'espoir ; les personnages survivent alors que l'auteur n'a pas eu cette chance. En 1988 toujours, Adams Mars-Jones et Edmund White³³⁹ publient un recueil³⁴⁰ à quatre mains, *The Darker Proof. Stories from a Crisis*, dans lequel Mars-Jones crée une nouvelle acception du concept de « virginité » pour désigner ceux qui n'ont pas encore connu non pas le sexe, mais la mort d'un proche :

He had been startled when it had come out, in the course of one of their conversations, that Adrian was only a year younger than himself. He had assumed a much larger gap between them, though this imagined gap was

³³⁷ C'est tout le propos de l'ouvrage de Susan Sontag *Devant la douleur des autres*, dans lequel elle pose une question similaire : « L'admiration se mêle à la désapprobation, face à la douleur que ces images pourraient susciter chez les proches parentes [sic] des victimes. L'appareil convie le spectateur à la proximité, une proximité excessive ; que s'y ajoute la loupe – il y a ici deux lentilles –, et la "netteté terrible" des images dispense une information non nécessaire, indécente » (70). Sontag propose également une réflexion sur le pouvoir de la photographie comparé à celui du récit : « Les récits peuvent nous amener à comprendre. Les photographies font autre chose : elles nous hantent » (98).

³³⁸ Il faut noter qu'à de très nombreuses reprises dans *Second Son*, c'est par ce « It » (toujours avec une majuscule) qu'est désigné le SIDA.

³³⁹ Il faut remarquer que Adam Mars-Jones est britannique et Edmund White américain, ce qui fait du recueil une œuvre transatlantique.

³⁴⁰ Il s'agit en fait, en 1988, de la deuxième édition de ce recueil, publié d'abord en 1987 et dans laquelle deux nouvelles ont été ajoutées par la suite.

only in part chronological. It was as if there was a death virginity over and above the regular one, and those who had lost it looked on those who still had it with envy, and no inclination to take them seriously. (56)

La même année, Christopher Davis publie *Valley of the Shadow*, dont le titre place immédiatement l'histoire sous le signe de « la vallée de l'ombre de la mort » du psaume 23³⁴¹. L'avant-dernier chapitre raconte la mort de Teddy, le compagnon du narrateur, lui-même atteint du SIDA, qui se prépare, dans le dernier chapitre, à mourir lui aussi :

Dad asked me if I felt like taking a walk and, although I was really too tired to, I said yes. It was quite cool by then, so I wore Teddy's jacket, and Dad and I walked slowly, arm-in-arm, to the beach, and for the first time we talked about dying and about what I want done after I die. Our conversation had a feeling of great finality to it, as if it was the last serious one we would have. [...] My life has now become memories: memories of my youth, memories of Teddy, memories of things done only a year or two or a month or two ago all ebb and flow together, sometimes difficult to reclaim and sometimes surging up in great waves, and always changing. (205-206)

La pièce de Terrence McNally³⁴² *André's Mother*, produite pour la première fois toujours en 1988, se déroule juste après l'enterrement d'André, alors que quatre de ses proches (son compagnon, son père, sa sœur et sa mère) organisent un lâcher de ballons représentant l'ascension de son âme de la terre vers le paradis. Le personnage éponyme ne prononce pas un seul mot de la pièce ; le rideau tombe alors qu'elle vient d'embrasser puis de lâcher son ballon, pendant qu'elle le regarde s'élever vers le ciel. Cal, le compagnon du défunt, est au contraire très prolixe, et laisse éclater sa colère face au silence de la mère, qui a amené André, comme beaucoup d'autres, à avoir honte de sa maladie et à mourir seul :

CAL. I wish I knew what you were thinking. I think it would help me. You know almost nothing about me and I only know what André told me about you. I'd always had it in my mind that one day we would be friends, you and me. But if you didn't know about André and me. If this hadn't happened, I wonder if he would have ever told you. When he was so sick, if I asked him once I asked him a thousand times, tell her. She's your mother. She won't mind. But he was so afraid of hurting you and of your disapproval. I don't know which was worse. (*No response. He sighs.*) God, how many of us live in this city because we don't want to hurt our mothers and live in mortal terror of their disapproval. We lose ourselves here. Our lives aren't furtive, just our feelings towards people like you are! A city of fugitives from our parents' scorn or heartbreak. (350)

L'année suivante, en 1989, Larry Duplechan publie *Tangled Up In Blue*³⁴³, un roman qui raconte un triangle amoureux sur fond de SIDA ; deux pages avant la fin, Crockett, qui est

³⁴¹ Il s'agit de la numérotation hébraïque ; c'est le Psaume 22 dans la numérotation grecque de la Septante.

³⁴² Terrence McNally est un dramaturge très prolifique ; on lui doit notamment la pièce *Corpus Christi* (1998), qui met en scène un Christ homosexuel. Elle lui a valu une avalanche de critiques très virulentes, et autant de marques de soutien. *André's Mother* figure dans son recueil *15 Short Plays*.

³⁴³ Duplechan a emprunté le titre de cet ouvrage à Bob Dylan, dont la chanson *Tangled Up In Blue* date de 1975.

à la fois le meilleur ami de Maggie et l'amant de son mari Daniel, envisage sa propre mort en ces termes :

"I'm not afraid of death," Crockett said. "I mean, as far as I can tell, that's just nonexistence. I don't think the human mind is truly capable of grasping its own nonexistence—mine isn't anyway. So, I can't really be afraid of that. What I *am* afraid of is being sick. And being sick, alone." (262)

En 1989 également, Gary Indiana³⁴⁴ publie son premier roman, *Horse Crazy*, dans lequel le narrateur raconte en quelques phrases l'annonce de la mort d'un ami, un événement à la fois banal à cette époque et terriblement choquant :

Paul dies, owing to "complications". Someone calls and lets me know. The parents came and took the body back to Pittsburgh. I draw an emotional blank. Somehow as soon as someone gets sick from this you begin to insulate yourself. If you see them it's as if they've returned from the dead for a moment or two. I walk through the apartment without seeing my messy piles of clothing, my books, my sea of papers. There should be special messengers who come and tell you these things in person, a pair of eyes to look into at least. Every death in my life has announced itself over the phone. It's a dream. You believe it but there's nothing there. (155)

La même année, John Preston (décédé en 1994) rassemble dans le recueil *Personal Dispatches. Writers Confront AIDS* une vingtaine de textes, tous publiés lors des quatre années précédentes dans différents médias, dont certains relèvent de l'essai quand d'autres sont des nouvelles. Dans la sixième nouvelle de l'ouvrage, « The Epidemic: A San Francisco Diary », Laurence Tate³⁴⁵ aborde la question de la lassitude induite par tant de morts, qui oblige les survivants à oublier les morts successifs :

Sitting on Aaron's bed, in his room. He is uncharacteristically down.
"Life keeps shrinking," he says. "I'm always so tired and I fight to get up and get out and—oh, somebody dies and it's not even the grief so much as the shrinking. Something else you've fought for, and it's gone. Always closing in, to a bed you can't get out of. Then you're gone, too."
"I'm so scared, Larry. Five years from now, nobody will remember any of us. They'll have problems of their own. And who do we remember, from five years ago? They were dying then."
"I'll be here. I'll remember."
"I guess. But you'll burn out. You have to. Memorial services just don't draw the way they used to. Not for anybody." (67-68)

³⁴⁴ Relativement peu connu, Gary Indiana est pourtant parfois comparé à Bret Easton Ellis, notamment pour ses trois ouvrages les plus populaires (*Resentment: a Comedy*, 1997; *Three Month Fever: The Andrew Cunanan Story*, 1999 ; *Depraved Indifference*, 2002) qui racontent, à travers le masque de la fiction, l'histoire de criminels célèbres.

³⁴⁵ Laurence Tate a consacré la suite de sa carrière au militantisme ; à son décès en 2008, il était « Grants Manager for the National HIV/AIDS Prevention Program at the U.S. Conference of Mayors » ; d'origine Cherokee, il avait également été membre du conseil d'administration du « National Native American AIDS Prevention Center » (Shinhoster Lamb).

Dans *Adam and the Experts*, une pièce de Victor Bumbalo³⁴⁶ produite pour la première fois également en 1989, le rideau s'ouvre sur le personnage d'Adam tenant un pistolet sur sa tempe, prêt à se tuer. Le spectateur comprend la cause de son mal-être quelques minutes plus tard :

ADAM. Great memorial service.
SARAH. Pretentious if you ask me. Henry would have hated it.
EDDIE. Poor Henry.
SARAH. I mean, really—a mariachi band playing the score to *A Little Night Music*. If there's going to be music, I prefer a single instrument.
ADAM. You're too conservative. This service had invention. A bit of spark.
SARAH. Listen to us. We're giving it a review.
ADAM. When you go to so many, you can't help it. Last month I went to more memorial services than I did movies. Sarah, if you ever have to do one for me...
SARAH. Don't.
ADAM. I want shrieking and wailing and crying. And everyone has to be in black. [...]
EDDIE. I want a big party with lots of speeches about how fabulous I am. And I don't want to miss it. So you better have me stuffed.
SARAH (*On the verge of tears*). Stop! This isn't funny.
EDDIE. You can move me from room to room if you want. Use me as a coat rack. (*Eddie imitated a coat rack.*)
SARAH (*Furious*). Eddie.
EDDIE. Okay, okay.
ADAM (*With a touch of melancholy*). Henry.
EDDIE (*Sadly*). Yes, Henry. (4-5)

En 1990, Michael Cunningham publie *A Home at the End of the World*, un roman dont le narrateur change à chaque chapitre pour raconter la très belle histoire de trois amis qui décident d'aller élever leur enfant à la campagne. Le SIDA n'est pas tant un élément de l'intrigue qu'un passage obligé du contexte, puisque l'un des trois personnages est gay et que l'intrigue se déroule à New York dans les années 1980. C'est Erich, l'un des personnages secondaires, qui rappelle au lecteur l'hécatombe que le SIDA est en train de causer :

"Do you have, like, people in New York to help take care of you?" I asked.
"Well, there are volunteers," he said. "If I get really sick I can call one of those agencies."
"What about your family?"
"My family's written me off."
"They won't help you?"
"They won't speak to me. I'm gone. My sister calls, but she wouldn't want to be in a room with me. She thinks her kid could catch it."
"Do you still have your job?" I asked.
"No. No, they laid me off a few weeks ago, after I was in the hospital with pneumonia."

³⁴⁶ Victor Bumbalo a écrit d'autres pièces de théâtre, notamment *What Are Tuesdays Like?* sur laquelle nous reviendrons. Au milieu des années 1990, il s'est tourné vers la télévision ; il a notamment collaboré à l'écriture de plusieurs épisodes de la série à succès *NYPD Blue*.

“And your friends?”

“A few of them have died in the last year. They just went like that, three people in, like, six months. The guy I’ve always thought of as my best friend is sicker than I am, he’s in the hospital. He doesn’t recognize people unless he’s having a very very good day.”

“Are you scared?” I said.

“What do you think?”

“Yeah. Well, I would be, too.”

He sighed. “And then sometimes I’m not,” he said. “It sort of comes and goes.” (310)

Toujours en 1990, c’est-à-dire deux ans après *Borrowed Time*. An AIDS Memoir, Paul Monette (décédé en 1995) passe à la fiction avec un roman intitulé *Afterlife*, dans lequel trois hommes qui ont perdu leur compagnon tentent de se reconstruire. Il aborde la question du devenir du corps après la mort, en utilisant un ton beaucoup plus léger que dans *Borrowed Time* :

“I don’t want to be buried anymore,” said Steven, who in truth hadn’t thought of it at all until now. “I want to be scattered.” [...]

“But you have a plot and everything,” retorted Mark. “Right beside Victor.” [...]

“The first three months I visited every day. But he’s not there. [...] I think I’ll leave a couple of grand in my will. Then Margaret can take my ashes to Europe and have a little vacation too. Crete would be nice, say in the ruins of the palace at Phaistos.” At last he turned and looked at Mark, rueful except it came out wistful. “Maybe I’ll make it five grand, and you can go with her.”

Mark snorted. “You think you’re going to check out first? Excuse me—who’s got four hundred T-cells? Not this pig.”

“Two eighty-nine,” said Steven automatically.

“Two forty,” pounced Mark triumphantly. “So you’ll be scattering me.” (208)

À peine un an plus tard, l’année où a lieu la première représentation de *Millenium Approaches*, Monette publie un autre roman, *Halfway Home*, dans lequel il pousse encore plus loin la distance qui peut être prise avec la mort grâce à l’humour :

Ed Bernardo laughed, sending himself into a fit of coughing. He looked as if he would die in front of us. Now I saw the tubes trailing out of his gown to the IV pole beside him. Not a friend at all, really, just a buddy from ACT UP.

[...] “Tom,” [Ed] gasped, “I heard you were *dead!*”

Oh it was priceless, how black the humor could get. I gave out with a chortle in response, and then the three of us were whinnying merrily at the absurdity of keeping track of who was still alive. When in doubt—no Christmas card two years running—assume the worst. And as for the grey areas, the half-dead, look at Ed Bernardo for Chrissakes. Was I really so sick I could laugh at *that*? The fifty pounds he’d shed, the straggle of thirteen hairs on his head, where he used to sport a ponytail. His mottled face, at once gray as a dead fish and weirdly ruddy, as if he’d stood downwind of a hydrogen bomb. Yet we laughed like kids in a graveyard. (185)

Dans son roman *Extraordinary People*, qui date également de 1991, Paul Gervais va jusqu'à utiliser le vocable « routine » pour désigner le phénomène d'habitation face aux décès successifs qui surviennent au sein d'un groupe. En outre, il dénonce l'hypocrisie qui entoure les causes de la mort quand elle est liée au SIDA :

I'm holding a letter from a friend who lives in San Francisco. Attached to it is the obituary of an acquaintance, a well-known architect. These deaths are routine now; we stopped counting at fifty. When we learn of them, we're sad, then angry, then accepting, then resolute. The newspaper article from the *Chronicle* says he "passed away, at the age of 47, after a long illness." They don't say AIDS had anything to do with it—everyone is still so reserved about that. At my brother's memorial service the other day, a friend of his made this announcement: "We're asking that contributions be sent to a fund set up in Cliff's name at the New England Conservatory of Music." I glanced over at Fred when she said that, and there was a look of total disbelief in his eyes, just as I knew there would be—Fred has been boldly telling everyone to give to AmFAR³⁴⁷. (186)

Toujours en 1991, cette fois en Angleterre, paraît un roman empreint de colère et de violence, *A Matter of Life and Sex*, d'abord signé d'un certain « Alec F. Moran », avant qu'Oscar Moore³⁴⁸ ne décide, l'année suivante, de renoncer à ce pseudonyme. Structuré comme un *Bildungsroman*, il raconte la vie d'Hugo, qui a le SIDA et assiste, impuissant et terrorisé, à la lente déliquescence de son ami Philip, en ayant une conscience aiguë du fait que le même sort l'attend :

[The hospital] was the institution where you lost your living identity and acquired a dead one. You were out of the life race and in the queue for death. The nurses were simply there to bring you refreshments. But like any queue, the bus stop, the dole office, the last orders at the bar, you were in the way, something to be worked through, something to be got rid of. It was more than that that had Hugo scared. It was that Philip was showing him what it was like in the queue, and he was next in line. [...] Philip was showing him how he was going to die. Angrily. Painfully. With a seething contempt for everything that seemed to be conspiring to humiliate him. And, above all, with a contempt for having to die of a gay disease when he had stood so firmly outside the gay scene, standing on the touchline with his back turned. (234)

La même année paraît en France *Ce sont amis que vent emporte* d'Yves Navarre, dix ans après *Le Jardin d'acclimatation*, pour lequel il avait obtenu le prix Goncourt, et quatre ans avant que l'écrivain ne mette fin à ses jours. Ce très beau roman, écrit dans une langue empreinte de poésie, raconte les sept derniers jours de la vie de David, à travers les écrits de son compagnon, Roch. La description de la crémation de David prend la forme d'un tourbillon qui étourdit le narrateur et le lecteur :

³⁴⁷ « American Foundation for AIDS Research » (créée en 1985).

³⁴⁸ Il est décédé en 1996, à l'âge de trente-six ans.

Tout s'est déroulé si vite. Les quatre employés du salon funéraire Kappus & Co de la rue Laurier Est, une recommandation de Pierre, « ils sont discrets pour nos cas particuliers ». Ils sont arrivés moins de vingt minutes après ma demande de service. Le patron a dit, « nous avons l'habitude, nous nous occupons de tout », l'habitude ? de tout ? Les employés, cravatés, blazers bleu nuit, écussons K & Co, avaient des gants de caoutchouc et des masques ouatés sur le nez, comme des chirurgiens. Le patron m'a fait signer des déclarations, les actes, le devis, « exposition au salon ? », « non », « avis dans la presse ? », « non », « faire-part pour les amis et la famille ? », « non ». Les employés ont roulé David dans un plastique et l'ont placé dans une housse à glissière, comme une vieille paire de skis, « date de la crémation ? », « ce soir », « vous avez des témoins ? », « non », « nous vous les fournissons ».

Dans une salle qui tenait de la chapelle, du réfectoire et de l'établissement pour noces et banquets, flanqué de deux dames inconnues, « vingt dollars chacune », j'ai vu une heure plus tard le sac entrer dans le four d'incinération, lumière rouge, puis lumière verte, les cendres sont revenues sur un tapis. (135)

L'année 1992 est, tout d'abord, celle de la grande première de *Perestroika* au Mark Taper Forum de Los Angeles³⁴⁹. C'est aussi l'année de la publication de *Was*, un roman tout à fait atypique traitant du SIDA. Son auteur, Geoff Ryman, qui vit aux États-Unis mais est né au Canada, est plus connu pour ses œuvres de science-fiction : sa nouvelle « What We Found » a été récompensée par un « Nebula Award » en 2012, prix décerné par l'association « Science Fiction and Fantasy Writers of America ». *Was* a reçu un accueil contrasté, notamment parce que Ryman y réécrit le mythe du *Wizard of Oz* en y ajoutant un très haut degré de violence : l'enfance misérable de Dorothy, négligée et maltraitée par son oncle et sa tante, en constitue l'une des trames narratives ; la seconde met en scène une Judy Garland que la célébrité n'empêche pas d'être en proie à un grand mal de vivre, et la troisième tourne autour de Jonathan, un acteur atteint du SIDA dont l'attachement aux personnages du *Wizard of Oz* tourne à l'obsession. Alors qu'il se sait condamné, Jonathan décide de quitter Los Angeles et de retourner mourir là où il a grandi, un endroit qui se confond avec le pays d'Oz :

He woke up and knew what he had to do. He didn't have much time.
He stood up and emptied his pockets. The garage keys, the bungalow keys,
he left on the table in his little niche with the stained glass window. He
didn't want to die in L.A., alone, listening to NPR, waiting for someone,
anyone to call. He didn't want to bother Ira, torment him, make Ira take care
of him and make himself sick. Jonathan wanted to disappear. He wanted to
make one last visit to Back Then.

³⁴⁹ La genèse de l'écriture et de la mise en scène de *Perestroika* est quelque peu complexe ; Kushner commence les pages d'« Acknowledgments » en précisant : « I've been working on *Perestroika* since 1989 » (133). Il fait figurer toutes les productions de la pièce qui ont contribué à la faire évoluer (un « staged reading » en 1991, la « world premiere » en 1992, deux productions new-yorkaises et une londonienne en 1993, une autre à San Francisco, et encore une à Chicago en 1994) ; ainsi, si le texte de *Perestroika* n'a plus changé depuis 1995, c'est une pièce qu'il est difficile de dater.

He left his keys, but no note. He took his little purse, with notebook and credit cards. He smiled. An adventure. What do you want to do? people asked when they found out, meaning, Do you want to write a novel? Travel? I want, thought Jonathan, to do this.

He closed the door behind him. It was locked. He could not go back. He went down the steps. There was a silver hint of dawn in the sky. He would catch the blue bus on Wilshire and then the blue bus along Lincoln. He would take the big blue bus to Oz. (298)

À la sortie de *Was*, c'est David Feinberg qui en écrit la critique dans le magazine *QW*³⁵⁰, et il défend Ryman contre les attaques dont ce dernier est victime pour avoir osé s'attaquer à un tel mythe :

It might seem strange—some of my friends were appalled—that the sacrosanct mythology of *The Wizard of Oz* was being tainted with child abuse and AIDS. But Ryman isn't writing through the eyes of the *National Enquirer*. *Was* somehow actually deepens our understanding of Dorothy and Oz, a dazzling feat that leaves one oddly displaced. I've a feeling we're not in Kansas anymore. (« David B. Feinberg Papers » Box 10)

Toujours en 1992, quatre ans après sa collaboration avec Edmund White, Adam Mars-Jones³⁵¹ publie *Monopolies of Loss*, un recueil qui inclut cinq des nouvelles qui figuraient dans *The Darker Proof*, une introduction (qui donne son titre à l'ouvrage) et trois nouvelles qui avaient paru entre-temps dans différents magazines et anthologies. La dernière de ces trois nouvelles s'intitule « The Changes of Those Terrible Years », et l'un de ces « changements » est la mise en place de nouvelles traditions, de nouveaux rituels face aux décès successifs :

It sounds stupid to say that the first time someone died in the house, I was unprepared. Of course I had imagined the fact of death, but I hadn't given any thought to what I would do when it happened. What seemed more important than anything, though, when it did happen, was avoiding any feeling of taboo. So I simply gathered together everyone who was in the house at the time, and we sat round the bed and talked. I said a few words about the dead man, and then someone brought in a bottle of wine. Someone else put on some music. Nothing could have felt more natural. It would have been ridiculous to have covered our friend up, as if he had done something wrong. I think all of us in the room that night felt the strength that comes from facing things—and not just facing them for a few moments, by an effort of will, before turning away.

That was the beginning of our tradition. A farewell could never again be a spontaneous event in quite that way, but our farewells have become central to what we do at the house. [...] A ritual like our farewell is important because it standardizes the emotions. (248)

³⁵⁰ *QW* (« QueerWeek ») était un hebdomadaire new-yorkais, qui s'est par la suite appelé *LGNY* (« Lesbian Gay New York »), et s'appelle aujourd'hui *Gay City News*. Dans cet article, Feinberg pose la question de l'origine de l'expression « friend of Dorothy », mais il avoue qu'il n'en connaît malheureusement pas la réponse : « *My New Dictionary of American Slang* is oddly deficient on the etymology of the phrase "friend of Dorothy," the verbal equivalent of the secret fingernails-on-palm handshake, insufferable silk ascot and exhaustive use of eau de cologne that designate male homosexuals of a certain bygone era » (« David B. Feinberg Papers » Box 10).

³⁵¹ Adam Mars-Jones est aujourd'hui critique littéraire ; il a publié d'autres recueils de nouvelles, ainsi que trois romans, au succès mitigé.

The Uncle from Rome date également de 1992 ; dans ce roman de Joseph Caldwell³⁵², le narrateur a fui les États-Unis après le décès de son compagnon, mais une visite de musée le ramène à la réalité :

Only at one particular painting did they pause for more than a moment. It was almost a primitive, an illustration more than a work of art, of the Carmine, once considered the center of Naples. Strewn everywhere in the piazza were the bodies of the dead, rigid in ghastly contortion. The few still alive, stunned, exhausted, moved among them. There was a cart heaped with corpses, but with no one, no beast, no man, to pull it. The inscription below the painting, printed on gilded shield, told them that this was the plague of 1656, a year of the Black Death.

Piero continued to stare at the picture, then said, "How wonderful. In those days you didn't have to die alone. Everyone was doing it. The trouble now isn't that here are so many *pestilenti*, but so few. In New York, there are many though, aren't there? Does Times Square look like this?"

"Not yet." (203)

Toujours en 1992, *L'Homme au chapeau rouge* et *Cytomégalo-virus. Journal d'hospitalisation* d'Hervé Guibert³⁵³ sont publiés à titre posthume, quelques mois après le décès de l'écrivain. Dans le premier, où le SIDA occupe une place fort réduite, Guibert aborde de nouveau la question du suicide, cette fois en envisageant de mourir à l'étranger et d'être enterré loin de son pays d'origine, afin d'épargner ses proches :

On ne m'avait fait aucun problème à la douane avec mon opium, parce que, procuré par le docteur Nacier, il était conditionné dans des gélules qui portaient le nom de Lamaline. Je pouvais me suicider avec tout ce que j'avais. J'avais aussi emporté dans mon bagage mes deux flacons de Digitaline. En vérité j'avais émis le dessein, sans en parler à personne, même pas à Jules qui m'en aurait dissuadé, d'aller me suicider, si l'hypothèse lymphome était confirmée, à Corfou, chez ce nouvel ami presque inconnu qu'était le peintre Yannis. Ce n'était pas un cadeau à lui faire, mais je comptais sur lui, car il était robuste comme un fils de paysan, et que justement nous ne nous connaissions pas trop bien. Je ne voulais pas infliger une mise en bière à Jules et à Berthe. Finalement, contre toute prévision, j'étais prêt à mourir et à être enterré n'importe où, dans une terre étrangère. (16)

Également publié en 1992 à titre posthume, *Sweetheart* de Peter McGehee reprend le personnage qu'il avait créé dans *Boys Like Us* (publié en 1991), Zero McNoo ; à la fin du deuxième volet de ses aventures, Zero assiste au suicide de son cousin Trebeh, qui préfère mettre fin à ses jours plutôt que d'attendre que le SIDA ne s'en charge :

³⁵² Caldwell a rencontré à la fin des années 2000 un certain succès avec ses trois ouvrages *The Pig Did It* (2009), *The Pig Comes to Dinner* (2010) et *The Pig Goes to Hog Heaven* (2010), une « Pig Trilogy » qui raconte les mésaventures d'un New-Yorkais en Irlande.

³⁵³ Pour rappel, les deux ouvrages traitant du SIDA que Guibert a publiés de son vivant, déjà mentionnés, sont *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) et *Le Protocole compassionnel* (1991).

The death scene begins with a champagne feast that Uncle Markus has had catered. I get over there about five-thirty and find them all drinking, hovering around Trebeh's bed, eating. The picnic basket is a Southerner's dream: fried chicken, milk gravy, mashed potatoes, turnip greens, cornbread, the works. Trebeh greets me with, "Zero, you finally made it."
 "Yeah. Looks like quite a banquet."
 "My last supper," he says with some amusement.
 "So everything's prepared?" I ask.
 "The doctor was here earlier," says Big Ellen. "He left us the goods."
 "One glorious syringe," says Trebeh. "Most people have to take a gob of Seconal. Luckily, my doctor's a friend, so I get the quick method." (190)

La suite des aventures de Zero McNoo est parue en 1993, soit deux ans après le décès de Peter McGehee ; c'est en fait son compagnon, Doug Wilson, qui écrit ce troisième et dernier volet, à partir de notes retrouvées après le décès de McGehee³⁵⁴. Doug Wilson est décédé l'année de sa publication. Le narrateur n'est plus Zero mais son ami David qui, à l'occasion du « Pride Day AIDS Memorial », s'interroge sur son propre avenir et celui de sa communauté :

Little David and I broke up in 1977, though we managed to stay close. [...] He was diagnosed with AIDS several years ago, and died in the fall of 1988, while I was in the hospital battling my first round of PCP. Of course, I never had a chance to say goodbye. This will be the third year I've left him a rose on the Pride Day AIDS Memorial.
 At Cawthra Park, I'm one of the first at the Memorial. As always, there are new names. Surprises. People you thought, or hoped, were just out of town. The acceleration of names, of numbers, is dizzying. Where will mine be? In this year's tally? Or next? How many of my friends will be here before me and after me? How much more of my history, our history, will be torn away, replaced by a memorial plaque and some ephemeral memories? And so many of the holders of even those memories are going or gone. Somehow we have to record these losses and celebrate our lives. We need to keep on living the life and telling the tales. For ourselves. We have to keep this community alive. Because nobody else will.
 I find Little David and tuck the white rose by his name. I stay a moment. Then it's time to go. (43-44)

Dans *Scissors, Paper, Rock* (1993), Fenton Johnson (qui écrira trois ans plus tard le très beau *Geography of the Heart*, déjà mentionné, dans lequel il raconte la fin de vie de son compagnon Larry) invente l'expression « kamikaze social » pour désigner le fait que le SIDA va obliger les proches du personnage principal à affronter un tabou :

Lying in bed on this hot August evening Raphael was granted a vision of himself as social kamikaze, with the great silence as his target. This was the great and terrible gift of his illness. Years later, long after his death, they'd

³⁵⁴ Il s'agit plus précisément d'une note succincte, comme l'explique Wilson dans la « Author's Note » qui précède le texte : « Shortly after Peter's death, I discovered a brief note outlining the time period of an unnamed third novel—a novel he would never write. As editor of all Peter's published work, his literary executor, and his creative collaborator for more than twelve years, I have undertaken to write that third book. Finish the trilogy he dreamed of. Complete the circle » (vii).

recall him on cold evenings. “Pneumonia,” they’d name it to anyone indelicate enough to ask, or “heart failure”—wagging their heads at the mysteries of life, in which a disease of the old might claim someone so young. And then the children and the refined would go to bed, and the kind that had to find out for themselves would remain around the table, drinking whiskey and asking their questions: the women whose task it was to preserve memory and those men, not the marrying kind (long before their birth, Raphael knew them more intimately than he knew his living brothers), impelled to seek out his skeleton reserved for the strong and inveterately curious of heart. (172)

Martin and John (1993) est le premier roman de Dale Peck, qui en a écrit cinq autres, ainsi que des livres pour enfants, et des articles pour le magazine *Out*. Dans le dernier chapitre de l’histoire de ces deux hommes, qui a lieu un an après le décès de Martin, John, également atteint du SIDA, fait le bilan de sa vie :

I divide my life in two: before Martin and after Martin. There are many places I could make the division: before my mother’s death and after, before I ran away from home and after. [...] Now, I feel the lack of him every day. Oh, he hated me at the end. Every day he wished aloud that I would get sick before he did and die. But I never stopped loving him. [...] I’ve been idle for a year now. [...] One morning I’ll wake up and I won’t do something I always do, and then I’ll know it’s time to make the change; or else I just won’t wake up and that will be that. (222-226)

En 1994 (l’année de la sortie de *Queer and Loathing*), Peter Cameron publie *The Weekend*, dans lequel figure une conversation dont le début ressemble presque mot pour mot à l’extrait de *Tangled Up in Blue* de Larry Duplechan cité ci-dessus (pages 353-354) :

“I think I’m more scared of being sick than I am of dying,” said Tony. “Isn’t that odd? I’m actually not really scared of dying. I suppose because it’s so abstract. I can’t imagine it. I’m too literal. But I can imagine being sick. I don’t want to be sick.”
“Of course you don’t,” said Lyle. “I don’t want you to be sick either.”
“I can feel it coming, I think,” said Tony.
“What do you feel?”
“Just scared of being sick in a way that makes me feel that it’s near. That it’s already happening, somewhere.” (219)

La même année a lieu la première de *What Are Tuesdays Like?*, autre pièce de Victor Bumbalo, dont le décor est la salle d’attente d’un hôpital de jour dans les années 1990. Vers la fin de la pièce, Scott (terrorisé par la séance de chimiothérapie qui l’attend), accompagné de son compagnon séronégatif Gene, raconte que ses employeurs l’ont poussé à démissionner afin d’épargner ses élèves :

[I work at] a pre-school. They told me they didn’t want me deteriorating in front of the children’s eyes. Forcing concepts on them that they weren’t ready for. They said at my kids’ ages only bunny rabbits should get sick and die. So I let them buy me off. They told the kids I was going on a trip. They gave me a bon voyage party and kept me on the payroll for six months. Maybe I should have fought them. I miss the kids. (49)

La première représentation de *Love! Valour! Compassion* a également lieu cette année-là ; à travers le personnage d'Arthur, Terrence McNally aborde le thème de la culpabilité des survivants :

ARTHUR. Do you feel guilty?

PERRY. No, grateful. Why, do you?

ARTHUR. It used to be nearly all the time. No, first I was just scared. Then the guilt. Massive at first. Why not me? That lingers, more than the fear. [...] Every time I look at Buzz, even when he's driving me crazy, or now James, I have to think, I have to say to myself, "Sooner or later that man, that human being, is not going to be standing there washing the dishes or tying his shoelace." [...] He gets sick, I don't. Why is that? I think we should both go together. Is that gay solidarity or a death wish? [...] I always feel guilty in some private part of me that I don't let anyone see but you, and not even you all of it; I will always feel like a bystander at the genocide of who we are.

PERRY. You're not a bystander.

ARTHUR. If you didn't save the human race you're a bystander. (120-122)

En 1997, Edmund White, que Feinberg appelle « the reigning queen of gay literature » (*Queer and Loathing* 207), fait paraître le troisième volet de ses romans autofictionnels, *The Farewell Symphony*³⁵⁵, décrit sur la quatrième de couverture comme étant « an elegy for the gay world that flourished between Stonewall and the present ». L'explication du titre se trouve à quelques pages de la fin :

I was silently horrified that things had gone so far and that, in the few weeks since I'd stopped phoning, Joshua had become blissed out and demented, bedridden and diapered, and that his preference for freesias was now referred to in the past tense. I kept thinking of Haydn's *The Farewell Symphony*. In the last movement more and more of the musicians get up to leave the stage, blowing out their candles as they go. In the end just one violinist is still playing. (405)

Loin d'être exhaustive, cette rétrospective fait mention d'une sélection d'œuvres qui met en lumière la manière dont la mort des suites du SIDA est traitée dans la littérature des premières années de l'épidémie. La thématisation du SIDA dans la littérature gay n'a pas complètement cessé au milieu des années 1990. Mais les progrès en matière de traitement, dont le point culminant fut le développement en 1996 des multithérapies antirétrovirales, qui ont fait passer le SIDA du statut de maladie fatale à court terme à celui de « maladie chronique »³⁵⁶, ont eu un impact sensible. Ne serait-ce qu'en termes quantitatifs, la fin des années 1990 n'a rien de comparable aux premières années. À titre d'exemple, le « Lambda Literary Award » dans la

³⁵⁵ Le premier date de 1982 et s'intitule *A Boy's Own Story* ; il se déroule dans les années 1950. Le second volet, *The Beautiful Room is Empty* (1988), va jusqu'aux émeutes de Stonewall.

³⁵⁶ Il faut y mettre des guillemets, d'une part pour la raison donnée par l'ONUSIDA (« This may lead people to believe that it is not as serious as they thought », *UNAIDS Terminology Guidelines 2008* 7), d'autre part parce que l'accès au traitement est très loin d'être universel ; pour ceux qui n'en bénéficient pas, le SIDA est toujours une maladie fatale à court terme.

catégorie « AIDS Literature » n'a été décerné que trois fois ; la catégorie a été supprimée dès 1992. En outre, la place de plus en plus importante prise par le versant hétérosexuel de l'épidémie, notamment en Afrique, dans les mentalités (ce que Cindy Patton appelle le « degaying » de l'épidémie), a grandement contribué à dissocier l'homosexualité et le SIDA, y compris chez les auteurs gays. Ainsi, la remarque de Nelson, déjà citée dans la première partie (page 92), est-elle profondément ancrée dans son époque, à savoir « l'avant 1996 » :

Even when a contemporary gay writer consciously eschews thematizing AIDS—because he is unwilling or unable to do so—he no longer can write the innocent certainties that his pre-AIDS counterparts could take for granted. (2)

Si l'on ne peut dire aujourd'hui que ce constat est faux, puisqu'un individu est la somme de son histoire³⁵⁷, et que le SIDA fait partie de l'histoire de la communauté gay aux États-Unis, il faut pourtant le nuancer. Depuis le milieu des années 1990, le SIDA fait encore quelques apparitions dans la littérature gay : dans son magnifique roman de 1998 *The Hours*, Michael Cunningham décrit avec beaucoup de subtilité la réalité de ces années pendant lesquelles le SIDA est progressivement devenu une maladie chronique :

How can [Clarissa] help resenting Evan and all the others who got the new drugs in time; all the fortunate (“fortunate” being, of course, a relative term) men and women whose minds had not yet been eaten into lace by the virus. How can she help feeling angry on behalf of Richard, whose muscles and organs have been revived by the new discoveries but whose mind seems to have passed beyond any sort of repair other than the conferring of good days among the bad. (55-56)

Les multithérapies sont arrivées trop tard pour sauver Richard ; il n'était pas déjà mort, comme David Feinberg, mais le VIH avait déjà passé la barrière méningée et fait des dégâts irréversibles : il finira par se suicider. En revanche Evan, personnage qui fait l'objet de plusieurs conversations dans le roman, semble devoir suivre la même voie que Michael Tolliver :

[Walter] has spent the last few years expecting his pretty, brainless boyfriend, his trophy [Evan], to die, and now, suddenly, is faced with the prospect (does he have mixed feelings?) of the boyfriend's survival. Death and resurrection are always mesmerizing... (*Ibid.* 180)

La publication en 2011 de *Songs for the New Depression* de Kergan Edwards-Stout et en 2012 de *A Horse Named Sorrow* de Trebor Healey, deux romans dont l'intrigue se déroule en partie pendant les premières années de l'épidémie et dans lesquels le SIDA constitue la principale trame narrative, amène à se demander : s'agit-il d'un retour, très récent, de la littérature gay

³⁵⁷ C'est encore plus vrai d'un individu faisant partie d'une minorité opprimée, comme l'énonce le dicton antillais : « Un nègre est un siècle ».

du SIDA ? Il est pour l'instant difficile de l'affirmer ; ce qui est certain, c'est qu'il s'agirait sans aucun doute d'un nouveau virage, puisqu'entre-temps des textes comme, par exemple, les recueils de nouvelles autofictionnelles de David Sedaris, les « memoirs » d'Augusten Burroughs³⁵⁸, les romans de littérature jeunesse d'Alex Sanchez (2001)³⁵⁹, *A Push and a Shove* de Christopher Kelly (2007)³⁶⁰, ou encore *Everything Begins and Ends at the Kentucky Club* de Benjamin Alire Saenz (2013)³⁶¹ n'ont fait, au mieux, qu'effleurer le sujet.

Ce tour d'horizon de la mort dans la littérature gay du SIDA a pour but de replacer les œuvres de Maupin, Kushner et Feinberg dans leur contexte. Dans toutes les œuvres citées ci-dessus, la thématique de la mort est traitée sous tous ses aspects, sans concession et sans feuille de vigne : de l'ultime rôle au devenir du cadavre, du suicide (assisté ou non) au déni « jusqu'au-boutiste », du soulagement induit par le décès de celui qui était devenu un fardeau à la culpabilité de ceux qui restent, de la peur de mourir à la satisfaction d'obliger ses proches et la société à regarder la mort en face, rien n'est tu, caché ou même euphémisé. Il semble que cela soit le principe qui informe ces œuvres : tout faire pour que le lecteur qui n'aurait pas vécu la crise du SIDA de l'intérieur ait réellement l'impression d'être au beau milieu d'un charnier. Dans ces textes, les corps s'amoncellent, et les personnages ont beau se démenier, ils sont impuissants à arrêter la Grande Faucheuse. Dans de nombreux cas, l'image utilisée par

³⁵⁸ Il faut tout de même noter que dans *Dry* (2003), l'ouvrage qu'il a publié après *Running with Scissors*, l'un des personnages secondaires meurt des suites du SIDA. Très peu de pages sont consacrées au SIDA, mais le traitement qui en est fait est remarquable, notamment car l'un des personnages a un comportement similaire à celui de Louis dans *Angels in America* : « When my lover was diagnosed with AIDS, I left him. Couldn't deal with it » (82).

³⁵⁹ Alex Sanchez est l'auteur d'une trilogie de romans composée de *Rainbow Boys* (2001), *Rainbow High* (2003) et *Rainbow Road* (2005) ; les trois volumes ont été nommés pour le « Lambda Literary Award » dans la catégorie « LGBT Children's/Young Adult ». Dans le premier volume, Nelson, l'un des trois protagonistes, a des rapports sexuels non protégés et craint d'avoir contracté le VIH ; le roman se termine avant qu'il n'ait les résultats du test de dépistage et alors qu'il commence une relation avec Jeremy, un jeune homme séropositif. Dans le deuxième volume, on apprend que Nelson est séronégatif, et l'histoire d'amour entre Jeremy et lui prend fin. Jeremy et le SIDA sont complètement absents du troisième volume.

³⁶⁰ *A Push and a Shove* a reçu le « Lambda Literary Award for Gay Debut Fiction ». Dans la première partie du roman, le personnage principal, Ben Reilly, a une relation sexuelle non protégée. Si sa peur d'avoir contracté le VIH est parfaitement compréhensible, certaines de ses réactions semblent anachroniques. Cette partie de l'intrigue se déroule dans les années 2000 ; Ben utilise pourtant le vocabulaire des premières années de l'épidémie (notamment « full-blown AIDS ») et n'envisage à aucun moment la prise d'un traitement antirétroviral : « [HIV] doesn't go away. It seeps inside of you, and incubates, and then reemerges a few years later. At which point it attacks your immune system and leaves you defenseless. It develops into full-blown AIDS. It kills you. [...] For the rest of my already numbered days, all I would feel was shame » (157-160). Ben apprend, à la fin du roman, qu'il est en réalité séronégatif.

³⁶¹ *Everything Begins and Ends at the Kentucky Club* a reçu le « PEN/Faulkner Award for Fiction » et le « Lambda Literary Award for Gay Fiction ». C'est un très beau recueil de nouvelles qui abordent, avec beaucoup de subtilité et de retenue, les questions des rapports familiaux, de l'appartenance, du passé, de la violence et du deuil, en lien avec l'identité homosexuelle masculine ; la toile de fond de toutes les nouvelles est la frontière entre El Paso et Juárez, qui permet à l'auteur d'explorer les thèmes de la porosité entre les cultures et de l'entre-deux. En revanche, le SIDA est totalement absent.

Edmund White – le violoniste qui continue, seul, à jouer à la fin de la symphonie de Haydn – n’est même pas adéquate, puisque l’auteur lui-même s’éteint peu de temps après avoir terminé son œuvre, voire sans avoir eu le temps de l’achever. Examinons à présent les points communs que présentent Maupin, Kushner et Feinberg avec leurs contemporains dans la manière dont ils traitent la mort, ainsi que leurs spécificités.

2. Armistead Maupin

La popularité des *Tales of the City* n’a que peu faibli avec le temps ; les deux autres romans d’Armistead Maupin, *Maybe the Moon* (1992) et *The Night Listener* (2000), sont également des *best-sellers*. La raison de ce succès est probablement liée à la capacité qu’a Maupin de construire, de manière très minutieuse, des personnages à la fois hauts en couleurs et juste assez excentriques pour que le lecteur soit régulièrement dérouté sans jamais se sentir totalement aliéné. Les exemples les plus probants sont Anna Madrigal des *Tales* et Cady Roth de *Maybe the Moon*. Anna Madrigal est la propriétaire de la maison du 28 *Barbary Lane*, une dame d’un certain âge qui veille sur ses locataires comme s’il s’agissait de ses enfants³⁶² ; elle a adopté un chat errant qui est devenu membre à part entière de la petite famille et donc un personnage des *Tales*³⁶³, elle prend grand soin de sa petite pension³⁶⁴ et s’adonne au jardinage³⁶⁵ – le portrait presque parfait d’une « Grandma Moses » ou d’une « Mamie Nova ». Sauf que l’on découvre ça et là, à mesure de la lecture, quelques éléments qui détonnent. Anna Madrigal était un homme et son nom est une anagramme qui joue sur ce changement de sexe : « A MAN AND A GIRL » (*More Tales of the City* 335). Ce qu’elle fait pousser dans son petit jardin est du cannabis, qu’elle distribue généreusement à tous ses locataires : « If [Michael] was a true pothead [...] this fey sixty-year-old with the flyaway hair and the old kimonos was the fiend who had led him down the garden path » (*Babycakes* 29). Elle a grandi dans une maison close dont sa mère était la tenancière :

³⁶² « I call them my children. It’s a little silly, I suppose, but they don’t seem to mind. » (*More Tales of the City* 171)

³⁶³ « Boris, she couldn’t help thinking, was beautiful, independent and loved. He belonged to no one in particular [...], but he moved freely through a wide circle of benefactors and friends. » (*Tales of the City* 198)

³⁶⁴ « Mrs Madrigal was perched on a stepladder in the hallway, replacing a light bulb. Up there, in her sixty-watt aura, she shone like a B-movie madonna about to descend on an unsuspecting French village. » (*More Tales of the City* 64)

³⁶⁵ « When Mona got home, she found Mrs. Madrigal in the garden. The landlady was wearing plaid slacks, a paint-smeared smock and a straw hat. Her face was ruddy from exertion. » (*Tales of the City* 37)

“Madrigal. That’s lovely. Aren’t there some Madrigals in Philadelphia?”
 Anna shrugged. « This one came from Winnemucca. [...] You must’ve been to Winnemucca at least once. Probably when you were eighteen.”
 He laughed. “Twenty. We were late bloomers in my family.”
 “Which one did you go to?”[...]
 “By God... the *Blue Moon Lodge*! I haven’t thought of that in years!”
 “And the girl’s name?”[...]
 “Oh, Christ... No, that one’s impossible.”
 “Margaret?”
 “Yes! How did you...?”
 “She read me all the *Winnie-the-Pooh* books.”
 “What?”[...]
 “My mother ran the *Blue Moon Lodge*. That was my home. I grew up there. [...] I’m currently running a house of my own.”
 “Here?”
 “At 28 Barbary Lane, San Francisco, 94109.”
 “On Russian Hill?”
 She gave up the game. “I’m a garden-variety landlady, Mr. Halcyon.” (*Tales of the City* 67-69)

Quant à Cadence « Cady » Roth, c’est probablement le personnage le plus mémorable de l’œuvre de Maupin, comme l’atteste l’extrait du *Times Literary Supplement* rédigé par Edmund White et cité dans les pages de commentaire qui précèdent le texte de *Maybe the Moon* : « Maupin has created a funny, memorable character in Cadence Roth ». Écrit sous forme de journal intime, en partie destiné à devenir le script d’un film³⁶⁶, le roman nous plonge au cœur de la vie de Cady, une actrice qui vit à Hollywood et, à trente ans, a eu en tout et pour tout un « grand » rôle, ce qu’elle explique à Renee, sa future colocataire et confidente, lors de leur première rencontre :

“Did you see *Mr. Woods*?” [...]
 “You’re kidding!! That’s my most favorite movie of all. I saw it four times when I was thirteen years old!”
 I shrugged. “That was me.”
 “Where? Which one?”
 “C’mon.” I chuckled and bugged my eyes. “How many roles did they have for someone my size?”
 The poor baby reddened like crazy. “You mean...? Well, sure, but I thought that was... wasn’t that a mechanical thingamajig?”
 “Not all the time. Sometimes it was a rubber suit.” I shrugged. “I wore the suit.” (6)

Cady mesure en effet un peu moins de quatre-vingt centimètres, et ce rôle de *Mr. Woods* fait référence au film de Steven Spielberg *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982). *Maybe the Moon* est dédié à Tamara De Treaux (« For Tamara De Treaux 1959-1990/Tammy phone home »), une

³⁶⁶ « Who knows? Maybe [Renee]’s right. Maybe there is a movie in my life. Maybe some brilliant young writer/director will discover these pages someday and see the perfect little film he or she has always wanted to make. And when that happens, who else but me could possibly play me? (After I’ve lost a few pounds and had my teeth capped). » (4)

actrice hollywoodienne d'environ quatre-vingt centimètres qui s'est glissée dans le costume du célèbre extraterrestre, sans pour autant figurer au générique. Elle est décédée à l'âge de trente et un ans, à un âge très précoce qui est un autre de ses points communs avec Cady. *Maybe the Moon* finit par trois appendices : d'abord « The director's letter », jointe au journal de Cady, qu'un réalisateur envoie à une scénariste en lui précisant « Cady's very ill—in a coma at a hospital in the Valley—if she hasn't already passed away » (297) ; ensuite la réponse de la scénariste qui envisage d'écrire un film d'après ce journal, et joint à sa lettre le document sur lequel se clôt le roman, la notice nécrologique de Cadence Roth où l'on apprend qu'elle est décédée à l'âge de trente ans (305). Jusqu'à la fin de sa vie, Cady essaie de faire son retour dans le monde du spectacle, mais les rôles qu'elle réussit à décrocher ne sont pas d'un glamour hollywoodien : elle joue notamment, dans une publicité, le rôle d'un pot de crème anticellulite (« My last job was [...] a half-hour infomercial in which I played—say it ain't so, Cady—a jar of anticellulite cream », 4), puis elle devient membre d'une troupe de comédiens qui animent les fêtes d'anniversaire des enfants de Bel Air et de Beverly Hills³⁶⁷. Sa détermination sans faille, son autodérision désarmante, sa relation touchante avec son amie Renee et ses péripéties sexuelles font de Cady un personnage dont on se souvient longtemps. Le degré d'intimité qu'elle entretient avec le lecteur s'avère assez rare, et ce dès le deuxième paragraphe du roman :

I probably shouldn't start until my period is over, just to keep the pissing and moaning to a minimum, but Renee says that's exactly the time I should be writing. Some journal expert she saw on Oprah says all the important stuff happens while you're feeling like a piece of shit; you just don't realize it until later. I've got my doubts—serious ones—but I'm willing to risk it if you are. (3)

Concernant sa vie sexuelle, Cady entre régulièrement dans un luxe de détails qui place le lecteur dans une position de voyeur, mais elle tente chaque fois de nous mettre à l'aise en devançant les questions que nous pourrions nous poser :

The fact remains: I'm no Jezebel. The last time I had sex with anybody was over five years ago. [...] And yes, penetration was achieved. I know that's your first question, so let's just get it out of the way. I'm a dwarf, remember, not a midget, which means that certain parts of me are closer to average size than others. That may be a little hard to picture, but trust me; I wouldn't lie to you about this. (64-65)

Selon la scénariste de la fin du roman, Cady ne gagne pas son pari :

³⁶⁷ « If nothing else, I'm a novelty, so it's easy enough to imagine the scenario: "Can I, Mommy, please, please? Zachary had the midget lady for his birthday." » (69)

The sex scenes made me extremely uncomfortable, and I can assure you I won't be the only woman who'll feel that way, however priggish that makes me sound. (301)

En d'autres termes, « âmes sensibles s'abstenir » ; Armistead Maupin rend hommage à son amie Tamara De Treaux en lui créant un double fictionnel plus vrai que nature, et l'abondance de détails de nature intime, si elle peut choquer, a toutes les chances de rendre Cady extrêmement attachante. À la fin du roman, lire sa notice nécrologique donne un sentiment d'achèvement absent des autres œuvres de Maupin³⁶⁸, mais il va de pair avec une certaine tristesse – qui signe la réussite du pari fait par l'auteur.

Ces deux personnages apparaissent donc comme tout à fait représentatifs de l'écriture de Maupin : par touches légères, en étant régulièrement grivois, en abordant des sujets délicats et importants (le transsexualisme et le handicap) au cœur d'intrigues souvent rocambolesques, l'auteur reste fidèle au projet que nous avons cité : « Je peux attirer les gens, les séduire par ce qui semble une petite comédie, et je les amène à voir des choses plus profondes, plus sombres » (*Les Carnets de route de François Busnel*). Il fait sans doute référence ici à ce que nous allons étudier maintenant : l'omniprésence de l'ombre de la mort dans son œuvre – mais seulement de son ombre.

a. « *I didn't want this to be one more story where the gay man dies at the end* »

Maupin a fait le choix de ne pas traiter la mort à la première personne. Pourtant, le chemin semblait tout tracé ; rappelons cette remarque de l'auteur :

In fact, people used to say to me, "Thank God you stopped writing *Tales of the City* because Michael would be dead by now." And I fully thought when I entered the series in 1989 (just as I thought this about every friend I had who was HIV positive) that he only had a few months or maybe years to go. (« Brisbane's Writers' Festival »)

En effet, de 1984 à 1989, c'est-à-dire de *Babycakes* à *Sure of You*, Maupin traite le SIDA de Michael comme s'il s'agissait d'une condamnation à mort. À l'époque, c'était

³⁶⁸ Comme les *Tales* ont d'abord été publiés de manière sérielle, il est évident que chaque tome devait finir par une porte ouverte sur une éventuelle suite. Même le sixième, celui qui a précédé un hiatus de deux décennies, suit ce schéma : les dernières lignes sont consacrées à Brian, en pleine procédure de divorce, qui rencontre une autre femme et accepte d'aller de l'avant (262). Dans *The Night Listener*, la mise en abyme de l'intrigue (on apprend dans l'« afterword » que le premier chapitre de l'histoire qui vient de nous être contée est passé quelques jours plus tôt à l'antenne de l'émission de radio qu'anime le narrateur, et qu'il est en train d'écrire la suite) et l'impossibilité de démêler le vrai du faux de l'intrigue (le petit garçon a-t-il vraiment existé ou bien le narrateur a-t-il été berné ?) annihilent tout « sense of closure ».

malheureusement la triste réalité pour la grande majorité des personnes atteintes, et Maupin ne pouvait l'ignorer :

I'd established that Michael was HIV positive and I didn't want this to be one more story where the gay man dies at the end. In 1989, that was pretty much a foregone conclusion. (Watts)

L'écrivain se retrouve donc dans une position paradoxale : puisque le décès à court terme de Michael est « a foregone conclusion », il inclut dans le récit un certain nombre d'indices allant dans ce sens, que nous allons examiner dans les paragraphes suivants. Mais une fois au pied au mur, à la fin de *Sure of You*, quand la santé de Michael se dégrade, Maupin se refuse à aller jusqu'au bout de la démarche. La seule issue possible est une stratégie d'évitement : il cesse purement et simplement d'écrire les *Tales*. Comme ce silence a pour unité de mesure la décennie, les nombreux « Barbaryphiles » n'ont eu d'autre choix, pendant tout ce temps, que d'en arriver à la conclusion inévitable que Michael allait s'éteindre.

L'inexorabilité de la mort des suites du SIDA est présente dès les premières pages de *Babycakes* ; elle est affirmée par la voix d'un serveur du restaurant où travaille Brian, qui utilise l'expression consacrée :

"He saw me eat a French fry off a plate that had just been bused and he said, 'Shit, man, you've played hell now.' I asked him what the fuck he meant by that and he said, 'That was a faggot's plate, dumbass—your days are numbered.'" (27)

Maupin utilise ce personnage malveillant, que l'on ne retrouvera à aucun autre moment du récit, pour « dire tout haut ce que tout le monde pense tout bas », c'est-à-dire le lien systématique entre la communauté gay et le SIDA, et le fait que la mort est la suite inéluctable de l'infection par le VIH. En guise de réponse, Brian lui envoie son poing dans la figure.

Dans le tome suivant, *Significant Others*, l'étau se resserre, puisque c'est Michael lui-même qui commence à croire au caractère inévitable de la mort des suites du SIDA :

"Has he been sick long?" asked Thack.
"A year or so," said Michael. "He came down with pneumocystis last month. [...] He's OK now," said Michael.
"He seems to be. I mean, aside from the lesion."
"It usually gets better," said Michael, "before it comes back. They call it the honeymoon period. [...] Isn't that a terrible expression?" [...]
"Do you know anyone with AIDS?" Michael asked.
"A few."
"In Charleston?"
"No. New York, mostly."
"You have them in Charleston."
"I know," said Thack.
"Sometimes I think we're all gonna die." (189)

L'idée est encore modulée par « sometimes » et « I think », et le sort de Michael est dilué dans celui de toute la communauté gay (« we »). À la fin de ce tome, après que Michael a annoncé à Thack qu'il était séropositif, ce dernier disparaît. Michael l'explique ainsi à Brian :

"I think [Thack] just freaked out [...] [about] my being positive. [...] Oh, he was cool about it," said Michael, "and we were safe and all. Unless you count French kissing, which I don't."
"Then why would he all of a sudden...?"
"I think it just ruled out any... long-term considerations. [...] I don't blame him," said Michael. "Who wants to start something with somebody who... you know." (301)

Cette fois, c'est de lui-même qu'il s'agit. Les précautions, qui jusque là consistaient à exprimer le caractère inévitable de la mort à court terme en faisant référence à la communauté gay en général, ont changé de nature : il fait maintenant référence à son propre avenir ; en revanche, ce qui était clairement exprimé dans les passages précédents (« your days are numbered » et « die ») est passé sous silence, remplacé par un « you know » lourd de sous-entendus.

Dans le dernier des six tomes originaux, *Sure of You*, un court passage relatant les pensées puis les paroles de Mona peut être lu de deux manières opposées :

[Michael] wasn't sick, Anna had insisted. He might have the virus, but he wasn't sick.
But he could be. No, he would be. That was what they said now, wasn't it?
Unless they discovered a drug or something. Unless some scientist wanted the Nobel Prize bad enough to make it happen. Unless one of the Bush kids, or Marilyn Quayle, maybe, came down with the goddamned thing... [...] On an impulse, she tilted her chin toward the sky and had a few words with the Goddess.
"You can't have him yet," she yelled. (153)

Jusqu'à la parution de *Michael Tolliver Lives*, ce passage semblait aller dans le même sens que les précédents : la répétition des trois « unless » fragilise l'espoir qu'une solution soit trouvée *in extremis* pour sauver Michael, et le fait que Mona hurle sa protestation en regardant le ciel, alors qu'elle n'a jamais été présentée comme ayant régulièrement recours à la prière, ajoute au sentiment de désespoir. Cependant, *a posteriori*, ce passage explique la survie de Michael : l'espoir était mince, mais « they discovered a drug » : « The new drug cocktail came along, and I got better » (*Michael Tolliver Lives* 5). Quelques pages plus loin dans *Sure of You*, la mère de Michael n'envisage pas cette éventualité :

"Your papa was a smart man to buy that plot. You know they're so expensive now you can't hardly afford 'em at all."
"That's what I hear."
"And he made sure there was room enough for the whole family."
For her, this was subtlety. Not to worry, she was saying, we've saved a place for you. (177)

Le sixième tome se clôt sur une certaine ambivalence : une trentaine de pages avant la fin, Michael utilise l'expression « Grand Prix of HIV » (226), que nous avons déjà vue, pour dire qu'il est maintenant sur le chemin qui mène inéluctablement à la mort. Mais on trouve tout de même une note d'espoir avant de refermer le roman : la conversation (citée à la page 293) dans laquelle Michael apprend l'existence du « Compound Q », traitement qui semble prometteur. Vu le grand nombre de remèdes miracles qui ont fait long feu pendant les premières années de l'épidémie, suscitant en premier lieu autant d'espoir que de déception par la suite, cette touche d'optimisme paraît forcée, une sorte de « méthode Coué » pour se persuader que la bataille n'est pas perdue d'avance alors que tout semble indiquer le contraire.

Maupin utilise un terme révélateur lorsqu'il parle du septième tome : « It's no accident that when I revived the series the next book was called "Michael Tolliver Lives" » (Watts, je souligne). S'il n'emploie pas le verbe « revive » directement à propos de Michael, on peut tout de même l'entendre ainsi : Maupin, en reprenant l'écriture des *Tales*, a « ressuscité » Michael, au sens propre ; il l'a ramené d'entre les morts, car c'était bien là qu'il se trouvait dans l'esprit de l'auteur et des lecteurs. Ce changement de cap relativement brusque est, dans un premier temps, difficile à expliquer. On peut à ce stade analyser cette « reculade » de deux manières. D'une part, la biographie de Maupin nous encourage à reconnaître en Michael un personnage largement inspiré du compagnon de l'écrivain à l'époque, Terry Anderson :

Six weeks after moving to San Francisco [in 1985]—and three days after his 26th birthday—Terry returned home and announced, "Now's your chance to get out of it." With no particular forebodings, he had taken an HIV test so as to be able responsibly to offer Armistead a clean bill of health. [...] Back then an HIV positive diagnosis was usually a rapidly executed death sentence. (Gale 73-74)

Narrer la mort de Michael aurait alors signifié anticiper la mort de Terry ; on comprend aisément que cela ait été au dessus des forces de Maupin. D'autant plus que l'espoir qu'il survive était mince, mais réel :

Like countless couples where one partner is HIV-positive, Armistead and Terry had come to build their marriage on the assumption that Terry was going to get sick once too often and die. But brand-new options and questions arose when the new drug cocktails and testosterone treatments began to turn Terry from the sickly weakling into a tough guy with muscles to match his attitude, indefinitely suspending his death sentence. (*Ibid.* 76)

La survie de Michael peut donc tout simplement être lue comme un élément biographique ; si elle paraît peu probable, c'est que Terry a lui-même défié les statistiques : il a fait partie des « happy few » infectés dès les premières années de l'épidémie qui ont survécu jusqu'au

développement des multithérapies³⁶⁹, alors que la plupart des autres sont décédés au bout de quelques mois ou quelques années. L'autre manière d'analyser ce refus de la part de Maupin de tuer son personnage (et les deux analyses ne sont pas mutuellement exclusives) est plus prosaïque : peut-être s'agissait-il tout simplement de laisser la porte entrouverte à un éventuel septième tome – c'est effectivement ce qui est arrivé. Les *Tales* eux-mêmes auraient-ils pu survivre à la mort de Michael ? Il est permis d'en douter, et Maupin a préféré ne pas prendre ce risque. En cela, Maupin va à l'encontre de la célèbre remarque de Hemingway dans *Death in the Afternoon* : « All stories, if continued far enough, end in death, and he is no true-story teller who would keep that from you » (101).

b. Les décès des *Tales of the City* : ellipses et esquives

Dans son ouvrage *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, Philippe Ariès constate que les attitudes face à la mort ont grandement évolué au XX^e siècle, ce qu'il appelle « la mort interdite » ; il remarque que la mort s'accompagne désormais d'un silence empreint de honte :

Il importe avant tout que la société, le voisinage, les amis, les collègues [...] s'aperçoivent le moins possible que la mort est passée. [...] Une peine trop visible n'inspire pas la pitié, mais une répugnance : c'est un signe de dérangement mental ou de mauvaise éducation ; c'est morbide. À l'intérieur du cercle familial, on hésite encore à se laisser aller, de peur d'impressionner les enfants. On n'a le droit de pleurer que si personne ne vous voit ni ne vous entend : le deuil solitaire et honteux est la seule ressource comme une sorte de masturbation – la comparaison est de Gorer³⁷⁰.

Si, dans les *Tales*, la masturbation n'embarrasse pas Maupin³⁷¹, la mort, elle, est souvent cachée : les décès, et particulièrement ceux dus au SIDA³⁷², ont souvent lieu hors champ, dans

³⁶⁹ Larry Kramer, Edmund White, Magic Johnson ou encore Didier Lestrade font également partie de cette catégorie.

³⁷⁰ C'est dans l'extrait suivant de *Ni pleurs ni couronnes* que Gorer fait cette comparaison : « De nos jours, la mort et l'affliction sont traitées avec à peu près la même pudibonderie que l'étaient les pulsions sexuelles il y a un siècle. On soupçonnait alors que les femmes bien, les dames, n'avaient pas de pulsions sexuelles et que les hommes bien, les *gentlemen*, pouvaient totalement contrôler les leurs par la force de leur volonté ou de leur caractère. Aujourd'hui, il semblerait que l'on croie, tout aussi sincèrement, que les hommes et les femmes sensés et raisonnables peuvent totalement contrôler leurs afflictions par la force de leur volonté ou de leur caractère de façon à ne pas en donner de manifestations publiques, quitte à se laisser aller dans la mesure du possible en privé, aussi furtivement que si c'était un équivalent de la masturbation » (148).

³⁷¹ « It's a lot safer to have sex with a magazine. [...] My friend Ned calls it periodical sex. I always thought that was kind of cute. » (*Babycakes* 170)

³⁷² En revanche, le décès du père de Simon, qui intervient lors d'une bagarre pendant le séjour de Michael à Londres, est narré en détail. Il faut tout de même remarquer l'ellipse au moment de le confirmer : « "He's dead?" asked Wilfred. Miss Treves whimpered softly and fainted, falling against the hillock of the corpse's belly » (*Babycakes* 196).

les coulisses, en dehors de l'espace de la narration. Le décès de Jon, premier personnage de la série à mourir des suites du SIDA, en est la meilleure illustration. À la lecture de *Babycakes*, le lecteur assiste d'abord à la scène suivante :

Michael Tolliver had spent rush hour in the Castro, the time of day when young men who worked in banks came home to the young men who worked in bars. [...] Deciding on a pizza at the *Sausage Factory*, he set off down Castro Street past the movie house and the croissant/cookie/card shops. As he crossed Eighteenth Street, a derelict lurched into the intersection and shouted "Go back to Japan" to a stylish black woman driving a Mitsubishi. Michael caught her eye and smiled. She rewarded him with an amiable shrug, a commonplace form of social telepathy which seemed to say: "Looks like we lost another one." There were days, he realized, when that was all the humanity you could expect—that wry, forgiving glance between survivors. The *Sausage Factory* was so warm and cozy that he scuttled his better judgment and ordered half a liter of the house red. What began as a mild flirtation with memory had degenerated into maudlin self-pity by the time the alcohol took hold. Seeking distraction, he studied the funk-littered walls, only to fix upon a faded Pabst Blue Ribbon sign which read: DON'T JUST SIT THERE—NAG YOUR HUSBAND. When the waiter arrived with his pizza, his face was already lacquered with tears.

"Uh... are you O.K., hon?"

Michael mopped up quickly with his napkin and received his dinner.

The waiter wouldn't buy it. He stood there for a moment with his arms folded, then pulled up a chair and sat down across from Michael. "If you're fine, I'm Joan Collins. [...] One of those days?" he asked.

"One of those days," said Michael. (*Babycakes* 18-19)

Les larmes de Michael sont, à ce moment de l'histoire, incompréhensibles pour le lecteur. La mention des « survivors » et l'élément déclencheur de sa tristesse – un panneau où figure le mot « husband » – n'ont de sens que rétrospectivement. Le lecteur est dans la même position que le serveur, qui ne croit pas (« buy ») l'excuse de Michael : il n'est pas logique que son visage soit trempé de larmes simplement parce que « c'est un jour sans ». Le lecteur doit attendre encore quelques pages pour comprendre ce qui se passe, à la faveur d'un dialogue entre Michael et Mary Ann dans lequel les pensées de la jeune femme sont rapportées dans un court paragraphe au discours indirect libre :

"Hang on," said Michael. "I've got something for [Brian]." He ducked into the kitchen, returning seconds later with a pair of roller skates. "They're ten-and-a-halves," he said. "Isn't that what Brian wears?"

She stared at the skates, feeling the pain begin to surface again.

"I found them under the sink," Michael explained, avoiding her eyes. "I gave them to Jon two Christmases ago, and I completely forgot where he kept them. Hey... not now, ok?"

She fought back here tears, to no avail. "I'm sorry, Mouse. It's not fair to you, but... sometimes, you know, it just creeps up without any... Christ!" She wiped her eyes with two angry sweeps of her hand. "When the hell is it gonna stop?"

Michael stood there, hugging the skates to his chest, his features contorted horribly by grief.

“Oh, Mouse, I’m so sorry. I’m such a turkey.”

Unable to speak, he nodded his forgiveness as the tears coursed down his cheeks. She took the skates from him and set them down, scooping him into her arms and stroking his hair. “I know, Mouse... I know, baby. It’ll get better. You’ll see.”

She had a hard time believing that herself. Jon had been dead for over three months, but she suffered the loss more acutely now than ever before. To gain distance on the tragedy was to grasp, for the first time, the enormity of it. (23-24, je souligne)

Il aura donc fallu attendre vingt-quatre pages pour apprendre que, dans le laps de temps qui s’est écoulé entre la fin de *More Tales of the City* et le début de *Babycakes*, Jon est mort.

Maupin utilise le même procédé concernant la mort de Geordie, une ancienne maîtresse de Brian dont on apprend dans le cinquième tome qu’elle a le SIDA, ce qui amène Brian à faire un test de dépistage. *Significant Others* se clôt sur l’allusion à Rock Hudson que nous avons déjà vue :

[Wren] “Well, thanks for calling. This Rock Hudson thing had me so worried...”

[Brian] “Rock Hudson? What about him?” [...]

“Turn on your TV set,” she said. (322)

Sure of You s’ouvre sur un décès, mais pas immédiatement celui auquel on pourrait s’attendre : on assiste d’abord, aux côtés de Brian qui regarde la télévision, à un reportage présenté par Mary Ann dans lequel elle interviewe une dame dont le chien est mort quelques mois plus tôt et qui a choisi de le faire congeler (« freeze-dried », 2) afin de le garder auprès d’elle. Ce n’est que quelques pages plus loin que le sort de Geordie est dévoilé ainsi :

Diagnosed several weeks before Rock Hudson’s announcement, Geordie had lasted almost two years longer than the movie star, finally succumbing offstage, at her sister’s house, somewhere in Oklahoma. (6)

D’une part, Maupin établit un lien entre les deux tomes en faisant à nouveau référence à Rock Hudson. D’autre part, son utilisation du terme « offstage » est tout à fait pertinente : le décès de Geordie n’a pas eu lieu à San Francisco, donc pas sous les yeux des personnages et du narrateur des *Tales*, ce qui explique qu’il ne soit pas narré. Dans le même tome, c’est également le procédé de l’analepse qui est utilisé : dans cet extrait déjà cité, le lecteur comprend *a posteriori* que Charlie (l’ami de Michael qui, dans *Significant Others*, plaisantait sur le fait que ses lésions le faisaient ressembler à Pluto) est décédé :

He remembered Charlie Rubin when the lesions moved to his face, how he’d joked about the one on his nose that made him look like Pluto. They had covered him eventually, forming great purple continents. Charlie was blind by that time, of course, so at least he was spared the sight of them. (226)

La mort de Charlie est à inférer de l'utilisation que fait Michael du plus-que-parfait : on comprend que ses lésions « l'avaient recouvert » avant que quelque chose n'arrive, mais ce « quelque chose » n'est pas mis en mots ; c'est au lecteur de « remplir les blancs » et de comprendre que c'est son décès qui est intervenu par la suite.

Au moment de la sortie du neuvième tome des *Tales*, au début de l'année 2014, Maupin a présenté dans de nombreux médias *The Days of Anna Madrigal* comme étant voué à être le dernier tome de la série, l'ultime épisode des aventures des personnages du 28 *Barbary Lane*. En toute logique, il est donc très vraisemblable que les « Barbaryphiles » ont ouvert l'ouvrage en se posant deux questions : Michael Tolliver va-t-il mourir ? Anna Madrigal va-t-elle mourir ? Il semblait évident que l'une ou l'autre de ces questions allait avoir une réponse affirmative. Connaissant la prédilection de l'auteur pour les rebondissements inattendus (parfois quelque peu extravagants), les lecteurs assidus des *Tales* ont sûrement tenu le raisonnement suivant : la logique voudrait que ce soit Anna Madrigal qui décède, étant donné son âge (comme le dit Shawna au début du neuvième tome : « She's ninety-fucking two », 27), et le fait que cet ultime tome lui est consacré. Mais, si c'est à cela que l'on s'attend, Maupin ne va-t-il pas mettre un point d'honneur à aller à l'encontre de cette attente, en faisant mourir Michael ? Tout au long de *The Days of Anna Madrigal*, Maupin fait durer le suspense et joue manifestement avec cette appréhension. Alors que Anna circule dans le Nevada avec Brian et Wren, sur les traces de son enfance, et qu'il avait été clairement décidé qu'elle ne rejoindrait pas Michael, Ben et Shawna au *Burning Man*, elle a soudain l'intuition qu'il faut qu'elle y aille :

“I've just had this feeling, that's all.”
“What sort of feeling?”
“You know... spooky old me.” [...]
“Listen, lady. No premonitions until we get you home.”
“But they're not about me,” [Anna] said. [...]
“She's having one of her feelings again.”
“Feelings?”
“An intuition, apparently.”
“About what?”
“I'm afraid to ask.” (236-237)

Le chapitre qui suit immédiatement est consacré à Ben et à Michael. Alors que le festival bat son plein, ils se trouvent dans une zone du « gayborhood » (217) qui s'appelle « Comfort and Joy », que Michael surnomme « the orgy tent » (218). Ils viennent de prendre de l'ecstasy et de participer aux activités sexuelles auxquelles est consacré l'endroit. Michael se sent mal :

“I have to sit up,” said Michael. “You guys stay put.”
 “What’s the matter?” [...] “Your foot?” asked Ben. He was well acquainted with this scenario. Michael’s lingering gout has a way of making his limbs go numb. [...] “It’s his circulation.” (241)

Ben s’endort, puis il est réveillé par de la musique et s’adresse à Michael, qui est étendu à ses côtés :

“What is that?” asked Ben. “A lyre or a flute. I’ve never known the difference.”
 “What difference?”
 “You know—between a lyre and a flute.”
 There was no response from Michael, so Ben looked directly into his eyes. They were open but unblinking. “Are you okay, honey?”
 “I’m fine.”
 “No you’re not. Look at me, Michael... Michael?”
 “I’m fine.” Michael’s eyes rolled back, exposing the whites.
 “Sweetheart... damn it!”
 Michael’s whole body was shaking now, a series of small convulsions that made him lurch forward off the pile of pillows.
 Ben looked up and yelled to no one in particular, “Help us, please! Is there a doctor here? Somebody please, help us!”
 The music ended abruptly. Several people sprang to their feet and rushed to offer aid, standing in a circle around them. Some of them were naked and still had semi-erections—a detail that Ben would remember and recount for years to come.
 Michael was blue and unmoving. His breathing had stopped completely. His legs were wet with urine. [...] Do it right, [Ben] told himself. Assume he’s alive.
 “I’m here, babe,” he said. “Don’t worry. We’re taking this ride together.”
 No response. Michael’s hand was cold and stiff as Ben held it in a frantic pantomime of ordinary life. [...] “I love you, Michael. Do you hear me? I’m here, and I’m not going anywhere. I promised you that, didn’t I? I’m here, baby, right here, so listen to me okay?”
 But Michael was beyond listening. (242-243)

C’est sur ce *cliffhanger* que se termine ce chapitre. Dans le suivant, on retrouve Anna sur les routes cahoteuses qui la mènent au *Burning Man*, alors que son inquiétude grandit : « I can feel it, thought Anna. I can feel the word spreading out from that tent like bright red syrup in a cone of shaved ice » (248). À ces mots, le suspense monte encore d’un cran : elle n’a toujours pas dit clairement qui est concerné par son pressentiment, mais Michael se trouve bien dans une tente, et le « rouge vif » de la rumeur qui enflé pourrait être celui du sang qui a quitté son visage. À ce moment-là, Maupin joue manifestement avec les nerfs du lecteur, puisqu’il consacre un chapitre à Shawna, qui présente sa nouvelle amie, enceinte, à sa mère ; et le détail de la grossesse est alors tout à fait susceptible d’être interprété comme un indice : une vie qui commence peut augurer qu’une autre est en train de s’arrêter. Le suspense atteint son

paroxysme à la fin du chapitre suivant, quand Anna dévoile enfin le contenu de sa prémonition :

“You don’t understand,” said Anna. “He’s alone.”
“Who?” asked Brian.
“Our Michael?”
“Yes.” There was both urgency and impatience in her tone, as if Brian were deliberately misunderstanding her.
“Are you being spooky?” he asked.
“Yes, that’s exactly what I’m doing. Listen to me, dear. He’s leaving, and he needs someone with him.” (259-260)

Le tour que prennent les événements témoigne de toute la maîtrise qu’a Maupin de son lectorat. Le septième tome s’intitulant *Michael Tolliver Lives*, il est évident que la question est : le neuvième aurait-il pu s’intituler « Michael Tolliver Dies » ? Et la réponse sera négative. Dans un dénouement très rapide (trois courts chapitres qui représentent moins de dix pages), la tension retombe, extrêmement brutalement. Faisant référence au « someone » de l’extrait cité ci-dessus, Maupin commence ainsi le chapitre suivant, intitulé « Those four minutes » : « This particular someone had pigtailed of plaited silver that evoked both Rebecca of Sunnybrook Farm and Baby Jane Hudson » (261). Grâce au détail des couettes, le lecteur reconnaît immédiatement Mary Ann, dont on avait appris quelques pages plus tôt qu’elle participait aussi au *Burning Man* :

Jake should have recognized her—he would have, anywhere back in the city—but here she was completely out of context. The pigtailed threw him too. And the pink-and-white-striped dress. The whole getup really.
“Jake! It’s Mary Ann! [...] I work the night shift at the medical tent.” (211)

On comprend donc que Mary Ann est aux côtés de Michael, et qu’il n’est pas mort, ce dont on a rapidement la confirmation :

“Am I dead?” [...]
“You scared the shit out of Ben, you know. You were out for four minutes. White as a sheet and limp. He thought you were dead. [...] Apparently you had a little seizure.” (262-263)

Les derniers mots prononcés par Michael dans *The Days of Anna Madrigal*, qui sont, si l’on en croit Maupin, les derniers que prononcera Michael Tolliver, sont les suivants :

“It must have been awful, those four minutes.”
Ben hesitated. “I said goodbye to you. I told you I loved you, and I said good-bye. Just in case you could hear me.”
Awful, indeed, but immeasurably beautiful to the living Michael.
“Take me home,” he said. (264)

Michael rentre « à la maison », à San Francisco, et c’est là qu’il restera. Sa mort ne sera pas narrée, pas plus que celle d’Anna Madrigal, puisque le neuvième tome se clôt alors qu’elle prend le départ de la parade des « art cars » typiques du *Burning Man*. Hissée au sommet du

char que Jake a construit pour elle, elle part défiler sous la bannière « Transgender Pioneer Anna Madrigal » (80) et, alors qu'elle prend de la vitesse, la dernière phrase du roman laisse planer le doute : « There was a city waiting for her » (270). Que l'on y lise ou non qu'elle est sur le point de s'éteindre, que ce défilé est son « baroud d'honneur », il n'en demeure pas moins que Maupin esquive une dernière fois la question.

c. Michael Tolliver Lives

La raison invoquée par Maupin pour expliquer pourquoi il a esquivé la mort dans les *Tales*, notamment celle de Michael, est la suivante :

With *Michael Tolliver Lives* I wanted to write a novel about my generation; about gay men who had survived this holocaust and were still here and who were, as I put it in the book, facing mortality the ordinary way. I wanted to celebrate that generation because we went through a certain kind of hell that's not fully appreciated today. Young people nowadays just aren't aware. It's not their fault. Every generation suffers from this kind of amnesia. That's why we keep having wars. (Watts)

Selon Maupin, la survie de Michael, aussi peu vraisemblable qu'elle puisse paraître, lui a permis d'écrire un hymne aux survivants. À l'occasion de la publication du dernier tome, l'auteur raconte la genèse de *Michael Tolliver Lives* :

I started out thinking I would write a one-off first person novel about a gay man who had survived the AIDS epidemic. That's when I realised I had such a person in my repertoire, and I might as well be writing about Michael Tolliver. I started out with a first person novel, but gradually the other characters began to audition for me and I found myself writing a continuation of *Tales*. There was no conscious design at that point. (Bryant)

Cela explique que Maupin ait d'abord résisté à l'idée que l'on définisse *Michael Tolliver Lives* comme étant le septième tome de la série : il ne le concevait pas ainsi. La précision « first person novel » permet de comprendre sa démarche : c'est grâce à ce changement de point de vue que l'on perçoit que Maupin a tout de même donné toute sa place à la tragédie du SIDA, sans aller jusqu'à faire mourir Michael. Entre les six tomes originaux et le septième, si les personnages sont peu ou prou les mêmes, si la voix de Maupin est tout à fait reconnaissable, le médium, lui, a changé : la technique narrative de Maupin, ce récit en mosaïque à la troisième personne où il passe d'un personnage à l'autre de chapitre en chapitre, qui avait probablement grandement contribué à son succès et qui allait si bien avec la forme sérielle des débuts des *Tales*, n'est plus. Dans *Michael Tolliver Lives*, c'est Michael qui parle, à la première personne ; de personnage certes privilégié de l'auteur et préféré des

lecteurs mais partageant la vedette avec Mary Ann, Anna et Brian, pour ne citer qu'eux, il devient le narrateur, et donc le « héros », alors que c'était l'une des caractéristiques définitoires des *Tales* de n'en avoir aucun, d'être une succession de « tranches de vies ». Pouvait-il en être autrement ? Ce passage d'une focalisation multiple à un récit à la première personne a pour but de faire de Michael le héros des *Tales*, et, à travers lui, de célébrer tous les héros que sont les survivants du SIDA :

That's really the reason I got back into the story [...]: the realisation that a lot of people had been around for these 20 years, surviving, not in an easy way because the meds that deal with HIV are quite debilitating, but they have been surviving. They survived the homophobia of their youth and they survived a plague that was laid at their doorstep even when they were as ignorant as everyone else about what caused it or where it came from, and I wanted to celebrate those guys, I wanted to say bravo, you're heroes in my book, and this was my way of doing that. (« Brisbane's Writers' Festival »)

Il semble que si Michael pouvait survivre, si San Francisco pouvait rester debout, c'est le texte lui-même qui se devait de porter les stigmates de la crise du SIDA. Que reste-t-il des années 1970 dans les années 2000 ? Tout, sauf le principal : le regard porté sur le monde a changé, la conscience à travers laquelle le lecteur accède à l'histoire des personnages est profondément modifiée.

Cette « héroïsation » de Michael n'est pas uniquement littéraire : comme nous l'avons vu, le jour de la sortie de *Michael Tolliver Lives* a été officiellement baptisé « Michael Tolliver Day in San Francisco ». Tout va dans le sens d'une tentative d'hagiographie, ou du moins d'inscription presque forcée de son statut de héros, de survivant, dans l'histoire des *Tales*, ainsi que dans l'histoire de San Francisco et, partant, des gays. Mais n'est-ce pas là une manière tout à fait usuelle d'inscrire un événement, un personnage dans la mémoire collective ? Célébrer sa survie en lui accordant un jour dans l'année est l'équivalent de la célébration annuelle des émeutes de Stonewall, qui a fini par faire de Stonewall, dans toutes les mémoires, l'événement séminal du mouvement de libération gay :

The claim of Stonewall as movement origin is now ingrained on a plaque outside the Stonewall bar in New York, repeated in newspapers, embedded in history books, and mythologized in documentaries. What many people assume to be a basic fact about the gay movement that it started with Stonewall is a story that the movement successfully promoted. (Armstrong 743)

Ce qui reste de l'« avant » dans l'« après », c'est un personnage de fiction auquel l'auteur et les lecteurs confèrent un statut officiel de survivant qui est une synecdoque de la « sweet confederacy of survivors » (*Michael Tolliver Lives* 4) de la crise du SIDA. En outre, seul ce septième tome « hagiographique » comporte un changement dans la technique narrative de

Maupin ; dans les deux tomes suivants, *Mary Ann in Autumn* et *The Days of Anna Madrigal*, l'écrivain est revenu à un narrateur omniscient qui passe de personnage en personnage et d'histoire en histoire. S'il est toujours question de la mort de Michael, c'est simplement parce qu'à force de survivre, il vieillit³⁷³ : « And here's the kicker: the longer you survive, the closer you get to dying the regular way » (*Michael Tolliver Lives* 19). L'emploi de l'adjectif « regular » est important : mourir du SIDA est une anomalie, tous les morts du SIDA furent des anomalies ; il fallait donc un tome des *Tales* qui soit une irrégularité dans la série pour rendre justice à l'aberration que fut la crise du SIDA, à travers la voix d'un survivant qui parle pour toutes celles qui se sont tuées.

Concluons sur les *Tales* grâce à cette citation de Michel Picard, extraite de *La littérature et la mort* :

[V]oilà bien le paradoxe : l'impensable mort est nécessairement une structure vacante, disponible, l'« absente de tous bouquets³⁷⁴ » ou couronne mortuaires. *A fortiori* pour la fiction, par conséquent, dans laquelle le lecteur est censé ne jamais oublier qu'il s'agit de pseudo-morts ni que les personnages, tués ou non, ne sont en rien des personnes. Si bien qu'on serait tenté de la considérer comme une sorte de *joker* au sein du jeu linguistique et littéraire. (37)

La mort est la grande « absente » des *Tales*, et l'on peut penser que cela va de pair avec le choix qu'a fait Maupin de passer par la fiction pour thématiser la crise du SIDA : il a refusé de jouer son « *joker* » et de faire mourir un personnage de papier et de mots, quand tant d'autres, faits de chair et de sang, sont réellement morts. Toutefois, ce septième tome a déçu un grand nombre de lecteurs : même les lecteurs les plus assidus des *Tales* reconnaissent que les trois derniers tomes ne sont pas à la hauteur des six premiers. Bien que l'on puisse l'expliquer, le changement de technique narrative dans *Michael Tolliver Lives* reste déroutant ; ajouté au hiatus de vingt ans entre le sixième et le septième tome, il aurait pu signer la fin de l'engouement populaire pour la série. S'il n'en fut rien³⁷⁵, c'est probablement grâce à la place que Armistead Maupin lui-même a prise, avec les six premiers tomes, dans le cœur de ses lecteurs :

³⁷³ « *Michael Tolliver Lives* has that additional meaning in addition to just a general message about getting older. I think it's really bad taste for a gay man of my generation to complain about getting old because I'm one lucky son of a bitch. Most of my friends didn't get to do it. » (« Brisbane's Writers' Festival »)

³⁷⁴ Picard fait ici référence à Stéphane Mallarmé, dans l'« Avant-Dire » au *Traité du verbe* de René Ghil (1886) : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets ».

³⁷⁵ *The Days of Anna Madrigal* est resté, au début de l'année 2014, plusieurs semaines dans la liste des *best sellers* du *New York Times*.

The adoration from the audience is something you would ordinarily expect for a pop star, an actor or a celebrity, but not necessarily a writer. It's not a readership so much as a fan base. (Bryant)

Les « Barbaryphiles » ne sont pas de simples lecteurs, ce sont des « fans » : leur fidélité est inconditionnelle.

3. Tony Kushner

Now, what kind of a choice
you
or the loss of you
is
that? [...]

No way to say this I can't
no way to say
no way. [...]

Human beings are
human beings are funny animals when
confronted with the loss of
with loss, they
make sounds of distress
they make sounds of distress comical
when viewed
objectively. [...]

You were desperate
to say something or write
something and you went... (*gestures*)
but when finally with pen in hand you
or the pain or the fear or the medication wrote
only poetry:

As the deathroom angels sang all about you,
plying their trade, those grim professionals:

You wrote:
A rose for the rose quarter
and said:
It would be nice
to be able to say
enough. [...]

Enough.

No way to end this,
no way to make an end.

You, or
the loss of you.

Now what kind of a choice
is that?
And what if the rock can't be budged?
And what if never again the free flow of the air?

And now you are the loss of you.

In a cold dead August down in the infernal south,
we blinked dry bloody eyes against
the cinder-wind,
watching
while fire ants threaded tunnels,
red veins through the earth of your grave. (Avena 248-257)

Cet extrait de « The Second Month of Mourning », un poème de Tony Kushner publié dans *Life Sentences. Writers, Artists and AIDS*, atteste que la mise en mots de « la mort à la deuxième personne » est un point d'achoppement pour l'auteur : l'anaphore « no way », les répétitions tantôt complètes, tantôt apocopées (l'enchaînement « No way to say this I can't/no way to say/no way » donne une impression de bégaiement, d'impossibilité physique à articuler les mots), la référence aux « sons » animaux que font les êtres humains confrontés au deuil et le fait que la poésie soit définie comme étant l'ultime recours face à la mort³⁷⁶ sont autant d'éléments qui témoignent d'une réelle difficulté à verbaliser la mort de l'autre. Dans *Homebody/Kabul*, Kushner propose une manière radicalement différente de parler de la mort. L'extrait ci-dessous est le début de la deuxième scène du premier acte ; la première scène a consisté en un long monologue prononcé par « The Homebody », dont on apprend ici qu'elle a été assassinée par les Talibans :

DOCTOR QARI SHAH. The left clavicle was traumatically separated from the conacoid process, also the infra spinous fossa quite, ah, shattered by a heavy blow, most probably as the woman was dragged—your wife—by her upper limb, arm that is to say, up and down rubble-strewn streets over piles of bomb debris. After dislocation of the humerus from the glenohumeral joint, there was separation and consequent calamitous exsanguinations from the humeral stump. Perhaps occurring as the wife attempts self-defense. (*He holds his hand in front of his face as if warding off a blow*) The, ah, right gynglymus and enarthrodial joints are found to have been twisted to

³⁷⁶ Ce texte est l'une des rares incursions de Tony Kushner dans le genre poétique. De manière générale, s'il délaisse le théâtre, c'est au profit du cinéma (il a coécrit le scénario du film de 2005 *Munich* et écrit celui du film de 2012 *Lincoln*). Il s'est également essayé à la comédie musicale avec *Caroline, or Change* (2004), et il explique dans l'introduction de ce volume que ce médium lui permet d'aller plus loin que le théâtre : « [A]s someone who has spent his adult lifetime trying to move audiences with words alone, I have advice to offer any playwright [...]: try a musical. Words betray the arduousness of the struggle to express, to interpret, to understand. Music offers up emotion and idea with an organicity and shapeliness and spontaneity that must be what we mean when we say that something possesses grace » (xiii).

nonanatomical ninety-degree positions and the arm... separated by dull force. The right side of the os innominatum is also crushed. She is being beaten repeatedly with stakes and rusted iron rebar rods, remember. From the surmisable positions of the assailants and so forth, we believe there were ten persons implicit, approximately so.

My English. I have study medicine in Edinburgh, but long ago. I apologize.

(*He pauses. No one moves or says anything. He resumes:*)

The axillary fascia of the right, ah, hemispherical eminence, um, mamma, um, breast, torn off either by force of a blow or as the corpus is dragged. Her left eye having been enucleated, and from the dull force the occiput. (He indicates the back of the skull) sheared cleanly off. And consequently to which, spillage of, ah, contents. It may be ventured there seems to have been no forcible invasion of the introitus. She was not dishonoured. Your wife. (31-32)

Le contraste entre les deux extraits ci-dessus est saisissant ; pourtant, le médecin légiste, dont l'anglais est limité, et le proche éploré ont en commun la difficulté à trouver les mots justes pour parler de la mort. On trouve ici l'illustration des propos de Vladimir Jankélévitch, qui, même s'il a beaucoup écrit sur la mort, concède les limites du langage :

Vous voyez, le langage même n'est pas taillé pour exprimer la mort. Tous les mots dont on se sert sont des mots empiriques : l'Autre-Monde, un monde, l'autre, c'est-à-dire très différent du nôtre, mais encore un monde, la sur-vie, encore que vie, mais différente de la nôtre. Comment faire ? Le langage ne peut exprimer – avec ses préfixes, ses suffixes : transformation, transmutation, métamorphose, etc. – ce changement que par des choses empiriques : le passage de l'un à l'autre. La mort n'est pas le passage de l'un à l'autre, la mort est le passage de quelque chose à rien du tout. Ce n'est pas un passage, c'est infini, c'est une fenêtre qui ne donne sur rien. (107)

Comment parler de ce « rien » qu'est la mort ? Comment trouver un équilibre entre le bégaiement dû aux larmes et la froideur du langage scientifique ? Ces questions sont au cœur de l'œuvre de Kushner, particulièrement d'*Angels in America*, accompagnées d'une réflexion sur la mort au théâtre. Mettre la mort en scène a ceci de paradoxal que sa dimension fictive est flagrante :

PRIDAMANT. The theater—all that effort devoted to building a make-believe world out of angel hair and fancy talk, no more substantial than a soap bubble. You are moved at the sight of a foul murder—then the murderer and the murdered are holding hands, taking bows together. It's sinister. (*The Illusion* 158)

À la fin d'*Angels in America*, le comédien qui joue le rôle de Roy, mort dans la neuvième scène du quatrième acte de *Perestroika*, revient de l'au-delà pour saluer le public. En véritable exégète de son œuvre, Kushner précise dans les « Playwright's notes » que l'illusion référentielle n'a pas vocation à être totale :

The moments of magic [...] are to be fully realized, as bits of wonderful *theatrical* illusion—which means it’s OK if the wires show, and maybe it’s good that they do, but the magic should at the same time be thoroughly amazing. (11)

Le mot en italiques est « *theatrical* », et non « *illusion* » ; appliquée à la mort, cette remarque témoigne de la maîtrise qu’a Kushner de son art, lui qui compare volontiers l’expérience théâtrale au rêve :

We come to the theater, and we also come to novels and films, in the way we come to our dreams. The guarantee that you have when you come to a theater is that nothing is going to happen to you that will actually produce bodily harm. [...] It can tell you things that you couldn’t face knowing when you’re conscious and acting in the world. (Vorlicky 73)

Le public vient chercher au théâtre ce qui ne peut s’affronter dans la vie ; c’est, selon Freud, l’une des fonctions principales de la fiction :

Et nous sommes amenés tout naturellement à chercher dans le monde de la fiction, dans la littérature, au théâtre ce que nous sommes obligés de nous refuser dans la vie réelle. Nous y trouvons encore des hommes qui savent mourir et s’entendent à faire mourir les autres. (« *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* », cité dans Bertrand 64-65)

a. La mort de Roy : « *Can we make room at the table for everyone?* »³⁷⁷ »

“Well,” says Gordon, “the most hated homosexual in America just died.”
“You know, I hate to say it—not that anyone deserves it—but it’s almost poetic justice, Roy Cohn dying of AIDS.”
“He said it was liver cancer,” says Gordon.
“I mean, after all of the fag-baiting he did with McCarthy back in the fifties. Did you hear about the interview he did with Barbara Walters? He denied he had AIDS; he denied he was gay. He denied he had ever been guilty of professional misconduct, and he was just about to be disbarred in New York. I’m surprised he didn’t deny that the Holocaust had ever occurred.” (*Eighty-Sixed* 254)

Avec ces quelques lignes, Feinberg résume toute la complexité de la mort de Roy Cohn : comment réagir au décès des suites du SIDA d’une figure homosexuelle honnie de tous, qui a inlassablement refusé de reconnaître à la fois son homosexualité et son SIDA, et qui a fini sa vie couvert d’opprobre ? Faut-il s’en réjouir ? Le « *almost* » qui nuance le propos de B.J. (« *it’s almost poetic justice* ») est essentiel : il indique qu’il existe un obstacle l’empêchant d’arriver à cette conclusion. On peut dire que cet « *almost* » est au cœur de la caractérisation de Roy dans *Angels in America* : Kushner s’est emparé de ce problème pour

³⁷⁷ « Kushner raises questions for which there are no easy or simple answers. What lies before us as old values die? [...] Can we make room at the table for everyone? » (Fisher, *New Essays* 22)

aborder la question des contours de la communauté homosexuelle en temps de catastrophe, et y apporte des éléments de réponse qui dépassent largement le « cas » de Roy Cohn.

Kushner prend à deux reprises une précaution remarquable :

A DISCLAIMER: Roy M. Cohn, the character, is based on the late Roy M. Cohn (1927-1986), who was all too real; for the most part, the acts attributed to the character Roy, such as his illegal conferences with Judge Kaufmann during the trial of Ethel Rosenberg, are to be found in the historical record. But this Roy is a work of dramatic fiction; his words are my invention, and liberties have been taken. (*Millenium Approaches* 11)

A DISCLAIMER: Roy M. Cohn, the character, is based on the late Roy M. Cohn (1927-1986), who was all too real; for the most part, the acts attributed to the character Roy are to be found in the historical record. But this Roy is a work of dramatic fiction; his words are my invention, and liberties have been taken with his story.

The real Roy died in August of 1986. For purposes of the play my Roy dies in February. (*Perestroika* 144)

Il faut noter les points communs entre ces deux extraits : Kushner indique que son personnage est inspiré d'une personne réelle en utilisant l'expression « all too real », semblant déplorer le fait que Roy Cohn ait réellement vécu. Il insiste sur la véracité des actes qu'il lui prête, donnant même une illustration précise la première fois, mais non la seconde. Or, *Perestroika* est la pièce dans laquelle Roy décède, et l'ajout de « with his story » peut être lu comme une volonté de préciser que ce n'est pas sa vie que Kushner a modifiée, mais sa fin de vie ; il stipule d'ailleurs qu'il a raccourci la vie du vrai Roy quand il en a fait « son » Roy. La précision « his words are my invention » est à mettre en lien avec la remarque suivante du dramaturge à propos de Roy et de Belize :

I wanted there to be two people, one of the Left and one of the Right, who had a clear moral compass and knew exactly where they were in the universe at all times, and who were not in theoretical, ethical crises. (Vorlicky 80)

On peut donc comprendre que, s'agissant de Roy, Kushner a quelque peu voulu « forcer le trait », faire quasiment de lui un « type », un personnage qui servirait, parallèlement à Belize, d'unité de mesure des autres. Si les tirades prononcées par Roy (citées aux pages 113-115) vont dans ce sens tant elles sont empreintes de cynisme et de brutalité, la manière dont ce personnage est traité ne manque pourtant pas de subtilité. En réalité, Kushner a eu une réaction qui l'a lui-même surpris quand il a appris le décès du vrai Roy Cohn :

At the time that he died of AIDS, I was moved in a way that I never expected to be moved by Roy Cohn. I felt a certain sense of sorrow and grief for him, even though he was a person that I detested most of my life. [...] In a certain sense, his dying of the disease made him a part of the gay and lesbian community even if we don't really want him to be part of our community. (*Ibid.* 46)

L'ambivalence du statut de Roy Cohn au sein de la communauté gay a inauguré chez le dramaturge un questionnement qu'il a ensuite, une fois que la pièce fut écrite, formulé ainsi :

In the program note for the National Theatre [in London], Kushner indicates what, for him, the case of Roy Cohn might mean: "AIDS is what finally outed Roy Cohn. The ironies surrounding his death engendered a great deal of homophobic commentary, and among gay men and lesbians considerable introspection. How broad, how embracing was our sense of community? Did it encompass an implacable foe like Roy? Was he one of us?" (Geis 83)

Comme il apparaît dans l'extrait cité plus haut, Kushner a toutes les raisons de haïr Roy Cohn : « Kushner, as a gay and a Jew, should hate Roy who persecuted people and Jews in the McCarthy era » (*Ibid.* 118). L'une des illustrations les plus nettes de la manière ambiguë dont Roy parle des Juifs se trouve dans le troisième acte de *Millenium Approaches*, quand il explique à Joe quel rôle précis il a joué dans le procès des époux Rosenberg³⁷⁸ :

ROY. Yes. Yes. You have heard of Ethel Rosenberg. Yes. Maybe you even read about her in the history books. If it wasn't for me, Joe, Ethel Rosenberg would be alive today, writing some personal-advice column for *Ms.* magazine. She isn't. Because during the trial, Joe, I was on the phone every day, talking with the judge...

JOE. Roy...

ROY. Every day, doing what I do best, talking on the telephone, making sure that timid Yid nebbish³⁷⁹ on the bench did his duty to America, to history. That sweet unprepossessing woman, two kids, boo-hoo-hoo, reminded us all of our little Jewish mamas—she came this close to getting life; I pleaded till I wept to put her in the chair. Me. I did that. I would have fucking pulled the switch if they'd have let me. (114)

Cohn insiste sur la judéité des deux protagonistes de l'affaire d'une manière équivoque, puisqu'il les intègre tous les deux à une communauté (sa famille pour Ethel, sa patrie pour le juge, qui a un « devoir envers l'Amérique ») dont lui-même fait partie. Mais il utilise ces éléments rhétoriques alors qu'il explique le poids qu'ont eu ses actes dans l'exécution d'Ethel Rosenberg ; la dernière phrase de l'extrait semble atteindre le comble de l'horreur. Ici, il est manifeste que Kushner met tout en œuvre pour rendre Roy absolument détestable. Il fait de même quand il le fait parler des homosexuels ; rappelons ici un extrait de la neuvième scène du premier acte de *Millenium Approaches*, citée à la page 115 :

³⁷⁸ C'est précisément cet épisode dont Kushner veut que nous sachions qu'il est véridique, comme précisé plus haut : « [H]is illegal conferences with Judge Kaufmann during the trial of Ethel Rosenberg [...] are to be found in the historical record ».

³⁷⁹ Selon le *Merriam-Webster*, « nebbish » signifie « a timid, meek, or ineffectual person » et vient du yiddish « nebekh », « poor, unfortunate ». Quant à « Yid », il est précisé que c'est une manière « usually offensive » de désigner un homme juif. Dans *Millenium Approaches*, Louis confirme la nature offensante de ce terme : « I'm not all that Jewish-looking, or... well, maybe I am but, you know, in New York, everyone is... well, not everyone, but so many are but so but in England, in London I walk into bars and I feel like Sid the Yid, you know I mean like Woody Allen in *Annie Hall*, with the payess and the gabardine coat, like never, never anywhere so much—I mean, not actively despised, not like they're Germans, who I think are still terribly anti-Semitic... » (97).

Homosexuals are men who in fifteen years of trying cannot get a pissant antidiscrimination bill through City Council. Homosexuals are men who know nobody and whom nobody knows. Who have zero clout. (51)

En plus de faire montre d'une homophobie extrême, Roy se désolidarise explicitement de la communauté gay : « Roy Cohn is a heterosexual man [...] who fucks around with guys » (*Ibid.*). Kushner expose, sans les minorer, les raisons qu'il a de détester Roy Cohn.

Pourtant, « son » Roy n'est pas dépeint dans toute la pièce de manière univoque : « Roy Cohn, however, does not appear as a completely evil person in *Angels*. He is notably portrayed as a forgivable person, too » (Fisher, *New Essays* 114). Et c'est son homosexualité qui apparaît au cœur du portrait qu'en dresse le dramaturge, parce qu'elle fait de lui, aussi, une victime d'homophobie :

Roy suspects that those on the disbarment committee regard him as "some sort of filthy little Jewish troll". But the jury never invokes Jewish epithets—only gay ones [...]: "I've hated that little faggot for thirty-six years." (Geis 127)

Aussi détestable qu'il ait été, Roy Cohn ne méritait pas, selon Kushner, que sa mort déclenche une avalanche de propos homophobes :

I was kind of upset at the way that he was discussed in the press at the time that he died because I thought there was a great deal of homophobia and homophobic gloating over the fact that he had died of AIDS. (Vorlicky 46)

Les « libertés » prises par Kushner ne concernent pas la vie de Roy Cohn, mais la manière dont son décès est vécu :

Kushner might have felt it a necessity to rewrite Cohn in order to resist the heterosexist discourse. The criticism should have been against only what Cohn did and not what he was. [...] Because of the prevailing view against homosexuality in society, Cohn's homosexuality and political persona, morals, and actions are connected expediently, though these elements should be regarded as incidental. [...] While illustrating Cohn's crime as unforgivable, Kushner, in his play, forgives gay Roy Cohn in order to cut the connection. (Fisher, *New Essays* 120-121)

Ce « pardon » accordé à Roy, mis en scène dans le cinquième acte de *Perestroika*, est précisément ce qui fait toute la puissance du traitement du personnage dans *Angels in America* :

Two AM. Roy's hospital room. Roy's body is on the bed. Ethel is sitting in a chair. [...]

LOUIS: [...] What am I doing here? [...]

BELIZE: I needed a Jew. You were the first to come to mind.

LOUIS: What do you mean you needed... [...]

BELIZE: What do you call the Jewish prayer for the dead?

LOUIS: The Kaddish?

BELIZE: That's the one. Hit it.

LOUIS: Whoah, hold on.

BELIZE: Do it, do it, they'll be in here to check and he...

LOUIS: I'm not saying any fucking Kaddish for him. [...] [N]o fucking way am I praying for him. [...] I can't believe you'd actually pray for...

BELIZE: Louis, I'd even pray for you.

He was a terrible person. He died a hard death. So maybe... A queen can forgive her vanquished foe. It isn't easy, it doesn't count if it's easy, it's the hardest thing. Forgiveness. Which is maybe where love and justice finally meet. Peace, at least. Isn't that what the Kaddish asks for? [...]

(Louis puts a Kleenex on his head.)

LOUIS: Yisgadal ve'yiskadash sh'mey rabo, sh'mey de kidshoh, uh... Boray pre hagoffen. No, that's the Kiddush, not the... Um, shema Yisroel adonai... This is silly, Belize, I can't...

ETHEL (Standing, softly): B'olmo deevro chiroosey ve'yamlich malchusey...

LOUIS: B'olmo deevro chiroosey ve'yamlich malchusey...

ETHEL: Bechayeychon uv'yomechechon uvchayey d'chol beys Yisroel...

LOUIS: Bechayeychon uv'yomechechon uvchayey d'chol beys Yisroel...

ETHEL: Ba'agolo uvizman koriv...

LOUIS: Ve'imroo omain.

ETHEL: Yehey sh'mey rabo m'vorach...

LOUIS AND ETHEL: L'olam ulolmey olmayoh. Yisborach ve'yishtabach ve'yispoar ve'yisroman ve'yisnasey ve'yis'hadar ve'yisalleh ve'yishallol sh'mey dekudsho...

ETHEL: Berich hoo le'eylo min kol birchoso veshiroso...

LOUIS AND ETHEL: Tushb'choso venechemoso, daameeron b'olmo ve'imroo omain. Y'he sh'lomo rabbo min sh'mayo v'chayim olenu v'al kol Yisroel, v'imru omain...

ETHEL: Oseh sholom bimromov, hu ya-aseh sholom olenu v'al col Yisroel...

LOUIS: Oseh sholom bimromov, hu ya-aseh sholom olenu v'al col Yisroel...

ETHEL: V'imru omain.

LOUIS: V'imru omain.

ETHEL: You sonofabitch.

LOUIS: You sonofabitch.

(Ethel vanishes.)

BELIZE: Thank you Louis, you did fine.

LOUIS: Fine? What are you talking about, fine? That was fucking miraculous. (254-257)

Belize, l'autre personnage de la pièce à avoir « a clear moral compass », donne la clé de la démarche de Kushner vis-à-vis de Roy Cohn : « A queen can forgive her vanquished foe » ; une fois que le SIDA l'a emporté, Roy fait indéniablement partie de la communauté des victimes de la catastrophe. Il a donc, malgré tout, sa place sur le « AIDS Memorial Quilt » : « Even Roy Cohn, the most evil queen who ever lived, is remembered with several panels » (*Queer and Loathing* 37). Ce panneau à la mémoire de Cohn porte trois inscriptions : « Roy Cohn's sheet of the famous AIDS Quilt, which commemorates AIDS victims, calls him not only a bully and a coward, but also a victim » (Fisher, *New Essays* 120). La mort des suites du

SIDA a humanisé Cohn : dans *Angels in America*, notamment dans cette magistrale « scène du pardon »³⁸⁰, « AIDS makes Prior a prophet, Roy a human being » (Geis 114).

b. « *More Life*³⁸¹ » : la survie de Prior

« Le SIDA fait de Prior un prophète » : en effet, à mesure que sa santé physique se dégrade³⁸², le personnage de Prior gagne en force spirituelle. James Fisher formule ainsi cette évolution, qui va à l'inverse de celle de Roy : « [T]he seemingly weak (Prior) gain[s] in strength as [he] face[s] overwhelming adversities » (Fisher, *The Theater of Tony Kushner* 70). S'il prend le soin de préciser « seemingly », c'est qu'en réalité, la caractérisation de Prior est profondément ambivalente ; sa « faiblesse » apparente est inversement proportionnelle d'une part à sa force d'âme, d'autre part à son poids dans la pièce. Si *Angels in America* est sans aucun doute une pièce chorale, dans laquelle les huit personnages principaux ont tous un rôle essentiel, Prior occupe pourtant une place privilégiée. C'est en toute discrétion que Prior prend de plus en plus d'importance : les spectateurs ne le rencontrent qu'à la quatrième scène du premier acte, et il n'apparaît que dans onze des vingt-six scènes que compte *Millenium Approaches*, ce qui est tout à fait logique puisqu'il y a sept autres personnages, dont quatre que son chemin ne croise pas. Dans *Perestroika*, il est plus souvent présent, puisqu'il fait partie de quinze des trente-et-une scènes³⁸³, mais c'est surtout l'évolution de sa présence sur scène qui est notable : il intervient de manière régulière dans les quatre premiers actes (neuf scènes sur vingt-trois, ce qui lui fait une présence moyenne presque égale à celle qu'il a dans *Millenium Approaches*) ; en revanche, dans le cinquième et dernier acte, il est quasiment

³⁸⁰ « The final redemption of Roy is one of the few brilliant scenes in contemporary American drama. [...] In this moment these three come together—the executed communist, the black drag queen and the guilty Jew—[...] thereby inventing a more complex yet exact sense of self. » (Geis 109)

³⁸¹ *Perestroika* 280.

³⁸² Il fait son premier malaise à l'acte I scène 2 de *Millenium Approaches* (il s'agit de la scène où il a « an accident », citée à la page 261). L'indication scénique qui ouvre l'acte II scène 5, où Prior est à l'hôpital, précise « Prior is very sick but improving », mais Belize lui adresse immédiatement la remarque suivante : « You look like shit » (65). Puis il fait la liste de ses symptômes (citée aux pages 140-141) à l'acte III scène 2, qui se déroule dans un hôpital de jour où il prend un traitement par voie intraveineuse. Le « Dramatis Personae » de *Perestroika* précise : « Throughout *Perestroika* he has a pronounced limp » (137). Dans l'acte III scène 6, une indication scénique précise « He's very sick » avant que lui-même ne dise : « Wait, I have a mouthful of pills and water » (211-212). À l'acte IV scène 1, il a « an attack of some sort of respiratory trouble » (217) qui empire à la scène 4 ; c'est ce qui va le mener à nouveau à l'hôpital (acte IV scène 6), où son infirmière fait le constat suivant : « I know people who would kill to be in the shape you were in, you were recovering, and you threw it away » (234). Son état de santé reste fragile jusque dans l'épilogue : « Prior is heavily bundled, and he has thick glasses on, and he supports himself with a cane » (277).

³⁸³ Ce chiffre ne prend pas en compte les deux scènes que Kushner définit comme étant optionnelles, les sixième et neuvième scènes de l'acte V.

omniprésent, puisque qu'il figure dans six des huit scènes. La fin de *Perestroika* lui est consacrée : il ne sort plus de scène à partir du milieu du dernier acte, c'est-à-dire qu'il est au cœur des quatre dernières scènes, ainsi que de l'épilogue. Son statut de prophète suit une trajectoire parallèle à son statut de héros de la pièce : plus le SIDA l'affaiblit, plus il « devient » prophète. À partir du deuxième acte de *Perestroika*, son apparence physique reflète ce changement :

Prior is dressed oddly; a great long black coat and a huge, fringed, matching scarf, draped to a hoodlike effect. His appearance is disconcerting, menacing and vaguely redolent of the Biblical. (In all the scenes that follow in which Prior appears, this is his costume—he adds to and changes it slightly but it stays fundamentally corvine, ragged and eerie. It should be strange but not too strange³⁸⁴.) (167)

Le temps a un effet visible et considérable sur Prior. Son nom était déjà un indice, comme le fait remarquer son infirmière dès l'acte II scène 3 de *Millenium Approaches* : « Weird name. Prior Walter. Like, “The Walter before this one” » (57). Selon Harold Bloom, « Prior Walter » dénote un paradoxe :

Moreover, Prior's very name designates his temporal dislocation, the fact that he is at once too soon and belated, both that which anticipates and that which provides an epilogue (to the Walter family, if nothing else, since he seems to mark the end of the line). (20)

Le personnage de Prior est anachronique, puisqu'en outre, il est atteint du « virus of time » (175) qui fait de lui un prophète à une époque où les prophètes, selon Louis, n'existent plus : « Any religion that's not at least two thousand years old is a cult. [...] And I know people who would call *that* generous » (197). C'est Hannah qui trouve les mots pour l'apaiser, en invoquant l'existence d'un prophète récent :

PRIOR. [...] What's happened to me?
(*Little pause.*)
HANNAH. You had a vision.
PRIOR. A vision. Thank you, Maria Ouspenskaya³⁸⁵.
I'm not so far gone I can be assuaged by pity and lies.
HANNAH. I don't have pity. It's just not something I have.
(*Little pause*)
One hundred and seventy years ago, which is recent, an angel of God appeared to Joseph Smith in upstate New York, not far from here. People have visions.
PRIOR. But that's preposterous, that's...
HANNAH. It's not polite to call other people's beliefs preposterous.
(*Perestroika* 235)

³⁸⁴ Dans l'acte III, une indication scénique est encore plus explicite, puisqu'elle précise qu'en rentrant chez lui, Prior enlève ses « *prophet clothes* » (211).

³⁸⁵ Il fait référence ici au film de George Waggner *The Wolf Man* (1941), dans lequel Maria Ouspenskaya joue le rôle d'une bohémienne qui révèle son avenir au personnage principal.

C'est en termes temporels que l'Ange formule sa mission en tant que prophète ; il doit être le prophète de la stase :

ANGEL. Vessel of the BOOK now: Oh Exemplum Paralyticum:
On you in you in your blood we write have written:
STASIS!
The END. (*Ibid.* 180)

C'est précisément cette stase que Prior refuse, dans la cinquième scène de l'acte V, qui se clôt sur sa magnifique tirade « More Life » :

PRIOR. I... I want to return this.
(*He holds out the Book. No one takes it from him.*)
AUSTRALIA. What is the matter with it?
PRIOR (*A beat, then*). It just... It just... We can't just stop.
We're not rocks—progress, migration, motion is... modernity. It's *animate*, it's what living things do. We desire. Even if all we desire is stillness, it's still desire. Even if we go faster than we should. We can't *wait*. And wait for what? God... [...] (*Starting to put the Book on the table*): So thank you... for sharing this with me, but I don't want to keep it.
OCEANIA (*To the Angel of America*). He wants to live.
PRIOR. Yes.
I'm thirty years old, for God sake. (*Softer rumble*) I haven't *done* anything yet, I...
I want to be healthy again. And this plague, it should stop. In me and everywhere. Make it go away.
AUSTRALIA.
Oh We have tried.
We suffer with You but
We do not know. We
Do not know how.
(*Prior and Australia look at each other.*)
EUROPA.
This is the Tome of Immobility, of respite, of cessation.
Drink of its bitter water once, Prophet, and never thirst again.
PRIOR. I... can't.
(*Prior puts the Book on the table. He removes his prophet robes, revealing the hospital gown underneath. He places the robe by the Book*) I still want... My blessing. Even sick. I want to be alive. [...]
ANGEL.
Look up, look up,
It is Not-to-Be Time.
Oh who asks of the Orders Blessing
With Apocalypse Descending?
Who demands: More Life?
When Death like a Protector
Blinds our eyes, shielding from tender nerve
More horror than can be borne.
Let any Being on whom Fortune smiles
Creep away to Death
Before that last dreadful daybreak
When all your ravaging returns to you
With the rising, scorching, unrelenting Sun:

When morning blisters crimson
And bears all life away,
A tidal wave of Protean Fire
That curls around the planet
And bares the Earth clean as bone.

(Pause.)

PRIOR. But still. Still.

Bless me anyway.

I want more life. I can't help myself. I do.

I've lived through such terrible times, and there are people who live through much much worse, but... You see them living anyway. When they're more spirit than body, more sores than skin, when they're burned and in agony, when flies lay eggs in the corners of the eyes of their children, they live. Death usually has to *take* life away. I don't know if that's just the animal. I don't know if it's not braver to die. But I recognize the habit. The addiction to being alive. We live past hope. If I can find hope anywhere, that's it, that's the best I can do. It's so much not enough, so inadequate but... Bless me anyway. I want more life³⁸⁶. (*Ibid.* 263-267)

« The Great Work Begins »

En refusant son rôle de prophète, en choisissant de vivre avec le SIDA et donc de laisser le virus faire son œuvre dans son corps, c'est-à-dire l'affaiblir et le rendre de plus en plus malade (nous avons vu que, dans l'épilogue, il doit s'aider d'une canne pour marcher), Prior devient le porte-parole à la fois de ceux qui sont morts et de ceux qui survivent :

Prior, Louis, Belize and Hannah sitting on the rim of the Bethesda Fountain in Central Park. [...]

PRIOR (*To audience*). This is my favorite place in New York City. No, in the whole universe. The parts of it I have seen. [...]

It's January 1990. I've been living with AIDS for five years. That's six whole months longer than I lived with Louis. [...]

The fountain's not flowing now, they turn it off in the winter, ice in the pipes. But in the summer it's a sight to see. I want to be around to see it. I plan to be. I hope to be.

³⁸⁶ Tony Kushner précise dans les « Playwright's Notes » de *Perestroika* qu'il s'est inspiré ici de travaux de Harold Bloom : « I want to acknowledge my indebtedness to Harold Bloom's reading of the Jacob story, which I first encountered in his introduction to Olivier Revault D'Allonnes's *Musical Variations on Jewish Thought*, in which Bloom translates the Hebrew word for "blessing" as "more life." Bloom expands on his interpretation in *The Book of J* » (144). Dans l'« Afterword », il fait un commentaire plein d'humour concernant le fait qu'il ait « emprunté » une idée à Harold Bloom lui-même : « It's ironic that Harold Bloom [...] provided me with a translation of the Hebrew word for "blessing"—"more life"—which subsequently became key to the heart of *Perestroika*. Harold Bloom is also the author of *The Anxiety of Influence*, his oedipalization of the history of Western Literature, which when I first encountered it years ago made me so anxious my analyst suggested I put it away. Recently I had the chance to meet Professor Bloom and, guilty over my appropriation of "more life," I fled from the encounter as one of Freud's *Totem and Taboo* tribesmen might flee from a meeting with that primal father, the one with the big knife » (289).

This disease will be the end of many of us, but not nearly all, and the dead will be commemorated and will struggle on with the living, and we are not going away. We won't die secret deaths anymore. The world only spins forward. We will be citizens. The time has come.

Bye now.

You are fabulous creatures, each and every one.

And I bless you: *More Life*.

The Great Work Begins. (*Ibid.* 277-280)

Ce « Great Work » qui commence quand le rideau tombe sur *Angels in America* consiste en une réconciliation du passé et de l'avenir : « the dead will be commemorated and will struggle on with the living » ; c'est le travail de mémoire, dont nous allons à présent examiner les modalités. Prior est un survivant, il doit œuvrer à ce que les morts du SIDA ne tombent pas dans l'oubli, et il enjoint à tous les spectateurs de faire de même.

Chapitre 2

« La mort au-delà de la mort³⁸⁷ » : le travail de mémoire

« La mort est avant tout béance »

L'un des enjeux majeurs de « la mort à la deuxième personne » est qu'une fois que l'autre est décédé, il n'est plus, et pourtant il reste quelque chose de lui. Deux choses, en réalité : son corps et son souvenir, et il va de la responsabilité des survivants de s'occuper du traitement de l'un et de l'autre. Le défunt est à la fois déjà parti et toujours là, et les survivants sont face à deux mouvements opposés : la nécessité de faire disparaître son cadavre, d'une manière ou d'une autre, et celle de faire perdurer son souvenir, également selon des modalités différentes. La mort de l'autre crée un vide qu'il faut combler, ou plutôt circonscrire :

Entendue comme dissolution de l'être ou perte de l'individualité, la mort est avant tout béance, et c'est cette certitude traumatisante que l'homme doit affronter. Une solution consiste à cerner cette béance, à circonscrire cet impossible, et pourtant si réel, trou noir où tout s'abolit. (Barreau 39)

Les usages qui entourent la mort sont intéressants à observer dans le cadre de la littérature du SIDA car, selon Louis-Vincent Thomas, l'épidémie de SIDA a inauguré un nouveau rapport à la mort :

Par sa brusque intervention sur la scène mondiale, en raison de son mode de transmission, par le type de population qu'il touche (homosexuels, drogués, habitants des pays pauvres) le sida notamment nous fait [...] comprendre que nous pouvons et devons mourir et ceci en dépit ou à cause des progrès de la science, de la technique, de la gestion. Le sida serait-il le nouveau cavalier de l'apocalypse ? (*La mort* 45)

En effet, peu d'ouvrages consacrés à la mort omettent le SIDA ; selon de nombreux commentateurs, l'épidémie de SIDA, en obligeant la société à se confronter à la mort en masse à une époque où les épidémies semblaient appartenir à un temps révolu, a exercé un impact sensible sur les rites de mort. Pour Gaëlle Clavandier, il convient de parler de « mort collective » et non de « mort en masse » précisément pour cette raison :

Deux conceptions [de la mort collective] coexistent. La première a trait à la « mort en masse » qui a pour caractéristique d'être un fait brut. En d'autres termes, elle correspond au descriptif d'une réalité qui existe en soi. Un seul indicateur est nécessaire et suffisant pour la définir : un nombre de morts

³⁸⁷ Il s'agit d'une expression tirée de *La mort* de Louis-Vincent Thomas (24).

relativement important. La seconde repose sur la construction sociale d'une réalité : celle de « mort collective ». (*La mort collective* 5)

Cette « construction sociale » est ce qui nous importe ici : les rites qui entourent les cadavres des défunts, leurs obsèques, mais également les stratégies mises en œuvre pour faire perdurer leur souvenir, sont décrits avec minutie dans la littérature gay du SIDA, et ils méritent notre attention car ce sont eux qui font des morts du SIDA plus que la somme de tous les décès :

Dans son ouvrage, *L'Épidémie – carnet d'un sociologue*, B. Paillard va à l'encontre de ce point de vue. Pour lui, « la mort collective [et en particulier le sida] n'a pas de nom et les morts épidémiques sont des morts sans statut. Malgré leur nombre. Les victimes de drames sociaux aussi grands ne trouvent pas de place dans le registre de célébration des morts collectives ». [...] Nous pensons au contraire que l'épidémie du sida peut être qualifiée de mort collective durant une période tout au moins. [...] La plupart des critères permettant de définir une mort collective sont présents [...] pour la période de 1990 à 1996. Il s'agit de la création [...] de la nécessité d'un deuil ritualisé, de l'élaboration du Patchwork des noms et d'autres types de monumentalité [...]. (*Ibid.* 187-190)

À l'époque où le SIDA était une maladie quasiment toujours fatale, la question du devenir du défunt après sa mort était omniprésente, un passage obligé pour les malades, et même pour les autres. Dans le « Foreword » de *Body Blows* de Tim Miller, il faut lire entre les lignes de Tony Kushner :

Tim has come to us [...] scarred but not bowed, and his presence in this impossible time—who believed some of us would still be here?—at this impossibly advanced calendar date [...] is, to me and I would imagine to many of us, a paradoxical figure of grieving and action, of mourning and resistance. (xi)

Le polyptote « impossible/impossibly », qui qualifie l'époque où Tim Miller est encore là (c'est-à-dire les années 2000), se comprend rétrospectivement : Kushner ne concevait pas de possibilité de survie pour les hommes gays (« us », répété trois fois) ; la mort collective semblait être leur destinée. Ainsi, Kushner lui-même, qui est pourtant séronégatif, a réfléchi à ses propres funérailles, comme l'atteste cet extrait de l'introduction de *Death and Taxes* :

My favorite part of [*Reverse Transcription*] is Ella Fitzgerald's Cole Porter Songbook version of "Begin the Beguine" [...] which I have stipulated in my will is to be played at my funeral, along with Mahler's "Resurrection" Symphony, Dvorak's Ninth, Brahms's Fourth and Bach's "St Matthew's Passion". I envision a lengthy service. Bring Lunch. (xii)

Il fait preuve d'humour, mais, en réalité, il ne s'est pas contenté de « réfléchir » à ses obsèques, comme l'atteste l'emploi de la terminologie légale « stipulated in my will » : en tant que survivant de l'épidémie de SIDA, il a assez côtoyé la mort pour envisager la sienne et donc, selon l'expression consacrée, « prendre ses dispositions ». Rappelons cette citation de *Adam and the Experts* de Victor Bumbalo : « Last month I went to more memorial services

than I did movies » (4). Il n'est donc pas étonnant, comme nous allons le voir, que de nouveaux rites autour des défunts se soient mis en place.

1. « Fascinant cadavre³⁸⁸ »

Qu'est-ce qu'une juste place dès lors que tout se passe, et se place, comme si la dernière volonté du corps propre dit vivant, car quand je dis corps, j'entends le corps vivant, et le corps sexué, comme si l'affirmation suprême du vivant têtue, c'était ce testament, le plus ancien et le plus nouveau, tel « ceci est mon corps », « gardez-le en mémoire de moi » et « pour cela remplacez-le en mémoire de moi par un livre ou par un discours destiné à être relié en peau de livre ou mis en mémoire digitalisée. Transfigurez-moi en *corpus*. Qu'il n'y ait plus de différence entre le lieu de la présence réelle ou de l'Eucharistie et la grande bibliothèque informatisée du savoir ». (Derrida 209)

Dans cet extrait du chapitre de *Chaque fois unique, la fin du monde* consacré à Sarah Kofman, Jacques Derrida fait référence à la transsubstantiation d'un corps en un corpus comme étant le testament « le plus ancien et le plus nouveau » de chaque défunt. En effet, la question du devenir du corps après la mort, c'est-à-dire du cadavre, est à la fois millénaire et renouvelée à chaque décès. À la fin du xx^e siècle, rien d'étonnant à ce qu'elle se pose en termes symboliques (du corps au corpus), car le cadavre dégoûte :

À l'heure où chacun s'attache à traquer ses odeurs personnelles pour les enfouir sous celles d'odéoreuses eaux de toilettes, la puanteur du cadavre est devenue intolérable, comme celle de toute chair vieillissante, dans ce qu'on appelle pudiquement le « quatrième âge » où l'individu perd lentement le contrôle de son emballage corporel. Cette déchéance rebute, déplaît, inconmode. (Faivre 12-13)

Selon Gorer, cette répugnance a « glissé » du corps sexué au corps mort :

Les processus naturels de putréfaction et de décomposition sont devenus répugnants, aussi répugnants que les processus naturels de l'accouchement ou de la copulation pouvaient l'être il y a un siècle. L'intérêt pour ces phénomènes est (ou était) morbide et malsain, au point d'être désapprouvé chez tous et puni chez les jeunes. Nos grands-parents ont appris que les bébés se trouvaient sous les feuilles de groseilliers ou de choux ; nos enfants apprennent probablement que ceux qui sont « passés » (honte à cette grossière monosyllabe anglo-saxonne) sont changés en fleurs ou reposent dans d'agréables jardins. Les horreurs sont implacablement camouflées; l'art des embaumeurs est celui du déni total. (23)

Dans *Angels in America*, Louis, n'éprouve aucune réticence à parler longuement des odeurs corporelles liées à l'acte sexuel :

³⁸⁸ Il s'agit du titre de l'article de Patrick Bergeron présentant le vingt-troisième volume de la revue québécoise *Frontières*, revue qui met en œuvre une approche multidisciplinaire de la mort.

LOUIS. You smell nice.
 JOE. So do you.
 LOUIS. Smell is... an incredibly complex and underappreciated physical phenomenon. Inextricably bound up with sex.
 JOE. I... didn't know that.
 LOUIS. It is. The nose is really a sexual organ. Smelling. Is desiring. We have five senses, but only two that go beyond the boundaries... of ourselves. When you look at someone, it's just bouncing light, or when you hear them, it's just sound waves, vibrating air, or touch is just nerve endings tingling. Know what a smell is?
 JOE. It's... some sort of... No.
 LOUIS. It's made of the molecules of what you're smelling. Some part of you, where you meet the air, is airborne.
(He goes up to Joe, close)
 Little molecules of Joe... *(He inhales deeply)* Up my nose. Mmmm... Nice.
 Try it.
 JOE. Try... ?
 LOUIS. Inhale.
(Joe inhales.)
 LOUIS. Nice?
 JOE. Yes.
 I...
 LOUIS *(Quietly)*. Sssshhhh. Smelling. And tasting. First the nose, then the tongue.
 JOE. I just don't...
 LOUIS. They work as a team, see. The nose tells the body—the heart, the mind, the fingers, the cock—what it wants, and then the tongue explores, finding out what's edible, what isn't, what's most mineral, food for the blood, food for the bones, and therefore most delectable.
(He licks the side of Joe's cheek)
 Salt.
(Louis kisses Joe, who holds back a moment and then responds.)
 LOUIS. Mmm. Iron. Clay.
(Louis slips his hand down the front of Joe's pants. They embrace more tightly. Louis pulls his hand out, smells and tastes his fingers, and then holds them for Joe to smell.)
 LOUIS. Chlorine. Copper. Earth.
(They kiss again.)
 LOUIS. What does that taste like?
 JOE. Um...
 LOUIS. What?
 JOE. Well... Nighttime.
 LOUIS. Stay?
 JOE. Yes.
(Little pause)
 Louis?
 [...]
 LOUIS. Ssssh. Words are the worst things. Breathe. Smell.
(Perestroika 163-165)

Mais dès lors qu'il s'agit des odeurs corporelles liées à la maladie, donc annonciatrices de mort, Louis les cite comme étant l'une des raisons qui rendent la vie avec Prior impossible : « I miss him, I miss him so much but then... those sores, and the smell and... » (*Millenium*

Approaches 105). Quand il entre dans la chambre d'hôpital où se trouve le cadavre de Roy, Louis a une réaction remarquable :

Two AM. Roy's hospital room. Roy's body is on the bed. Ethel is sitting in a chair. Belize enters, then calls off in a whisper:

BELIZE. Hurry.

(Louis enters wearing an overcoat and dark sunglasses.)

LOUIS. Oh my god, oh my god it's—oh this is too weird for words, it's Roy Cohn, it's... so creepy here... (*Perestroika* 254)

« This is too weird for words » – pourtant, quelques répliques plus tard, Louis verbalise les raisons de son malaise :

LOUIS (*Looking at Roy*). I'm thirty-two years old and I've never been in a room with a dead body before. (*Louis touches Roy's forehead*) It's so heavy, and small. (*Ibid.* 256)

Selon Jankélévitch, la religion de Louis, le judaïsme, peut expliquer qu'il ne se soit jamais trouvé en présence d'un mort :

L'amour du cadavre est catholique. Le catholique est nécrophile, nécromant, il aime mieux un cadavre qu'un vivant. [...] Le chrétien n'est pas pressé de se débarrasser des cadavres. Il vivrait bien avec un cadavre, mais enfin, il sent mauvais, heureusement! Donc, on s'en débarrasse. (113)

En outre, c'est encore une référence à l'odeur qui explique qu'il faille se « débarrasser » du cadavre.

En réalité, dans la grande majorité des cas, le terme de Jankélévitch n'est pas trop fort, puisque c'est le choix de la crémation qui prévaut. La liste serait longue s'il fallait relever, dans les ouvrages cités jusqu'ici, toutes les occurrences où le corps du défunt est détruit par les flammes et ses cendres dispersées à un endroit symbolique. On trouve une illustration de la systématisme de ce choix à la première page de *Michael Tolliver Lives* :

Here in our beloved Gayberry you can barely turn around without gazing into the strangely familiar features of someone long believed dead. Having lost track of him in darker days, you had all but composed his obituary and scattered his ashes at sea, when he shows up in the housewares aisle at Cala Foods to tell you he's been growing roses in Petaluma for the past decade.

Michael, synecdoque des survivants du SIDA, a assisté à tant de cérémonies de dispersion des cendres qu'il n'imagine pas d'autre type d'obsèques. Selon David Feinberg, c'est même devenu un « business » qui fait sa publicité dans la presse gay :

I counted eight ads from viatical settlement companies in a recent issue of *The Advocate*. These companies buy life insurance from the terminally ill: the shorter your life expectancy, the better your return on investment. Then there's LifeStyle UrnsTM, which offers quality cremation urns with a lambda etched on the lid. They run from \$249 to \$349, with an optional velvet lining for \$18 extra, if you supply the material. (*Queer and Loathing* 179)

Jean-Paul Guetny, dans la postface de *La mort en questions*, parle ainsi du récent « essor de la crémation » :

À son propos on ne peut parler de nouveauté. Il s'agit d'une pratique très ancienne que le premier christianisme assimila au paganisme. [...] Différents arguments sont mis en avant pour justifier ce choix. Les uns, d'ordre affectif, comme pour la prévoyance funéraire : ne pas être une charge pour ses proches, en imposant l'entretien d'une tombe, que la dispersion des familles rend de toute façon compliqué. Les autres, d'ordre économique : la crémation est réputée moins onéreuse que l'inhumation (ce qui se discute). D'autres encore, d'ordre écologique et hygiéniste : il faut réserver la terre en priorité aux vivants et réduire les risques de pollution que représentent les cimetières. Mais, à travers la crémation, se manifeste aussi, comme le note Isabelle Dubois-Costes [dans *Le décès, se préparer, faire face*], « l'intention de faire disparaître les corps rapidement, sans dégradation progressive, conformément au culte du corps et de la jeunesse dominant dans notre société ». Le succès de « la crémation purificatrice et pudique », selon l'expression employée par Jean Lamblot dans cet ouvrage, témoigne à la fois de la hantise moderne du cadavre, « comble de l'abjection » (Dominique Bernard-Faivre) et de la « spiritualisation » du rapport aux défunts, au détriment d'une « culture de la trace », autrefois si vivace. (528-529)

S'il est de nouveau fait référence au dégoût qu'inspire le cadavre, l'argument essentiel est que toutes les raisons invoquées (le prix, la volonté de ne pas occuper une parcelle de terre au détriment des vivants et de ne pas leur faire courir de risques sanitaires) peinent à cacher la démarche sous-jacente, celle dont parlait Derrida : la volonté de transmuier les corps morts, de « spiritualiser » le rapport à la mort, en d'autres termes, de ne pas se laisser la possibilité de penser à un corps en train de pourrir sous terre. Selon Gaëlle Clavandier, c'est la stabilité de la matière que l'on recueille après la crémation qui rassure :

[L]es cendres [...] paradoxalement restent mobiles en raison de leur état, mais stables par leur imputrescibilité (à la différence du cadavre qui lui subit une lente mutation). (« Quels enjeux contemporains autour du cadavre et des cendres ? » 14)

Louis-Vincent Thomas note pourtant que l'on peut voir dans l'ensevelissement du cadavre le début d'une certaine forme d'immortalité :

L'homme continue de mourir après le dernier soupir. J. Ruffié (*Le sexe et la mort*) signale quelques temps forts de ce long processus de destruction. Les cellules nerveuses ne survivent pas à quelques minutes d'anoxie bientôt suivies par les cellules hépatiques, rénales et glandulaires tandis que les épithéliums tiennent deux à trois jours. Certains organes, bien que lésés et non fonctionnels, « gardent leur forme anatomique avant de se réduire en une bouillie infecte qui remplira, provisoirement, le crâne, thorax, l'abdomen ». Le foie disparaît vers la troisième semaine, le cœur et l'utérus entre le cinquième et sixième mois, avec des variations parfois assez larges tenant au degré hygrométrique et calorique du milieu ambiant. C'est généralement au bout de douze à quinze mois qu'apparaît le squelette pourvu encore de bribes tissulaires, ligaments, tendons, vestiges de gros vaisseaux plus ou moins parasités. Il faut attendre quatre à cinq ans, en moyenne, pour

que les os ce désunissent (délitage). Leur destruction par décalcification et dissolution dans les eaux de pluie, surtout si elles sont riches en CO₂, peut s'établir dans l'intervalle de quelques années à plusieurs siècles selon la nature du terrain. Les dents sont les dernières à disparaître ; elles sont capables de traverser des millénaires. Les éléments constitutifs du corps ainsi rendus à la *nature* pourraient servir à la reconstitution d'autres vivants de façon quasi infinie, jusqu'à la fin des temps, selon les lois immuables des cycles de l'oxygène, du carbone, de l'azote et du phosphore. Certains penseurs estiment même que la *poussière* qui nous prolonge au-delà de la minéralisation a pratiquement une vie éternelle ; qu'elle est constituée par les particules élémentaires, les *eons*, qui conservent quelque chose de notre programme génétique... (Thomas, *La mort* 24-25)

Mais le processus de décomposition du cadavre lui-même fait trop horreur (Thomas reprend d'ailleurs les termes de Ruffié « bouillie infecte » afin de ne rien cacher de la dimension dégoûtante du processus) pour que l'argument de l'« immortalité » du cadavre parvienne à outrepasser la répugnance. Paul Sergios dit très clairement que sa hantise n'est pas la mort, mais la décomposition : « I suppose I'm more afraid of *decay* than death itself. I don't want to turn into a corpse before I die, watching my skin rot » (311). Et ce n'est pas un hasard si Maupin a choisi de montrer la « necrotizing fasciitis, the flesh-eating disease » dans *Mary Ann In Autumn* :

It was extremely rare in the general population, but not so much among street people who used heroin. Leia had an advanced case. The doctors in the emergency room had been far less concerned with the surface knife wound on her back than with the gruesome stew of rotting flesh on her left leg. [...] Leia was sitting up in bed with an IV line sprouting grotesquely from a hole beneath her collarbone. As a nurse had explained on Shawna's previous visit, there was no other spot on the patient's over-perforated body that could accept the antibiotic. A tented sheet over Leia's leg spared visitors—and presumably the patient herself—the sight of a body eating itself alive. (130)

Une personne vivante se transformant peu à peu en cadavre est le comble de l'abjection, parce que le cadavre pourrit avant de « redevenir poussière » ; c'est cette étape que la crémation permet d'éviter, de « court-circuiter ». Un an avant sa mort des suites du SIDA, l'écrivain Guy Hocquenghem fait montre d'une connaissance du processus de décomposition aussi précise que celle de Louis-Vincent Thomas :

Que devenons-nous après la mort? Je veux dire, non pas ce que devient notre âme, notre esprit ou notre conscience, je ne parle ni du paradis ni du nirvana. Par « nous » j'entends notre bon vieux corps.
Le christianisme a bien compris le problème, qui parle de la résurrection des corps, tels qu'ils n'ont jamais pu être, à leur apogée de leurs facultés et de leur beauté. Malheureusement, avant cette résurrection, avant que « les os se recouvrent de chair et de peau », comme dit le prophète, quand il s'exclame : « Ils ressusciteront, vos morts ! », et que je puisse m'écrier comme saint Paul : « Ô mort, où est ta victoire, où est ton aiguillon ? », avant ce moment béni, aura lieu cette lente phase de décomposition et de retour à la poussière.

Je me suis documenté grâce aux livres de la petite bibliothèque hospitalière. La mort est la dissolution du lien organique qui unissait les cellules du corps en une seule volonté de vivre. Chacune des cellules devra mourir à son tour ; milliards de petites morts, étalées sur des semaines, qui achèvent le décès du cerveau, de la respiration et du cœur...

Comment mourrai-je ? À peine le coma profond commencé, et la tension artérielle effondrée, le cœur fibrillera, et en moins de dix minutes l'électroencéphalogramme deviendra plat. Le processus de destruction pourra débiter. Le cadavre se videra de ses excréments ; pendant cinq heures, mon corps sera tiède et mou. Puis il se rigidifiera ; au bout de vingt-quatre heures, apparaîtront les taches dues au sang coagulé, et la rigidité cadavérique diminuera de nouveau ; gaz et sérosités putrides se dégorgeront ; de nouvelles taches, vertes, feront leur apparition. Cheveux, poils, ongles continueront à pousser ; le cerveau aura été détruit en premier. Le foie disparaîtra à la troisième semaine, le cœur entre le cinquième et le sixième mois. Les cellules, elles, mourront par autolyse, en se supprimant elles-mêmes, après avoir utilisé toutes leurs réserves. Le délitage des os prendra encore quatre à cinq ans. Les dents demeureront pour l'éternité... (280-281)

Hocquenghem s'est « documenté » sur cet aspect du devenir de l'humain après la mort parce que c'est le seul dont on puisse avoir une connaissance livresque :

S'il y a un mystère de l'au-delà, dont sont nées les pensées eschatologiques, il n'y a pas de mystère de l'en deçà. Le cadavre est la conséquence prévisible, le résultat visible de la mort, la preuve concrète de la cessation d'être du point de vue physique. Nous sommes une espèce biodégradable. (Bergeron 5)

La biodégradabilité du corps s'oppose à l'immortalité de la lettre, c'est-à-dire à l'immortalité par l'écriture. Cependant, il faut noter que l'épithaphe, « “ce morceau de vie arraché au vide”, comme dit G. Perec » (Thomas, *Rites de mort* 75), est totalement absente ; Martine Courtois le signale à la fin de son ouvrage sur les mots de la mort :

On ne saura bientôt plus ce qu'est une épithaphe. La signalisation du mort se réduit à sa plus simple expression. Enfin, cette signalisation même disparaît quand la crémation est suivie de la dispersion des cendres. Il ne reste plus rien, ni le corps, ni les traces, ni les signes qui devaient en rappeler le souvenir, – ni référent ni représentation. (345)

Jon, qui décède entre le troisième et le quatrième tome des *Tales*, en offre une illustration : « [Michael] sat down less than ten feet away from the brass plaque that marked the spot where Jon's ashes had been buried » (*Babycakes* 83). Il ne sera jamais fait mention d'une quelconque inscription sur cette plaque ; l'expression « marked the spot » fait plutôt penser au « X » des cartes au trésor, lettre dont le référent n'est jamais précisé, et qui confère au défunt une forme d'anonymat. L'immortalité par l'écriture est à chercher ailleurs que sur une pierre tombale ou une plaque commémorative ; nous verrons qu'elle a un versant textile avec « the AIDS Memorial Quilt » (voir la quatrième sous-partie), mais elle est surtout liée aux œuvres

elles-mêmes, à tous ces ouvrages qui font revivre ceux qui ne sont plus. Rappelons cette citation de Mark Doty :

Wally is in my body; my body is in this text; this text is light on my computer screen, electronic impulse, soon to be print, soon to be in the reader's body, yours—. (9)

La transsubstantiation du corps en corpus peut être vue de manière littérale ; c'est l'une des réflexions de Sylvie Bauer dans l'avant-propos du numéro de la RFEA consacré aux « Poétiques du corps » :

Poser l'écriture comme indissociable du corps soulève également la question du statut de la lettre et du rapport entre corps et langage. Si l'écriture est un « toucher », alors le langage n'est pas médiation, vecteur de représentation, mais bien corps lui-même, corps constitué en corpus. On peut alors envisager une réflexion sur la corporéité du texte, le texte comme corps de langage, mouvant, fuyant, peut-être, événement corporel, ou effraction... (4)

Dans *Reverse Transcription* de Tony Kushner, alors que les six dramaturges sont en train de creuser la tombe de celui qui est mort des suites du SIDA, et immédiatement après que Happy a prononcé sa tirade sur le VIH qui écrit « à l'envers » (citée page 172), l'échange suivant donne une illustration de ce point :

HAPPY. To startle words back into the air again, to... evanesce. It is... unwriting, to do it is to die, yes, but. A lively form of doom.
ASPERA. Ah, so now you are equating...
HAPPY. It's not about *equation*. It's about the transmutation of horror into meaning. (23)

Happy ne laisse même pas Aspera finir sa phrase dès lors qu'il emploie le terme « equating » : il ne s'agit pas de rhétorique, il ne s'agit pas d'*assimiler* la mort à l'art, il s'agit de *faire* de l'art avec les corps des morts. L'art *est* la transmutation ; c'est la tombe, synecdoque des rites de mort, qui a une dimension symbolique, poussée à l'extrême à la toute fin de la pièce :

HAUTFLOTE. Many of these graves are cenotaphs, you know, empty tombs, honorifics. Sailors lost on whalers, lost at sea, no body ever found, air and memory interred instead. (24)

2. La mémoire individuelle : « Rites de mort. Pour la paix des vivants³⁸⁹ »

Dans sa simplicité un peu primaire, l'affirmation qu'on prête à Gladstone n'est pas sans fondement : « Montrez moi, disait-il, la façon dont une nation s'occupe de ses morts et je vous dirai, avec une raisonnable certitude, les sentiments délicats de son peuple et sa fidélité envers un idéal élevé ». Pour ce qui est du monde occidental, on n'arrête pas d'en dénoncer les leurres, les faux-fuyants et les impostures. Parce qu'on est en train d'y perdre le sens de la vie, on nie la mort et on ne trouve plus ni le temps ni l'espace pour intégrer nos vieillards, nos mourants et nos morts. (Thomas, *Rites de mort* 37)

L'épidémie de SIDA n'en était qu'à ses débuts lorsque Louis-Vincent Thomas a écrit ces lignes, en 1985. Elle survient donc à une époque où les morts trouvent difficilement leur place dans la société. Sans aller jusqu'à affirmer qu'elle a inauguré un changement radical (nous venons de voir qu'elle n'a rien changé à la répugnance qu'inspire le cadavre à la fin du XX^e siècle), on peut pourtant remarquer qu'elle amène à nuancer la remarque ci-dessus concernant la « négation » de la mort. Ne serait-ce qu'à cause de leur nombre, les victimes que le SIDA a faites au sein de la communauté gay des métropoles américaines ont obligé les survivants à mettre en place des procédés *ad hoc* afin de faire perdurer le souvenir des défunts. Il faut tout d'abord noter, dans les textes, la tenue presque systématique de « memorial services » : « Memorials come in twos and threes » (*Queer and Loathing* 194). Le choix lexical a son importance : il s'agit rarement de « funeral services », expression qui semble, dans le contexte, désigner exclusivement la cérémonie au cours de laquelle a lieu une inhumation. Les « memorial services » des morts du SIDA, en plus d'être pratiquement toujours précédés ou suivis d'une crémation³⁹⁰, semblent mettre l'accent précisément sur la dimension mémorielle, c'est-à-dire sur le début d'un processus qui permettra de faire vivre le souvenir du défunt. Il n'est pas rare de voir un survivant accomplir un rituel lié à la religion, et la dimension mnésique est souvent explicitement affirmée, comme l'illustre cette remarque de Fenton Johnson dans *Geography of the Heart* :

³⁸⁹ Il s'agit du titre de l'ouvrage du thanatologue Louis-Vincent Thomas paru en 1985.

³⁹⁰ Il faut également signaler que, pendant les premières années de l'épidémie, de nombreux professionnels des pompes funèbres refusaient purement et simplement de prendre en charge les personnes décédées des suites du SIDA : « Marge Eichler, epidemiologist for the AIDS program of the State Department of Health Services [...] said she had [...] heard of funeral homes in Fairfield County rejecting bodies ». Cela a donné lieu à des pratiques douteuses : « The director of Lupinski Funeral Home in New Haven, Lucille Fiorella, said [...] "Of course I charge extra" ». Et cela explique également, au moins en partie, la systématisme de la crémation : « The coordinator of the AIDS Project in New Haven, John Wilcox, said, "There is no reason for it but ignorance. Funeral homes are telling people with AIDS to be cremated, not to be embalmed or have an open casket" » (Bass). Nous avons vu que dans *My Own Country*, quand Gordon meurt des suites du SIDA, Essie essuie d'abord un refus de la part de l'employé des pompes funèbres locales avant de trouver quelqu'un, « ten miles away » (149), qui accepte de s'occuper du corps de Gordon.

When I pass a church, I stop to light a memorial candle. [...] *Memento mori*, remember the dead—a pleasant task; the leaving of a bit of light and beauty in these vast, cool spaces for the next person to contemplate. (103)

Citant *Rites de mort*, Jean-Paul Guetny tente d'expliquer cette perpétuation surprenante de traditions millénaires :

Cette prégnance des rituels religieux dans une société sécularisée a quelque chose d'insolite. Une première explication vient à l'esprit, d'ordre anthropologique : accomplir un rituel en faveur d'un défunt, c'est reconnaître son humanité ; lui signifier qu'on ne le considère pas comme un déchet biologique à jeter à la décharge ni même comme un animal. La deuxième explication est sociologique : chaque être humain naît, vit et meurt au sein d'un groupe déterminé – et même plusieurs groupes ; le rituel souligne les appartenances, témoigne de l'inscription d'une vie singulière dans une histoire collective. Le troisième type d'explication appartient au domaine de la psychologie : l'anthropologue Louis-Vincent Thomas a beaucoup développé cet aspect, parlant des rites funéraires comme d'une « thérapie universelle » ; ils « visent... écrivait-il, à conjurer le désarroi et à réparer le désordre que l'intrusion de la mort a provoqué ». (531-532)

Il faut pourtant noter que, si les rituels traditionnels entourant le souvenir des défunts persistent, ils sont régulièrement adaptés : Philippe Mahoux-Pauzin rappelle que l'une des premières scènes du film *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994) est un enterrement avec « des travestis flamboyants » (224). Feinberg fait mention à deux reprises de cérémonies dont certaines caractéristiques sont notables. En premier lieu, celle à la mémoire de son ami David : « The service lasted three hours. *Angels in America* was quoted, even though it hadn't yet opened in New York » (*Queer and Loathing* 166). Il est intéressant de noter que ce point de convergence entre deux des auteurs privilégiés dans cette étude se trouve en plein cœur d'une cérémonie funéraire : pour la communauté gay new-yorkaise de l'époque, *Angels in America* est un apport culturel majeur³⁹¹. Cette « canonisation » ayant lieu avant même que *Angels in America* ne soit jouée, c'est le *texte* de la pièce qui devient une référence, un texte sacré qui supplante ceux traditionnellement cités lors de funérailles. Si Feinberg ne précise pas quels passages sont choisis en particulier, il y a fort à parier que l'extrait qui figure dans le titre de cette troisième partie, « We won't die secret deaths anymore » (*Perestroika* 280), prend un écho tout particulier s'il est prononcé à l'occasion des obsèques de quelqu'un qui n'a pas eu la même chance que Prior de survivre au SIDA. La deuxième mention que fait Feinberg d'une cérémonie « adaptée » est la suivante : « People were encouraged to come [to Luis's memorial] in drag. [...] Luis was totally outrageous, and

³⁹¹ Si le lien entre New York et *Angels in America* est très fort, la communauté gay de San Francisco a tout de même trouvé un moyen de s'approprier la pièce : « Headlines such as “‘Angels’ come home to the city”, “‘Angels’ Is Born Again”, “Tony Kushner’s epic returns home”, all make a sentimental connection between the play and [San Francisco] but also foreground it as something important to San Franciscans... » (Geis 238).

his memorial service was completely over the top » (*Queer and Loathing* 167). Belize utilise le même argument au début du deuxième acte de *Perestroika*, alors qu'il vient d'assister, aux côtés de Prior, à une cérémonie similaire :

Prior and Belize after the funeral of a mutual friend of theirs, a major NYC drag-and-style queen. They stand outside a dilapidated funeral parlor on the Lower East Side. Belize is in defiantly bright and beautiful clothing. [...]

PRIOR. It was tacky.

BELIZE. It was divine.

He was one of the Great Glitter Queens. He couldn't be buried like a civilian. Trailing sequins and incense he came into the world, trailing sequins and incense he departed it. And good for him!

PRIOR. I thought the twenty professional Sicilian mourners were a bit much. (167-168)

Belize affirme l'appartenance de cet ami à une communauté qui a sa propre manière, peu discrète, de rendre hommage à ses morts. C'est le sens du reproche que formule Prior à propos des « pleureuses siciliennes » ; il poursuit ainsi : « A great queen; big fucking deal. That ludicrous spectacle in there, just a parody of the funeral of someone who *really* counted » (*Ibid.*) Le mot est prononcé : selon lui, il s'agit d'une « parodie » de funérailles, un « spectacle » destiné à éblouir ceux qui y assistent. Il le dit sous forme de critique, mais c'est exactement ce dont il s'agit. Dans *Mort à jouer, mort à déjouer*, Annick Barreau cite *Le Don du rien* (1977) de Jean Duvignaud, qui y voit une dimension subversive :

Le soleil ni la mort ne se regardent en face, dit-on. Justement, le soleil et la mort se confondent et nous savons qu'à certains moments, les hommes tentent d'affronter ce quelque chose qui ne se confond point avec le non-être ou le néant des philosophes. Ce qu'on appelle la fête correspond sans doute à cette exaltante subversion... (78)

La mort est trop éblouissante pour qu'on puisse la regarder en face ; les « paillettes » de la « fête » funéraire permettent de réfracter, au moins en partie, son éclat insupportable. Le raisonnement de Prior est erroné quand il parle du défunt (« a parody of the funeral of someone who really counted », je souligne), car ce n'est pas au défunt que « profite » la cérémonie :

À qui profite le rite ? Malgré leur disparité dans le temps et dans l'espace, les conduites funéraires obéissent à des constantes universelles. Leur finalité est double. En effet, au plan du discours *manifeste*, elles sont motivées par ce qu'elles apportent symboliquement au mort : par une série d'actions plus ou moins dramatiques, plus ou moins prolongées et parfois séparées par de longs intervalles, un lieu et des rôles lui sont assignés, en accord avec la continuité de la vie. Mais au plan du discours *latent*, même si le cadavre reste toujours le point d'appui des pratiques, le rituel ne prend en compte qu'un seul destinataire : l'homme vivant, individu ou communauté. Sa fonction fondamentale, inavouée peut-être, est de *guérir* et de *prévenir*, fonction qui revêt d'ailleurs de multiples visages : déculpabiliser, rassurer, reconforter, revitaliser. Socialement réglé, le rituel funéraire répond aux

besoins de l'inconscient, prolongeant au plan de l'action, donc à travers les corps, les mécanismes de défense que l'imaginaire a mis en place pour composer avec la mort. Ces mécanismes sont si subtils qu'il est souvent difficile de saisir les désirs authentiques par-delà le détour de la symbolisation. (Thomas, *La mort* 92)

S'il est aisément compréhensible que Prior ne parvienne pas à aller au-delà de la « symbolisation » (il est lui-même atteint du SIDA, sa santé est chancelante ; il semble évident que, s'il se projette dans la scène, il ne se voit pas dans l'assistance, mais dans le cercueil), Belize, lui, participe de tout cœur à cette démarche collégiale qui a pour but de panser les plaies des survivants.

Dans *Queer and Loathing*, Feinberg se prend à envisager ses propres funérailles :

There comes a point when you realize you've gone to so many memorials that at the height of hubris you start thinking about your own, how to make it the craziest, the most memorable, the most outrageous—somehow forgetting that you won't be in attendance. You fear you're going to end up as a four-by-six section of cloth that keeps growing exponentially. (184)

La référence au « AIDS Memorial Quilt » sera l'objet de la prochaine sous-partie ; ici, il faut noter à la fois la « surenchère » funéraire (de « qui sait organiser la fête la plus mémorable », on est passé à « qui aura les obsèques les plus mémorables ») et ce que Feinberg appelle l'« hubris » des personnes atteintes du SIDA, la planification de leur propre « memorial service ». À ce sujet, Feinberg semble avoir envisagé (mais il ne l'a pas fait) de participer à un mouvement tout à fait particulier, celui des « political funerals ». Dans ses archives à la *New York Public Library*, parmi de nombreux documents rassemblés sous l'étiquette « Clippings and ephemera 1992-1994 » (il s'agit donc des deux dernières années de sa vie), se trouve soigneusement pliée une brochure intitulée « Wake Up Queers or We're All Through ». Sous-titrée « Published by Anonymous Queers June 1992 », elle fait figurer en dernière page l'annonce suivante :

After I die of AIDS leave my body on the White House steps
Political funerals aren't part of the American activist tradition, as they are in Ireland, South Africa, and other countries. For years, the desires of activists who want to make a final statement with their bodies have gotten lost in a flurry of bereavement, familial wishes and the plain American terror of death. [...] We're establishing an organization that can carry out the directives of fellow PWA's who want political funerals. Whether that means a procession down Fifth Avenue, delivery of the coffin to the White House, or whatever. We're taking this action out of love and rage. The times are only getting more desperate. If you're interested, we'd like to talk to you. We can be reached through: Stumpf/Kane, PO Box 1187, NY 10113.
(« David B. Feinberg Papers » Box 16)

Dans le « ACT UP Oral History Project », une série d'interviews avec des survivants de la cellule new-yorkaise d'ACT UP (dont faisait partie Feinberg), Joy Epissala raconte à Sarah Schulman le « political funeral » de son ami Tim Bailey, mort des suites du SIDA en 1993 :

JE: [W]e had Tim in the van with us [in a] slip-lid casket. Barbara drove the van, and Michael Marco was there and James and Carrie and I, and Tim. We had all these white roses and the banner. And the idea was—Tim had already set aside money to pay for buses for people to go down from here, to Washington. And we were supposed to meet at the pool in front of the Capitol. We drove right by the White House, and we all did have a moment of thinking we should get out right here, right now. But then we thought, no we had to meet up with everyone, with our friends. [...] I remember seeing all these people with signs—so, they were already there. And we drove in, and the next thing I know, we're surrounded by undercover police and police. [...] The next thing I know is, this big guy has come in from the passenger side and he's fighting me for the keys, and he's got me by the arm and I can't remember what he was saying to me. I knew I wasn't going to give him the keys. I was fighting him off. And Barbara comes in and she's saying, "Get off of her!" And, it was just like this completely bizarre experience. He finally got the keys—he was undercover FBI. They didn't want us to leave, obviously. And, I think they thought they were going to stop this, but they weren't. All these people were there [...]

SS: How did they know about it?

JE: I'm sure we put out a press release. And, I'm sure—well I mean, all those people with signs were pretty much of a giveaway.

SS: But they said, got to get the FBI over to that parking lot?

JE: There was FBI, undercover, park police, and people in riot gear—cops in riot gear. It was unbelievable. Amy Bauer was there. I mean, there were tons of people there. And Amy was like, "Surround the van!" And everybody knew their cue, and everybody surrounded the van. So, there was a blockade between the van: Tim, the van, these people, and the cops. Well, this siege went on from something like one o'clock in the afternoon to six o'clock at night. It rained. Everybody's emotions went from this to this to this within five seconds flat. It was completely insane. We were trying—our whole thing was that we were driving Tim's body down to the White House. We were going to have this procession to show people what a person with AIDS, who's died—not only looks like, but looks like in its total. This person had a life that's been lost. This is a terrible crime that you are letting go on, day in and day out, and you're not paying any attention. I want you to know that the night of Mark's funeral, afterwards—I went back to the hospital because Tim had done an absentee ballot and voted for fucking Clinton. And now here we are full circle—Clinton's in office, and here we are out in front of the Capitol building, right down the street from the White House, and those motherfuckers aren't going to let us do this? They had the nerve. And that's what we felt.

And so this went back and forth, and we were calling all these people—who knew who in the White House? We're trying all these things. They tried to make deals with us. It's all on tape and I've got tons of pictures. They didn't want us on the six o'clock news. They also didn't want—we had fliers we were throwing over the cops, so that the people who were starting to gather, to find out what was going on here, could get them. [...]

And by around six o'clock, we had made this deal that they are going to let us go down towards Pennsylvania Avenue. So we were all set to do it and then they tried to stop us. Then we just said fuck it, so we opened the back doors, and we start to take Tim out. That's the picture that was in the papers. You've seen it—you see the casket like—and Tim's brother was there, who is not an activist. He'd come down for Tim. Randy was on the side of me—on this side, and I was on the outside of the casket, trying to hold—it was so scary. And we'd had this whole run-in with the cops earlier, before this. They wanted a coroner to make sure that he was dead the proper way. So they actually wanted to look at him. I tried to negotiate for the set of keys back. I got the keys back. I said, I have the papers right here, which I did. I had them down the front of my shirt, so that nobody could get them. And they did—they examined him, with plastic gloves on. It was disgusting. Anyway, by the time the whole who-ha happened—when they tried to take him out of the van, which was totally incredibly—Randy was picked off on the side—his brother—and arrested. And Jim Aquino jumped in, to get arrested with him. And we ended up getting Tim back in the van, basically deciding that we were leaving to take him home, and had the banner out. We had everybody behind us. We start going around the Capitol parking lot, and the next thing we know, we start getting cut off from everybody by cops and an ambulance and cops on a motorcycle. And, they start to escort us out of there. And there's a couple of squad cars in front of and behind us, and—I don't know what the ambulance was for. And they started taking us through the black neighborhood of Washington. And we had a sticker on the van that said "Funeral." We had the poster for Tim and we're throwing these leaflets out the windows, and we start to get the black power sign from people on the street. They drove us through traffic—traffic was parted. [...]

SS: What did you do next?

JE: We took Tim back to the funeral home in New Jersey. He was then taken from there to be cremated. His ashes—most of them, went to his family. I had some of his ashes. We were thinking about making a trip to Paris—so some of Tim's ashes are in Paris. It was pretty unbelievable, the whole thing. And I think we never totally got over it—any of us. About two weeks later, Jon Greenberg died. We had another political funeral for him in New York City, which went to Tompkins Square Park. It was unbelievable. (55-59)

Ce récit témoigne d'une réalité peu connue : Tim avait tout prévu avant son décès concernant cette manifestation ; un grand nombre de personnes étaient présentes ; les forces de l'ordre étaient au courant et préparées à y faire face et à tenter d'empêcher sa tenue ; Joy Epissala fait allusion à l'organisation d'un autre « political funeral » quelques semaines plus tard. Tout cela atteste qu'à une époque, ce type de funérailles était, sinon courant, au moins relativement fréquent, alors que cette page de l'histoire du SIDA est relativement méconnue. La raison est en toute probabilité celle que donne Joy Epissala : « They didn't want us on the six o'clock news ». En effet, les médias généraux ont peu relayé cette manière de « rendre un dernier hommage » aux défunts du SIDA, pour des raisons aisément compréhensibles : l'objectif des « political funerals » est évidemment de choquer le grand public, ce qui rejoint d'ailleurs la stratégie globale d'ACT UP. Quoi de plus choquant que d'exhiber un cadavre qui, comme

nous l'avons vu précédemment, est ce qui inspire le plus de répugnance ? Mais c'est probablement s'attaquer à un tabou trop fort : les images des « die-ins » d'ACT UP, où les militants s'allongent à terre, tels des gisants, parfois sous une pierre tombale en carton, ont fait le tour du monde. Mais si les « die-ins » ont trouvé un écho, c'est qu'il est déjà assez choquant de représenter *symboliquement* la mort. Mettre *réellement* en scène la mort, le mort, c'est franchir une barrière interdite, et, dans l'ensemble, les médias et le grand public n'ont pas suivi les militants d'ACT UP sur ce chemin. Ainsi, la stratégie de commémoration des morts du SIDA la plus connue est nettement moins controversée que ces « political funerals » : il s'agit du « AIDS Memorial Quilt » (sur lequel nous reviendrons), dont il faut tout de même noter que, chez certains partisans des « political funerals », il ne fait pas l'unanimité ; l'éditorial de la brochure mentionnée plus haut, « Wake Up Queers or We're All Through », est extrêmement explicite :

I hate gay men. [...] Turn any corner in the ghetto and you can grab sex, but you have to search high and low for love. [...] I hate the way we have sold each other out as AIDS activists, with all the well-educated and well-connected white fags making names for themselves, serving on boards, attending meetings, writing articles, giving interviews, becoming known, while women and IVDUs and children and people of color go untreated and unrecognized. [...] Watching AIDS "awareness" mutate from a simple red memorial ribbon to a sequined fashion accessory makes me want to hang myself with one. [...] Fuck the Quilt. Fuck the red ribbon. Tattoo a bloody handprint on your forehead instead. (« David B. Feinberg Papers » Box 16)

David Feinberg, dont nous avons vu plus haut qu'il craignait de « end up as a four-by-six section of cloth that keeps growing exponentially » (*Queer and Loathing* 184), pense également que le « Quilt » est une démarche commémorative excessivement timide :

I'm sick and tired of [...] the Names Quilt. There's something "nice" about [it]. There's nothing "nice" about AIDS. Leave it to some design queens to transform a plague into a fashion statement. [...] The textile responses to the AIDS crisis leave me cold. I prefer to wear my ACT UP button that says "ACT UP, FIGHT BACK, FIGHT AIDS" and have people on the subway cringe when they read the last word on it. (*Ibid.*)

3. *What I Did Wrong* de John Weir : l'hommage littéraire à Feinberg

En 2006, John Weir, ami de David Feinberg et auteur de *The Irreversible Decline of Eddie Socket* (1989), a fait paraître son second ouvrage, intitulé *What I Did Wrong*. Le nom de John Weir est présent dans les dédicaces de *Spontaneous Combustion*³⁹² et de *Queer and Loathing*³⁹³. Feinberg raconte à son propos l'anecdote suivante :

My very best friend in the entire world, John Palmer Weir, Jr., to whom my entire writing output is dedicated, came over to sit through the second pentamidine, which was a total of only forty-five minutes of drip. [...] [The nurse] stabbed me and I bled and John's eyes turned to saucers, and even though I didn't want to look it was as if his eyes were reflecting what was going on, which I didn't want to know; one could see the depth of the sorrow and the pity; it was like watching a twenty-hour movie about the Holocaust in his eyes. [...] Afterward John Weir admitted it wasn't particularly pleasant watching me get stucked [sic]. I chided him repeatedly, which both of us enjoyed, as we are unnatural. (*Queer and Loathing* 214-215)

Outre l'allusion à la nature tout à fait particulière de leur relation, cet épisode montre l'image du calvaire de Feinberg (dont l'expérience ci-dessus est la synecdoque, il s'agit en réalité de sa déchéance physique en général) qui se reflète dans les yeux de son ami : c'est en grande partie le propos de *What I Did Wrong*. Les deux hommes se sont rencontrés en 1989, comme le raconte Weir à Sarah Schulman dans le cadre du *ACT UP Oral History Project* :

I met David because I did a reading from my book, *Eddie Socket*, at *A Different Light*. [...] And then he came up, at the end of that reading, at *A Different Light*, in November, I guess it must have been, of '89. Right; that's when my book came out. And he came up to me, and said, Hi, I'm Dave Feinberg, and, ha! And he was this little guy with a gigantic chest and these little legs. [...]

And so he invited me to lunch. And then back to his apartment, after lunch, on 52nd and Ninth, his apartment was. He had a railroad flat, with pictures of men in underwear all over the place, and a shelfful of books that was leaning like this. And I was sitting on his couch, and David was on one side, and the shelf of books was on the other, ha. And it was kind of like, choose me or the books. And—but I mean, nothing sexual—I think I'm the only guy David didn't sleep with immediately. [A]t some point, he decided that I was not a guy to sleep with; but a guy to buy lunch. Ha! Which worked out better for me, actually. (15-17)

³⁹² *Spontaneous Combustion* est également dédié à Michael Nava, avocat connu pour ses prises de position en faveur des minorités (ethniques et sexuelles) et auteur d'une dizaine d'ouvrages, parmi lesquels une série de romans dont le personnage principal est Henry Rios, un avocat de la défense gay et latino.

³⁹³ *Queer and Loathing* est également dédié à Wayne Allen Kawadler (militant d'ACT UP New York dans les années 1990, il a participé en 2013 à la campagne de Christine Quinn, femme politique qui revendique son homosexualité, lors des primaires démocrates qui ont abouti à la nomination de Bill de Blasio comme candidat à la mairie de New York) et à Jan Carl Park (également membre d'ACT UP New York dès le début de l'association, aujourd'hui directeur du « HIV Health & Human Services Planning Council of New York »).

La relation entre Weir et Feinberg est donc, dès ses débuts, placée sous l'égide de la littérature. Deux ans plus tard, John Weir écrit une lettre aux éditeurs de *Christopher Street* pour prendre la défense de celui qui est devenu à la fois un écrivain publié et son « ami le plus proche » :

Let me not equivocate: not only is David Feinberg my closest friend, but I owe him money. Furthermore, my name is on the dedication pages of his new book *Spontaneous Combustion*. [...] It is not without prejudice, then, that I respond to Bob Satuloff's diatribe against David Feinberg and ACT UP, in the current issue of *Christopher Street*.

[...] [Satuloff] conclud[es], with breathtaking miscalculation, that Feinberg, the author, and Benjamin Rosenthal, the first person narrator of Feinberg's book, are the same person. [...] No more than Philip Roth is Nathan Zuckerman, no more than J.D. Salinger is Holden Caulfield, no more, for that matter, than Carrie Fisher is the heroine of *Postcards from the Edge*, is David Feinberg B.J. Rosenthal. Any English major knows that.

[...] *Spontaneous Combustion* is a book in which the author lets his narrator rattle on and on, irritatingly, perhaps, at times, but movingly and understandably, about his freaked-out response to AIDS. [...]

[Satuloff] doesn't believe that B.J. is a fictional projection of some internal struggle of the author's. He thinks David Feinberg is at home in his apartment, madly popping AZT like M&M's, confiding his transgressions to his Macintosh, like some kind of postmodern confessional poet. Though even confessional poets have their voices, their personae, it would be presumptuous (and literal-minded) to think, to assume, for instance, that every poem Sylvia Plath ever wrote was a suicide note. Maybe she killed herself, and maybe she wrote about killing herself, but that doesn't make her life the same thing as her art. («David B. Feinberg Papers » Box 15)

Mais assez rapidement, lorsque la santé de Feinberg se dégrade, leur relation fait de même :

And then David started to get—I guess in '92 he started getting sick. [...] And David was always furious with me that I—he'd call me on the phone, and say, what have you done today to end the AIDS crisis, John Weir? And—and I would have done nothing. And—every day he called me up and woke me up with that: What have you done today to end the AIDS crisis? And, that was his hello. And—And which became more and more, what have you done today to keep me alive? (Weir, *ACT UP Oral History Project* 33)

La brutalité qui, comme nous l'avons vu, est un trait de la personnalité de Feinberg, finit par jeter une ombre sur leur amitié :

He weighed 90 pounds, or something. He'd weighed 150, and he'd lost 50 pounds in three weeks, or something. [...] The poor thing. [...]

David, who was the most theatrical, out-there guy I'd ever met, [...] just became a more extreme version of his own theatrical self, when he got sick.

[...] So there was a certain level at which I was like: [...] if he wants to walk down the street, dribbling diarrhea, and screaming at people at high noon, on Lower Broadway, then fuck it. I'm going to walk behind with a pooper scooper, basically, and be a part of this display. But [...] it certainly alienated me from my friendship with him, ultimately. Because he was just, at the very end of his life, just so angry, 24 hours a day. And he never slept,

and [...] everyone was the enemy. So that was hard to deal with. [...] I ended up angry with him, [...] that he'd sealed himself off, and said, this is only happening to me; you don't have anything to say about this, except to pay the cabbie, and help me out of the car when we get back to my apartment. (*Ibid.* 38-41)

Malgré cela, le décès de David l'a, évidemment, énormément affecté :

I didn't want to talk to a man again for two years after David died. I was definitely burnt out. And I stopped doing ACT UP. [...] But after David died, [...] I don't know how anybody goes through that without—I know all kinds of people have gone through it, so clearly—but you think to yourself, why is the Earth still turning today? Why do I still have to get up and go to the bathroom and make myself coffee. Like some cataclysmic bad thing should be happening for the next three weeks to mark the fact that this guy just died. But that's not what happens. You have to get up in the morning and go to the bathroom, still. (*Ibid.* 41-42)

Et c'est ici que se trouve la clé de l'entreprise de Weir, et du titre de l'ouvrage qu'il a publié en 2006 :

I'd started writing about David, really, within months of meeting him. [...] Suddenly, I just had a lot of stuff that I had to do something with, and I kind of glued it all together. [A] big part of it was about David. But in that book, I really wanted—I really wanted to start the friendship between these two guys, between me and David, at the point where the friendship had evaporated, and it had turned into something else. Because it wasn't like he was the same guy [...]. When people get that sick, they—I mean, he was a skeleton; he was on antidepressants for a little while that knocked him out. And then when he was off the antidepressants, he was back to being a raging skeleton, and he wasn't eating, he couldn't eat anything. Nothing, he'd eat nothing; everything came straight out. He really didn't eat for like two months. I don't know how he managed to continue to have all that energy. He was losing everything that mattered to him. And—how could he not be angry? But also, how could he still be the same guy that I'd liked in the first place. And he wasn't, really, the same guy. It was like a monster had inhabited my friend, and I still had to take care of him. That's what I wanted to write about, I guess. Which I don't think anyone enjoyed, because who wants to spend time in that moment? (*Ibid.* 42-44, je souligne)

Dans les archives de Feinberg à la *New York Public Library* se trouvent en effet une douzaine de pages écrites par John Weir intitulées *What I Did Wrong* et datées de 1994. Il a fallu plus de dix ans à Weir pour achever cet ouvrage dont la visée semble au premier chef thérapeutique. Le SIDA lui a pris son meilleur ami, au sens propre mais également d'une manière plus sournoise : avant de l'emporter, la maladie l'a tellement changé qu'elle l'a transformé en « monstre » aux yeux de son ami le plus proche.

Il serait faux de dire que *What I Did Wrong* est une biographie de Feinberg, ou même uniquement le récit de sa fin de vie, comparable à *Borrowed Time* de Paul Monette ou à *Geography of the Heart* de Fenton Johnson. D'une part, la relation d'amitié entre les deux hommes, et la maladie puis la mort de l'un ne représentent qu'une partie de l'ouvrage ;

d'autres intrigues sont développées. D'autre part, il s'agit d'un roman, dont les personnages ne s'appellent pas David et John, mais Zack et Tom. John Weir a fait le choix de la fiction, dans un mouvement inverse de celui qui avait amené David Feinberg à « laisser tomber le masque » dans ses derniers écrits. Cependant, les masques sont transparents : Tom est un homme gay qui enseigne dans une université new-yorkaise, exactement comme l'auteur. Concernant Zack, John Weir a tout mis en œuvre pour s'assurer que l'on reconnaîtrait David Feinberg sous ses traits. Les détails les plus infimes concordent – la date de son décès : « it's autumn in New York, 1994 » (26) ; l'endroit où il vit : « Zack lived in on the West Side of Midtown, in Hell's Kitchen, or, as he called it, "Hell's Kitchenette" » (45) ; ou encore sa formation universitaire : « He is a math nerd, a high school track star, a graduate of MIT » (28). Sa carrière d'écrivain et le caractère obsessionnel de son rapport à l'écriture sont également présents :

Zack is a writer—he has published two novels, with the third, even now, on the way—and one of the effects of his illness is the intensification of his need to document everything he does. In addition to pads and pens he keeps a Polaroid camera on his bed. "Say cheese!" He yells, arming himself with the camera when someone walks through the door. Then he snaps away, capturing people at their worst: tired, after work, in hospital lighting, frightened of illness in general and Zack in particular. (27)

Si le titre du troisième opus de Zack/Feinberg a été modifié, la référence au badge que celui-ci arborait fièrement³⁹⁴ est évidente :

When Zack was admitted to the hospital he was in the middle of scheduling a reading tour for his new book, *Kiss Me, I'm a Diseased Pariah*. His writing, however, is the result, not the cause, of his compulsive record keeping. (31)

Quand Weir fait référence à l'humour de Zack, il raconte une variante d'une plaisanterie que nous avons déjà rencontrée chez David Feinberg :

Some of the funniest things I ever heard were Zack telling me he was that much closer to death. "I got my blood work back," he said once, about a year before he died. "My T-cell count is lower than my IQ. If I were Dan Quayle³⁹⁵, I'd be dead now." (59)

Si tout cela n'était pas suffisant, la dédicace se termine sur ces mots : « And, as I promised, for Dave/sorry it took awhile—Lou Reed ».

³⁹⁴ Pour rappel : « I'm wearing a Diseased Pariah button ("KISS ME, I'M A DISEASED PARIAH") » (*Queer and Loathing* 65).

³⁹⁵ Dan Quayle, Vice-Président des États-Unis de 1989 à 1993 sous George H.W. Bush, a fait l'objet de nombreuses railleries à cause de sa propension à commettre des impairs en public ; l'une de ses « bévues » les plus célèbres date de 1992, il est donc fort possible que ce soit à cet épisode que Zack/Feinberg fasse allusion : alors qu'il participait à un « spelling bee », il a corrigé un élève interrogé sur « potato », en affirmant que l'orthographe correcte était « *potatoe ».

Quel est l'objectif de John Weir dans *What I Did Wrong* ? Pour partie, comme nous l'avons vu, il a pour but de « right the wrongs », de « réparer » leur amitié qui a souffert pendant les dernières années de la vie de Feinberg ; en un mot, de réécrire l'histoire. C'est selon toute vraisemblance la raison qui a présidé à son choix de la fiction : il n'a pas pour ambition de documenter les derniers mois de la vie de Feinberg, de raconter aussi fidèlement que possible « l'épisode manquant » de l'œuvre de son ami, mais de l'écrire tel qu'il aurait dû se dérouler. Toutefois, l'entreprise est en partie vouée à l'échec, pour une raison très simple :

Of course, [Ava] was with Zack the day he died, and I was not—another reason I have been avoiding her. She watched him die. All right, I'm jealous. My terrible sin: I thought Zack's death was about me, and I resented him for sharing it with Ava instead. I know how selfish and sepulchral that sounds. Still, I wanted that final intimacy, to help him leave. I have always suspected Zack of punishing me for coveting his last breath. Can people decide when to die? I know they can. I have seen a dozen men do it. (133)

Cette réaction est exactement celle décrite précédemment par Sarah Schulman : « [David Feinberg]'s famous for being the guy who was so creepy to his friends that when he died they were all mad at him » (White, *Loss Within Loss* 14). Il faut que Feinberg ait réussi à se rendre réellement cruel et détestable aux yeux de son ami pour que celui-ci le soupçonne d'avoir fait le choix délibéré de mourir sans lui. Toujours est-il que Weir n'a pas accompagné son ami jusqu'au bout, pas assisté à ses derniers instants. « L'épisode manquant » ne peut être narré que par un intermédiaire, c'est donc au discours direct que Weir rapporte les propos d'Ava :

“He died this afternoon,” she told me, “in the emergency room. We took him there. Maria and me [Ava]. He wasn't conscious. He lay there, and then he—what is the word? Seized? He seized up.”
I didn't say anything. I was thinking, There's no way to talk about death with repeating words you've already heard on TV. In death everybody sounds like dialogue from E.R.
“Then he voided,” she continued, still being official. “Pissed himself, shat on himself. His body kind of arched. And there was the smell. Then he flattened out, and lay down, and that was it.” (203)

Weir insiste sur la dimension « clinique » de ce récit : Ava cherche le mot juste, à savoir le mot le plus précis, celui qui serait inscrit sur un compte-rendu « officiel » inclus à la fin du dossier médical de Zack. Les détails physiques ont toute leur importance car, si le mourir fait intervenir différentes dimensions de l'être humain, la mort, elle, est uniquement physique. Le passage de vie à trépas concerne le corps et seulement lui³⁹⁶, ce qui fait de cet épisode un

³⁹⁶ Les avancées médicales de ces dernières décennies, notamment les techniques de réanimation et la capacité à distinguer différents états de conscience grâce à de nouveaux outils (en particulier dans les cas de comas), obligent toutefois les professionnels de la santé à nuancer ce propos. C'est ainsi que Léon Schwartzberg a pu proposer une conception inédite de la mort : « J'affirme, écrit judicieusement L. Schwartzberg, que la nouvelle définition de la mort qui est passée dans les textes n'est ni médicale, ni biologique, ni scientifique ; c'est une

« anticlimax », presque un non-événement : « and that was it ». L'ouvrage passe ensuite rapidement à ce qui suit systématiquement un décès : « After he died we had all the formalities of death to arrange » (204). La scène des funérailles de Zack vire rapidement au grotesque, presque à la farce :

We called his parents. Ava got him a box made of pine. He died on Wednesday and was buried on Friday. We had to wait for his parents, who drove in from Florida. They left their house Thursday morning, in a rental car. A flight would have been too expensive on such short notice, they said. [...] "I'm so cheap I drove three days in a borrowed car to see my son die!" I could hear him making that joke. Of course, his parents were two hours late for the service. [...]

And we went through two rabbis. Each of them stayed an hour and then had to leave. The place was rented; it was full. Zack was naked in a pine box loaded with ice to keep the body "fresh". [...] Try finding a rabbi free on Friday night in Manhattan. [One] answered the phone. [...] "Don't mention AIDS," [Ava] said. [...] I said, "Dead guy on ice" [...] The rabbi understood, and he came to the chapel. [...]

Just before the parents appeared the rabbi took Ava and me into a small room and said, "Quick, tell me about your friend. Say three things. I don't need more than three."

Ava and I stared at each other. Suddenly, we were drawing a blank. I said, "Well, he spent a lot of time at the gym." It was an awful thing to say, that he was a gym-going muscle queen, a gay cliché. It was true, though: he went to the gym the way Baptists go down to the river. Still, he had published three books. What kept me from mentioning this? Grief is sneaky, not sobering: it refuses to suppress your worst impulse.

Then the parents appear.

So there is the sudden attention to the parents. Who, I guess, have precedence. Though they had not visited Zack, had not in fact seen him in more than a year, hadn't called except when the rates were low on Sundays.

[...] I had tracked down the last photograph of Zack taken before he went to the hospital, and we had gotten it blown up, and it was standing on an easel next to the rabbi. An awful picture, though it was how I would always remember him now: a huddle of bones under sacked skin, which happened to be my dying, now dead, friend.

His body had nothing to do with him. His funeral service had nothing to do with anyone who cared for him. [...]

[Zack's parents] barely registered our own humanity or our closeness to Zack. They had us down as "good friends," official funeral parlor role. [...] (204-206)

Ce qu'il est convenu d'appeler le « dernier hommage » à Feinberg n'a eu d'hommage que le nom : Tom/Weir raconte ce fiasco sans rien cacher de sa part de responsabilité. Quelques lignes plus loin, il fait un aveu très dur :

définition *métaphysique*. On définit la mort d'un être humain à partir du moment où sa conscience est morte. On le déclare mort non pas parce que ses organes ont arrêté de vivre, mais parce qu'il est mort à l'espèce humaine. On établit une différence entre l'espèce humaine et toutes les autres espèces vivantes. Cette différence s'appelle la conscience » (Thomas, *La mort* 33).

I couldn't tell [Ava] the truth, which was not that I was sad but, in fact, grateful. I'm not proud of this. He was so mean for the last three months of his life that I had stopped liking him. Not just at the time, but for all time, both in the season of his death and retroactively, forever. His dying erased our five years of friendship and I lost him in retrospect. I don't remember what I ever liked about him. People say they can't believe that their beloved husband, mother, son is gone, but I had another feeling. I couldn't convince myself that I had ever known and loved someone named Zack. (206-207)

What I Did Wrong est donc un travail d'anamnèse : il aura fallu plus d'une décennie à Weir pour se remémorer son ami tel qu'il était avant que le SIDA ne le rende méconnaissable.

Weir aurait voulu être l'agent de la survie de Feinberg. Malheureusement, il constate son échec, à deux niveaux ; d'abord, sur un plan tout à fait concret :

I just remember thinking, I'm going to keep this guy alive. [...] Because GMHC was all about people dying, basically. And I thought, okay. It was like a little deal we made somehow. And I think he understood that, also. Which of course—heh heh—didn't really work out that way... (ACT UP Oral History Project 18)

Puis sur un plan littéraire :

I used to believe with sentimental assurance that I would be able to "capture"—weird word—the essence of Zack. I started writing about him long before he died, rehearsing my account of his death. But his actual dying was so painful it ruined my plot, and I had nothing believable to report. So much for my immortalizing the beloved. I figured if I wrote about him honestly enough, even scathingly enough, I could preserve him. His infected body would be replaced by the body of the book. He'd be alive now, he'd be this, you'd be turning him in your palm. (*What I Did Wrong* 121)

S'il n'a pas réussi à mener à bien son projet, à faire vivre Feinberg par son écriture, pourquoi n'avoir tout simplement pas renoncé à ce roman? La réponse est liée à la date de publication de *What I Did Wrong*. Entre 1994 et 2006, une autre catastrophe a frappé les États-Unis et menace d'oblitérer celle du SIDA :

AIDS has evaporated from the national consciousness. When the World Trade Center fell down, and—God rest everyone who was in there, and it was horrible—but I remember saying to somebody; what was his name? He was a Mary; bearded guy from the South; James—he said, when 9/11 happened, I thought, know everybody will know how I've been feeling for the past 15 years. Which is not to say that it matters more that a bunch of people died of AIDS than it matters that a bunch of people died in a falling building. But that 4,000 people, and the whole country still isn't over it, and we started wars because of it. And AIDS is just like—who knows about it? My students have no idea, and my students are not stupid. I mean, they're delightful, smart; they're from all over the world; it's in Queens. They speak three different languages, some of them. And they've never heard of AIDS. They've heard of AIDS, but they've never heard of ACT UP. They don't know that AIDS is a problem in the U.S. now. They have no notion of that. They have a vague notion that it might be a problem in Africa, I guess—if they think about it at all. (Weir, ACT UP Oral History Project 44)

Dans son essai programmatique sur l'écriture du 11 septembre, « In the Ruins of the Future », Don DeLillo, cherchant à nommer la catastrophe, écrit :

This catastrophic event changes the way we think and act, moment to moment, week to week, for unknown steely years. [...] [T]here is no logic in apocalypse. [...] The event itself has no purchase on the mercies of analogy or simile. We have to take the shock and horror as it is. But living language is not diminished. The writer wants to understand what that day has done to us. [...] The writer tires to give memory, tenderness and meaning to all that howling space. (33-39)

Or, il suffit de changer « day » en « disease » et de lire « howling space » comme un espace non pas physique mais métaphorique, le vide laissé par tous les morts, et ces remarques s'appliquent au SIDA et à tous les ouvrages cités jusqu'ici. Ce n'est pas tant que le 11 septembre a « remplacé » le SIDA dans les consciences ; c'est qu'il a mis au jour le fait que le SIDA aurait dû être traité avec la même urgence, aurait dû être l'objet de réflexion des grands auteurs, aurait dû changer la manière dont nous pensons et agissons, mais il n'en a rien été, ou presque. S'il faut saluer les efforts inlassables des auteurs, des artistes, des militants et de tous les acteurs du SIDA, force est également de constater qu'ils ne sont jamais parvenus à faire prendre conscience au monde de l'ampleur de la catastrophe et de ses conséquences. Deux militants de la première heure, Larry Kramer et Didier Lestrade, définissent l'attitude générale vis-à-vis du SIDA ces dernières années en utilisant tous deux le terme « déni ». Inacceptable déni pour Larry Kramer dans cet extrait de *The Tragedy of Today's Gays*, discours prononcé en 2004 :

Many of you deny the horrors of what happened to your predecessors. [...] Every moral code I know of requires respect for the dead. I often hear that many of you don't want to know about them or admit to them. You disdain anyone older who was there. This is denial of a most destructive nature. You cannot move forward without accepting your past. [...] For a few brief years we had some noble moments, of togetherness and anger and progress. Not many of us, mind you. [...] I find your inactivity and ingratitude and lack of imagination on how to act in emergencies incongruous, incomprehensible, insulting. And unacceptable. (52-80)

C'est ce déni qui conduit Didier Lestrade à rendre les armes, comme en témoigne cet extrait d'un article intitulé « Sida, pourquoi j'arrête » (2012) :

J'ai publié sept livres qui parlent tous du sida d'une manière ou d'une autre. [...] Début 2012, j'ai publié avec le Pr. Gilles Pialoux un livre sur l'histoire des trente premières années de l'épidémie. Ce livre, comme les rares qui ont été publiés au même moment en France, même celui du prix Nobel 2008, Françoise Barré-Sinoussi, ne s'est pas vendu. [...] Le sujet du sida n'est plus vendeur, même auprès des plus concernés. [...] Tous ceux qui ont connu l'engagement des années 1980 et 1990 sont désormais désespérés, brûlés, épuisés [...] Personne n'écoute. Il y a des gens qui ont sacrifié une grande partie de leur vie à lutter contre cette maladie [...].

36 000 gays et bis contaminés depuis douze ans. [...] Mais personne ne sait qu'ils sont séropos parce qu'ils sont invisibles, parce qu'ils ne le disent pas. Ils ne s'engagent pas, ils ne s'expriment pas. Et on ne peut pas aider les gens s'ils sont dans le déni.

Ainsi, l'entreprise d'anamnèse de John Weir dans *What I Did Wrong* est celle d'un ami qui veut raviver le souvenir d'un individu décédé trop tôt, mais c'est aussi celle d'un militant qui a « connu l'engagement des années 1980 et 1990 », et c'est surtout celle d'un professeur dont la vocation est vécue comme une mission :

My students know how to be sincere, to reveal their faith [...] in literature. Of course, I believe in literature, too. That's my modernist flaw. I still trust in beauty and art and the existence of a self, however freaked out and fragmented. [...] I'm the People's Professor. [...] So what if I'm a missionary? (*What I Did Wrong* 115-118)

4. La mémoire collective : « the AIDS Memorial Quilt »

“How many dead people do you think there are?” [...] “I happen to know the answer to that question,” [Augustus] said. “There are seven billion living people, and about ninety-eight billion dead people. [...] There are about fourteen dead people for every living person,” he said. [...] “I did some research on this a couple years ago,” Augustus continued. “I was wondering if everybody could be remembered. Like, if we got organized, and assigned a certain number of corpses to each living person, would there be enough living people to remember all the dead people?” “And are there?” “Sure, anyone can name fourteen dead people. But we're disorganized mourners, so a lot of people end up remembering Shakespeare, and no one ends up remembering the person he wrote Sonnet Fifty-Five about.” (Green 151-152)

The Fault in Our Stars (2012) de John Green est un roman de littérature jeunesse³⁹⁷ dont l'héroïne, Hazel, qui a seize ans, est atteinte d'un cancer de la thyroïde avec des métastases dans les poumons. Dès le premier chapitre, elle rencontre Augustus, un jeune homme amputé d'une jambe, atteint d'ostéosarcome. Augustus est d'abord en rémission, mais après que tous deux ont noué une relation dont le récit occupe les trois quarts de l'ouvrage, sa santé décline très rapidement, et il finit par décéder. Si le cancer est omniprésent³⁹⁸, il est plus

³⁹⁷ L'adaptation cinématographique de *The Fault in Our Stars* a été réalisée par Josh Boone ; dès sa sortie aux États-Unis en juin 2014, elle a connu un grand succès.

³⁹⁸ Hazel et Augustus se rencontrent lors d'un « weekly support group » (4) auquel Augustus assiste afin de soutenir son ami Isaac, lequel doit subir une opération chirurgicale consistant à lui retirer le seul œil qui lui reste parce qu'il a « some fantastically improbable eye cancer » (6). Au cours du roman, ils rencontrent un écrivain qu'ils admirent ; ce dernier finit par avouer à Hazel, dans une scène très émouvante qui a lieu peu de temps après le décès d'Augustus, qu'il a lui-même perdu sa fille, morte des suites d'une leucémie : « She was eight. [...] She didn't understand why it was happening. [...] I had to tell her she would die. Her social worker said I had to tell her. I had to tell her she would die, so I told her she was going to heaven. She asked if I would be there, and I

juste de dire que *The Fault in Our Stars* est un roman sur la mort, plus précisément sur la manière dont les vivants (qui ont tous conscience, malades ou non, qu'ils sont en sursis) envisagent la mort, à la fois la leur, mais également celle de leurs proches. À travers les yeux et la voix de jeunes adolescents, extrêmement attachants car ils vivent leurs premiers émois entre deux examens à l'hôpital, « jonglant » entre la prothèse de l'un et le respirateur de l'autre, John Green livre une réflexion désarmante de simplicité et de lucidité sur les deux questions que se posent Hazel et Augustus : « comment mourir ? » et « comment survivre ? ».

Le roman commence ainsi :

Late in the winter of my seventeenth year, my mother decided I was depressed, presumably because I rarely left the house, spent quite a lot of time in bed, read the same book over and over, ate infrequently, and devoted quite a bit of my abundant free time to thinking about death.

Whenever you read a cancer booklet or website or whatever, they always list depression among the side effects of cancer. But in fact, depression is not a side effect of cancer. Depression is a side effect of dying. (Cancer is also a side effect of dying. Almost everything is, really.) (3)

À peine quelques pages plus loin, Augustus précise quel est l'« effet secondaire de la mort » qu'il redoute le plus :

“Augustus, perhaps you'd like to share your fears with the group.”

“My fears?”

“Yes.”

“I fear oblivion,” he said without a moment's pause. (11-12)

C'est pourquoi, dans la toute première citation ci-dessus, Augustus a « fait des recherches » afin de savoir s'il était possible que les vivants se répartissent la tâche de commémorer tous les morts, en assignant à chacun d'entre nous quatorze noms de défunts, et il en a conclu que nous étions des « disorganized mourners ». On peut alors parler, dans le contexte de la crise du SIDA, de « deuil organisé » pour qualifier la démarche commémorative qui s'exprime à travers le « AIDS Memorial Quilt » et consiste précisément en un « patchwork des noms ». Ce patchwork, dont l'idée est venue à Cleve Jones³⁹⁹ en 1985, consistait à l'époque en quelques centaines de panneaux et « [il] pèse aujourd'hui plus de cinquante tonnes » (Chouard 2). L'idée d'Augustus a ceci de commun avec le « Quilt⁴⁰⁰ » qu'il s'agit de se

said that I would not, not yet. But eventually, she said, and I promised that yes, of course, very soon. And I told her that in the meantime we had great family up there that would take care of her. And she asked me when I would be there and I told her soon. Twenty-two years ago » (285-287).

³⁹⁹ Cleve Jones est un militant des droits des homosexuels depuis les années 1970. C'est à l'occasion d'une marche aux flambeaux en hommage à George Moscone et Harvey Milk, assassinés en 1978, qu'il a demandé à toutes les personnes présentes d'écrire sur une pancarte le nom d'un de leurs proches décédé des suites du SIDA. Par la suite, il a créé la « NAMES Project Foundation », dont le succès fut immédiat, tant le besoin de stratégies de commémoration était grand pendant les premières années de l'épidémie.

⁴⁰⁰ L'usage semble établi de faire référence à l'ensemble du « Patchwork des noms » en mettant une majuscule (« Quilt »), alors que « quilt », avec une minuscule, désigne l'un des milliers de panneaux qui le constituent.

souvenir des défunts à travers leurs noms ; Géraldine Chouard y voit une volonté de ne pas laisser les morts tomber dans l'anonymat, au sens propre du terme :

[Chaque *quilt*] devait encore et surtout porter son nom, ou son prénom, ce qui a d'ailleurs valu à l'œuvre collective d'être rebaptisée à l'occasion « The NAMES Quilt ». Les victimes devenaient ainsi des personnes singulières, plutôt que des statistiques anonymes. Au côté du nom du défunt, inscrites en toutes lettres, figuraient souvent ses dates de naissance et de décès, faisant de ces *quilts* de véritables pierres tombales textiles, à la fois souples et mobiles. (5)

Parce que l'anonymat des statistiques a quelque chose d'inhumain⁴⁰¹ – Francine Prose cite à ce propos l'écrivain Arthur Koestler : « Statistics don't bleed » (171) –, faire figurer les noms a pour but d'affirmer une identité dont le risque est grand qu'elle se perde dans le charnier collectif. Dans *The Least of These My Brethren*, le docteur Baxter raconte un cérémonial hebdomadaire dont il souligne l'une des caractéristiques :

Thereupon commences the heart of the service, the Reading of Names: quietly—reverently—the staff members alternate in reading aloud from the Book of Remembrance the names of the fifty or so patients who have died on the Spellman AIDS service over the prior three months. (2)

Son service hospitalier tient un registre des noms qui s'appelle le « Book of Remembrance » ; la dimension mémorielle est explicite, et le rituel est empreint de « révérence ». Il s'agit de prendre un temps (dans le cas du « Reading of Names⁴⁰² ») ou un espace (dans celui du « Memorial Quilt ») pour rendre à chacun des défunts sa singularité, mise en péril :

Cette mémoire a pour caractéristique fondamentale d'être exclue d'un lignage. Dans ce cas ce n'est pas la filiation qui prévaut, mais une prise en compte sociale de l'événement. Pour l'épidémie du sida, l'emprise de la maladie n'est ni individuelle, ni familiale, et ce traitement a un impact sur la manière d'appréhender les victimes. Elles ont la particularité d'être renvoyées à un collectif. Elles sont considérées comme un groupe homogène. (Clavandier, *La mort collective* 190)

Ce « collectif », la communauté gay, est le seul garant potentiel du souvenir des victimes du SIDA, qui ne transmettent leur nom à aucun enfant. L'héritage qu'elles laissent est symbolique, et le rituel commémoratif prend une dimension politique :

C'est donc dans cette référence constante à la lutte, à la vérité des décédés et à la mémoire que ces rituels sont spécifiques et sans doute novateurs. Certes dans d'autres maladies et dans d'autres deuils on peut ressentir le besoin de continuer après lui ce que nous a transmis l'être aimé. La différence avec le

⁴⁰¹ Gaëlle Clavandier le formule ainsi : « Comme le mentionne avec justesse L.-V. Thomas, la “mort” n'existe pas en soi, elle n'existe qu'en tant que notion. Elle ne se rencontre qu'au travers de mourirs particuliers » (*La mort collective* 11).

⁴⁰² L'usage veut que l'exposition du « Quilt » s'accompagne d'une lecture des noms des victimes : « [Lors de l'exposition du “Quilt” à Washington en 1996,] des hommes politiques lurent à haute voix les noms des personnes représentées sur les divers panneaux du Quilt, selon la tradition qui accompagne son exposition » (Chouard 13).

sida serait dans cet héritage qui prend la forme d'une lutte, d'une proclamation et que cet engagement est collectif. C'est la prise de conscience d'un « destin » commun qui ouvre sur la solidarité, et qui est le contraire de l'acceptation de la fatalité. (*Ibid.* 191)

Géraldine Chouard rappelle que, si ce procédé de commémoration n'est pas totalement novateur, son versant politique, d'échelle nationale, est pionnier :

D'une originalité sans précédent, l'« AIDS Memorial Quilt » renouait néanmoins avec plusieurs traditions ancestrales du patchwork américain : celle du mourning quilt et celle du protest quilt. Si au XIX^e siècle, le patchwork de deuil était souvent élaboré avec les vêtements du défunt, dans l'intimité familiale, le nouveau Quilt visait à accomplir un deuil public, aussi fédérateur que possible. Il prolongeait par ailleurs la veine militante des nombreux ouvrages réalisés pour accompagner les plus grandes causes nationales, qu'il s'agisse de la lutte contre l'alcoolisme (temperance quilts), de l'abolition de l'esclavage (abolitionist quilts) ou encore de la défense du droit de vote pour les femmes (suffrage quilts). Mais à la différence de ces *fund-raising quilts*, qui, aux XIX^e et au XX^e siècles, étaient presque toujours réalisés à une échelle locale, au sein d'une paroisse ou d'une association caritative, l'« AIDS Memorial Quilt » aspirait cette fois à sensibiliser les instances gouvernementales à une question de santé publique d'envergure nationale en s'exposant à Washington, siège du pouvoir fédéral et « lieu de mémoire » par excellence. (8)

Le « Quilt » a donc la particularité d'être au confluent d'une démarche mémorielle et d'une action politique ; en réalité, il est à la fois l'une et l'autre, sans qu'il soit possible de dissocier les deux composantes :

Dans *Mille Plateaux*, le patchwork est présenté comme un espace dénué de centre, placé sous le signe de l'hétérogénéité : « avec son bout-à-bout, ses ajouts de tissu successifs infinis », c'est « une collection amorphe de morceaux juxtaposés dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières » (594-95). En tant que tel, il rejoint ainsi la définition du rhizome dont le propre est d'être « toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* », milieu d'où « il pousse et déborde » (31). On ne saurait mieux qualifier l'« AIDS Memorial Quilt ». (*Ibid.* 9)

C'est aujourd'hui au sens propre que le « Quilt » déborde : « [Le “Quilt”, qui] pourrait couvrir une surface de plus de cent vingt mille mètres carrés, ne peut plus être exposé dans son intégralité » (*Ibid.* 2).

En pleine crise du SIDA, alors que le temps manque, le « Quilt » permet une translation du temporel vers le spatial :

In these horrible times we have been forced to abbreviate the mourning process. How many people can you grieve for properly when everyone is dying? (*Queer and Loathing* 198)

Par la voix de son *alter ego* B.J., et sur le ton qui le caractérise, Feinberg explique qu'il n'a matériellement pas le temps de pleurer les victimes du SIDA car elles sont trop nombreuses autour de lui :

I had heard it takes two years to complete the healing process and fully recover from the death of a close friend. Yet everyone was dying. There was no time left to cope. Were the two-year sentences of grief run currently or consecutively? Was there time off for good behavior? (*Spontaneous Combustion* 151)

Le « Quilt » est donc l'endroit qui concentre le deuil ; quand il est exposé, le grand nombre de ses visiteurs vient invalider cette affirmation de Philippe Ariès :

Quand l'incinération prévaut, parfois avec dispersion des cendres, les causes ne sont pas une volonté de rupture avec la tradition chrétienne, une manifestation d'*enlightenment*, de modernité; la motivation profonde est que l'incinération est interprétée comme le moyen le plus radical de faire disparaître et oublier tout ce qui peut rester du corps, de l'annuler: *too final*. [...] L'incinération exclut le pèlerinage. (64)

Si, nous l'avons vu, la grande majorité des hommes gays décédés des suites du SIDA pendant les premières années ont été incinérés et leurs cendres dispersées, il existe tout de même un lieu de pèlerinage, le « Quilt », qui a la double particularité d'être collectif et éphémère. Et même si Feinberg ne cache pas son scepticisme vis-à-vis de cette « textile respons[e] to the AIDS crisis » (*Queer and Loathing* 4), il va tout de même le voir. Au début du paragraphe qui relate son pèlerinage, il ne se départ pas de son ton sarcastique :

On Sunday I fall madly in lust with a Californian named Bill. Bill's former lover died of AIDS four years ago; his current lover's former lover died of AIDS three years ago; his current lover has ARC. Love among the ruins. If only I had an attention span sufficiently long enough [*sic*] to have a lover. As an act of social disobedience we make out on the Quilt⁴⁰³. (*Ibid.* 37)

Mais, petit à petit, alors qu'il se remémore la première fois qu'il a vu le « Quilt », il se laisse gagner par l'émotion :

The most painful quilts are in the center. They are blank sheets of cloth, with Magic Markers for people to leave messages. [...] I don't want to see the names of people I know anymore. I don't want to see any more panels with "I miss you unkel" written in crayon. [...] Hard as I try to make my self cold, harsh, cynical, invincible, I break down and cry anyway. (*Ibid.* 38)

David Feinberg « laisse tomber le masque ». La précision « Hard as I try to make my self cold, harsh, cynical, invincible » est essentielle : elle atteste que le cynisme extrême qui semble le caractériser n'est pas naturel ; c'est une posture qui lui demande un réel effort. Rappelons cet extrait d'*Eighty-Sixed*, qui paraît contradictoire : « Damn it, I can't even stop *thinking* sarcastic comments » (234). Comment expliquer que, dans deux textes publiés la même

⁴⁰³ Dans « Play, Church Ladies and the Struggle for Reproductive Autonomy » (interview accordée à Guillaume Marche en 2011), Benjamin Shepard raconte une anecdote similaire : « I remember going to the AIDS Quilt and being cruised there! » (107). Selon lui, c'est l'une des caractéristiques principales du mouvement de libération gay : « That's what I see as so vital about queer organizing: friendship. [...] People will show up and enjoy themselves, they show up out of pleasure: you can *cruise* at a demonstration » (*Ibid.*).

année⁴⁰⁴, il affirme, d'un côté, que son cynisme est un réflexe et, de l'autre, que c'est un rôle qu'il s'oblige à jouer? La première explication semble évidente : la différence fondamentale entre *Eighty-Sixed* et *Queer and Loathing* est que Feinberg a « laissé tomber le masque » au sens propre, c'est-à-dire qu'il a enlevé le masque autofictionnel. Ce n'est pas B.J. qui fait un pèlerinage au « Quilt », c'est David lui-même. Peut-être le recours systématique à la froideur et au sarcasme est-il un trait propre à B.J., ou, du moins, est-ce un trait autobiographique que Feinberg force quand il crée son *alter ego* romanesque ? Il est pourtant permis d'en douter, car tout au long de *Queer and Loathing*, David n'est pas sensiblement différent de B.J. dans ce domaine⁴⁰⁵. La seule explication possible serait donc la suivante : c'est le « Quilt » lui-même qui « perce la cuirasse », qui oblige Feinberg à se départir de son rôle d'observateur détaché et cynique. Voir de ses propres yeux ce monument à la mémoire de tous les morts du SIDA a un impact émotionnel qu'il ne maîtrise pas, qu'il ne peut pas contrôler car – ce sera l'objet du chapitre suivant – face à cette représentation concrète de la mort, il est obligé d'envisager le moment où son propre nom sera inscrit sur un « quilt » : « I don't want to end up a rectangular rag, however suitably decorated » (*Queer and Loathing* 184).

En guise de conclusion, citons un extrait du recueil *Monopolies of Loss*, dans lequel le britannique Adam Mars-Jones tisse un lien inédit entre le « Quilt » et l'écriture, cette dernière devenant l'écran de protection du tissu commémoratif :

I have to admit, even, that when I read an optimistic newspaper item about treatment, vaccine, or cure, I feel almost threatened. Part of it is simply the sense that I've been fooled before. There is also a particular pang involved, the sense that impending reprieve adds unbearably to recent casualties—to my losses, which I make stand in for the world's. A sort of super-futility attends the death of a soldier on the day armistice is signed. Won't the last wave of AIDS deaths be the first forgotten? I imagine the AIDS quilt with all its names being folded up and put away, as the victory fireworks shoot up the sky. There's something obscene about this resistance to good news, but I can't help that. [...] It must [...] be that I am wishing to mothproof my personal AIDS quilt, the imaginary embroidered panels reproduced here, to protect it from irrelevance and decay. (7-8)

⁴⁰⁴ Pour rappel, *Queer and Loathing* date de 1994, mais c'est en réalité un recueil de textes publiés dans divers médias entre 1989 et 1994 ; « *Queer and Loathing at the FDA : Revolts of the Perverts* », le chapitre dont est tiré cet extrait, avait d'abord été publié dans *Tribe* en 1989, l'année de la publication de son premier roman *Eighty-Sixed*.

⁴⁰⁵ L'anecdote suivante, tirée de *Queer and Loathing*, atteste que ce cynisme est autobiographique : « A Mack truck could go out of control, mow down several hundred pedestrians, and crash into a plate-glass window, and I would just step over the bodies on my way to the men's room and deduce five percent from the tip, annoyed at the lack of decorum » (24).

« Un pied dans chaque monde »

Du monument mémoriel, le « Quilt », à l'écriture comme monument, il n'y a qu'un pas :

Toute écriture est testament, toute écriture est monument au sens premier de ces termes. L'écrivain, reclus dans son cabinet de travail, est déjà ce *hors-là* qui, donnant la vie à du non-être grâce aux sortilèges de la mimétique, joue à un jeu de vie et de mort et se condamne à cette irréfragable contradiction : que si l'écriture procède d'une paternité sublime, il n'en demeure pas moins que tout livre est un tombeau – mais le seul qui puisse parfois s'ouvrir et laisser sortir l'ombre de qui y repose. (J.-P. Picot, « Étude sur les tombeaux verniens », cité dans Barreau 15)

Le travail de mémoire, auquel ce chapitre a été consacré, redonne vie à ceux qui ne sont plus, ouvre les tombeaux des morts du SIDA ; plus précisément, il assemble à nouveau les cendres dispersées des défunts qui, mêlées aux larmes des survivants, deviennent l'encre qui couvre les pages de tous les ouvrages :

[Jean-Marie Benoist] ne nous enseigne pas qu'il ne faut pas pleurer, il nous rappelle qu'il ne faut pas *goûter* une larme : « L'acte de goûter la larme sera donc désir de réannexion de l'autre » ; il ne faut pas « boire » la larme et s'inquiéter de l'étrangeté du goût qu'elle a par rapport à la sienne propre...
Donc : ne pas pleurer sur soi (le fait-on jamais? Fait-on jamais autre chose? C'est la question qui tremble en toute larme, la déploration ou l'imploration même).
On ne devrait pas prendre goût au deuil qu'il *faut* pourtant.
Il *le faut* mais il ne faut pas l'aimer, le deuil, le deuil *lui-même*, si quelque chose de tel existe : ne pas aimer à travers une larme de soi mais seulement l'autre, et chaque larme est de l'autre, l'ami, le vivant, tant que nous sommes, nous rappelant à garder la vie. (Derrida 141)

Les larmes versées pour les morts du SIDA ne sont pas une fin en soi (même si l'effet cathartique ne fait pas le moindre doute) ; elles ont pour fonction de confronter les survivants (écrivains et lecteurs) à leur propre mortalité :

These [...] stories [...] serve a larger purpose of helping readers examine their own concerns about living and dying, since, as simple reflection tells us, *we are all ultimately HIV-positive* in this cumbersome experience called life. [...] [W]e are all ultimately HIV-positive, in that we are all going to die sooner or later. (Baxter xii-57)

Nous touchons ici au point d'achoppement ultime, que Michel Picard résume ainsi :

[L]'homme ne comprend pas sa mort. Sa "mort" est pour lui un signifiant sans référent. [...] Tous les hommes sont mortels. Soit. Socrate aussi. Mais pas moi. (27)

« En fin de compte, nous sommes tous séropositifs », si ce n'est que nous le savons mais ne le croyons pas. Contradiction dont l'être humain est prisonnier et qui, nous dit Jankélévitch, constitue le paradoxe même de l'être pensant :

La pensée a besoin d'un être pensant. La pensée en elle-même, si elle n'est pas vivante, est comme une vérité, elle est littéralement impérissable. Platon est mort, mais le platonisme existe toujours. Alors le paradoxe, c'est l'être pensant. Parce que l'être pensant est à la fois une pensée et un être qui disparaît. Le théorème de Pythagore ne fait pas acception de sa propre cessation. Si, du jour au lendemain, le monde était détruit par un cataclysme impensable, s'il faisait disparaître toute l'humanité, le genre humain et les mathématiciens, eh bien, le théorème de Pythagore resterait aussi vrai après la catastrophe qu'avant. La fin du monde n'a pas de prise sur le théorème de Pythagore. La somme des angles d'un triangle resterait égale à deux angles droits, après la fin du monde comme avant. Bien sûr, il n'y aurait plus personne pour le dire, mais le théorème resterait vrai. Et d'autre part, il y a un être qui disparaît, un être charnel ayant une pression artérielle donnée, etc. Mais l'être pensant ? Qu'est-il ? Le théorème de Pythagore avait besoin de Pythagore. Il fallait que Pythagore fût là pour dire la vérité, pour énoncer le théorème. Et c'est l'être pensant qui conçoit la vérité, qui formule le rapport des angles d'un triangle, qui met en équation. Alors lui, il a un pied dans chaque monde ? C'est lui le grand mystère. Comment un être pensant peut-il mourir ? Et pourtant il meurt ! On est sans cesse renvoyé de l'un à l'autre. (35-36)

David Feinberg, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, illustre parfaitement ces propos de Jankélévitch : dans son cas, la mort est sur le point de se conjuguer à la première personne, mais évidemment, ce n'est pas lui qui écrira cette conjugaison impossible. Un pied dans le monde des vivants et un pied dans l'au-delà, il est au cœur du « grand mystère ». Appliquée à la vie de Feinberg, l'affirmation du docteur Baxter « *we are all ultimately HIV-positive* » semble être un sophisme, car il est *réellement* séropositif puis *réellement* atteint du SIDA. « [W]e are all going to die sooner or later » ; la particularité de David Feinberg, c'est qu'au moment où il écrit, l'échéance est extrêmement proche. Il est sur le point de mourir, et ses textes vont ainsi, dans un avenir très proche, changer de statut pour devenir des *ultima verba*.

Chapitre 3

« By the time you read these words I may in all likelihood be dead » : David Feinberg, la mort de l'auteur

L'« écueil [...] de l'épisode manquant »

[I]l est à toute autobiographie, récit de vie ou sentiment biographique un écueil, duquel en ressort peut-être l'exigence sourde. Cet écueil est celui de l'épisode manquant, inévitablement dérobé à la maîtrise du narrateur, et qui est celui de la mort. (Bertrand 73)

Dans les trois ouvrages que David Feinberg a eu le temps d'écrire avant de décéder à l'âge de trente-huit ans, même ceux dont B.J. est le personnage principal, la visée autobiographique est évidente. Or, le centre névralgique de l'autobiographie est sa relation à la mort :

L'autobiographe, inévitablement, dialogue avec la mort, ne serait-ce que parce qu'il s'écrit, et littéralement s'épanche. Et le rêve secret de tout autobiographe serait de faire « coïncider la fin de sa vie et la fin du récit »⁴⁰⁶. L'écoulement de l'encre et son assèchement deviennent figures de la mort figeant le récit de la vie, comme une coagulation. (*Ibid.* 79)

Ces considérations sont communes à toutes les formes d'écriture autobiographique, mais elles trouvent ici un écho tout particulier. Si c'est bien la condition humaine que d'avoir une épée de Damoclès suspendue au dessus de la tête, le fil retenant celle de Feinberg est particulièrement mince et fragile. Feinberg aurait pu survivre ; son sort aurait pu être comparable à celui de Michael Tolliver ou de Larry Kramer, infectés relativement tôt par le VIH et qui ont « tenu bon » jusqu'au développement des multithérapies. Malheureusement, il n'a pas fait partie des « happy few », et son nom est venu allonger, en 1994, la liste des innombrables victimes du SIDA commémorées par le « Quilt ». « La mort de l'auteur » n'est plus une figure de style :

⁴⁰⁶ Il s'agit d'une citation de Jacques Lecarme extraite de « L'autobiographie dans l'Histoire comme catastrophe » (J. F. Chiantaretto, (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press, 1997, 23-41, p. 35).

Roland Barthes's argument concerning the "death of the author" meant to displace the hegemony of an author's intention underlying a text's meaning. The actual death of many great artists during the AIDS crisis reinvigorated the attention paid to the author-artist's role in art. I never rejected Barthes's contention that texts have many authors, including its readers, but AIDS compelled me to recognize the contributions of singular figures. (Bordowitz 67)

David Feinberg semble avoir tout tenté pour faire « coïncider la fin de sa vie et la fin du récit », en écrivant pratiquement jusqu'à son dernier souffle. L'extrait qui figure dans le titre de ce chapitre est, nous l'avons vu (page 48), tiré d'*Eighty-Sixed* (152). Dès le milieu de son premier ouvrage, le pacte fait avec le lecteur n'est pas (encore) autobiographique⁴⁰⁷, il est existentiel : c'est un pacte « à la vie, à la mort ». Le lecteur est à ses côtés alors que Feinberg « marche dans la vallée de l'ombre de la mort » (Psaumes 23, 4), et c'est peut-être ce même lecteur qui joue le rôle de « berger » (23, 1) : tant que Feinberg a un destinataire, quelqu'un à qui écrire, nous verrons qu'il ne craint « aucun mal » (23, 4), pas même celui qui ronge son corps et l'emportera plus tôt que ce qu'il pensait.

1. « And now to the task at hand. The Great American Trash Novel » : un jeune écrivain à la recherche de sa voix

La citation du titre de cette sous-partie est extraite d'écrits conservés dans les archives de David Feinberg à la *New York Public Library*, dans un dossier intitulé « Drafts and notes for stories ca. late 1970s, early 1980s ». Ces pages disparates n'ont jamais été publiées ; l'ébauche de nouvelle dont est tirée la citation ci-dessus n'a pas de titre et met en scène un jeune écrivain qui fait partie d'un « writers' group ». On retrouve ce personnage (auquel Feinberg n'a pas donné de nom) et certaines anecdotes le concernant dans un autre projet, plus conséquent mais également non publié : un roman qui semblait devoir s'intituler « Z » et a quelques points communs avec *Eighty-Sixed*, notamment la même citation de Roland Barthes pour épigraphe : « What I claim is to live to the full the contradiction of my time, which may well make sarcasm the condition of truth ». Ces écrits peuvent donc être lus comme des brouillons de ses publications futures. Le jeune David Feinberg, à travers ce

⁴⁰⁷ La référence est bien sûr à Philippe Lejeune, dont l'ouvrage séminal de 1975 *Le pacte autobiographique* donne la désormais célèbre définition de l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité » (14). Si, depuis, de nombreux auteurs (y compris Lejeune lui-même) ont remis en question et nuancé cette définition, cet ouvrage a permis d'ouvrir le champ d'investigation de l'écriture de soi et de le placer sous l'égide de la notion de « pacte », c'est-à-dire en termes de relation entre l'auteur et le lecteur – problématique qui, nous allons le voir, préoccupait grandement Feinberg.

personnage d'écrivain, est en pleine réflexion sur la direction qu'il veut donner à sa carrière. La caractéristique de cet écrivain (derrière lequel on peut sûrement voir, en transparence, l'auteur lui-même) est que l'ambition ne lui fait pas défaut, au contraire :

And now to the task at hand. The Great American Trash Novel. No. Amend that. The Great American Gay Trash Novel. [...] An act of literary heroism and subversion let loose upon the masses. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

L'« amendement » de « Trash » en « Gay Trash » est notable. Concernant la dimension « trash », Feinberg précisera, quelques années plus tard, dans l'introduction de « *Queer and Loathing at the FDA: Revolt of the Perverts* » : « There's only one way to tell my story: eighties gonzo journalism » (*Queer and Loathing* 3). Il se place ainsi dans la droite ligne de Hunter S. Thompson, héritage déjà explicite dans le titre en forme d'hommage à *Fear and Loathing in Las Vegas. A Savage Journey to the Heart of the American Dream* (1971). À proprement parler, « gonzo journalism » désigne une démarche journalistique subjective à l'extrême, sans prétention déontologique, qui consiste en une immersion totale. Mais les liens très forts qui unissent le « gonzo » à Hunter S. Thompson le rendent indissociable d'un certain style que l'on peut qualifier de « trash » : le sarcasme, l'humour noir, l'outrance, la vulgarité et la grossièreté font partie intégrante de l'écriture de Thompson, ainsi que celle de Feinberg. L'auteur insiste sur la dimension extravagante de cette forme d'écriture : « I was trying to convey a sense of ACT UP in 1988 by using the hyperbolic style of Hunter S. Thompson » (*Queer and Loathing* 52). Le terme « gonzo » est d'ailleurs aujourd'hui plus souvent employé pour qualifier un certain type de films pornographiques caractérisé par l'usage subjectif de la caméra. Or, rappelons cette remarque du jeune David Feinberg : « I thought my writing could have been interpreted as homosexual pornography (there are places where I get very explicit) » (« David B. Feinberg Papers » Box 1). Le but de cet écrivain, écrire sous la bannière du « Gay Trash », est donc bien celui de l'auteur lui-même.

Un peu plus loin dans cette nouvelle sans titre, le personnage force encore le trait :

[M]y art is far too daring brilliant unconventional and unestablished to appear in print. I am young and idealistic and have yet to have a piece accepted by anyone.

I am a genius, of course. I have high aspirations. Not just the National Book Award, the Nobel Prize, more than that. To become an Intellectual. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Quand vient son tour de se présenter aux autres membres du « writers' group », il précise « I decide to lie aggressively », puis s'exprime ainsi :

“Hey there Edmund Wilson how about a posthumous rave? Look alive Irving Howe, pay attention Harold Bloom, Vidal is just a sucker, Mailer does it in the ass, Bellow is obsessed with divorce and the bomb, Pynchon is paranoid about everything, Updike is boring, Salinger’s in hiding, Nabokov’s dead and I’m a Genius do you hear me? [...] I want to change the face of art. I want all originals to be destroyed, nothing but copies, reproductions. In every bathroom ceiling the Sistine chapel, reduced. In every oven La Gioconda. Let us sleep and fuck on Picasso bedsheets. [...] But no, there is too much art already, one must sacrifice. The works of the dead shall be burned. There must be room, the field is crowded, there is art everywhere. I have no desire for posthumous fame.” (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Ces extraits, placés sous le signe de l’hyperbole et du paradoxe, illustrent déjà le ton qui sera propre à Feinberg quand il deviendra un auteur publié : s’il est exclu de les prendre au pied de la lettre, tant il est évident qu’il se plaît à être aussi outrancier que possible, on y perçoit néanmoins un fond de vérité.

Alors qu’il n’a, à cette époque, essuyé que des refus, il projette dans ce personnage d’écrivain une ambition sans borne, incarnée quelques pages plus loin par un pilier de la littérature américaine :

I am sorry Mister Roth, you can turn a fine sentence, but I feel you’ve slazked [*sic*] it out and hold the territory to your own. I am sick and tired of being Portnoy’s Mistake. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Or, dans une interview publiée dans *The Advocate* en 1989, après la publication de son premier roman, Feinberg cite à nouveau le nom de cet auteur :

I always thought of myself as “the gay Philip Roth.” That was my *goal*. He’s my favorite writer, almost. I also like Woody Allen a lot. Those are my two Jewish heroes. For a long while I was fighting against “the Jew that lives inside me,” but I gave in. (« David B. Feinberg Papers » Box 13)

Cette fois, il n’est plus caché derrière le masque d’un personnage d’écrivain, c’est lui-même qui se compare à Philip Roth. Le nom de Woody Allen revient également plusieurs fois. Dans un article du *New York Newsday* du 7 janvier 1994, il est fait référence à un article antérieur : « The *Washington Post* wrote, “If Woody Allen were gay and wrote novels, he’d produce something like David Feinberg’s *Eighty-Sixed*” » (« David B. Feinberg Papers » Box 13).

Cette comparaison est reprise au début de l’un des manuscrits de *Spontaneous Combustion* :

If David Feinberg’s first novel, the bestselling *Eighty-Sixed*, reminded readers of a gay Woody Allen, this tragic-comic sequel might be seen as his take on *Love and Death*—as B.J. Rosenthal becomes more than a witness to the devastation of AIDS. (« David B. Feinberg Papers » Box 12)

Dans le brouillon d’une interview, Feinberg la reprend à son compte, manifestement flatté : « I try to take dark subjects and approach them with humor. I’ve been called “the gay Woody

Allen'' » (« David B. Feinberg Papers » Box 10). En outre, comme nous l'avons vu, il compare sa démarche dans *Eighty-Sixed* à celle d'Updike :

I tried to do a million and one things in *Eighty-Sixed*, and one was to create a written time capsule of fag life in the '80s, analogous to John Updike's breeder chronicles. (« David B. Feinberg Papers » Box 13)

Il a donc également l'ambition de faire de B.J. le « Rabbit gay ». On trouve aussi mention de Joseph Heller : « I wanted to write a black comedy in the tradition of Heller's *Catch-22* » (« David B. Feinberg Papers » Box 10). Il explicite ce qu'il entend par là dans le chapitre « AIDS and Humor » de *Queer and Loathing* :

Joseph Heller's masterpiece about war, *Catch-22*, is perhaps the best example I know of black humor. Heller comments on the absurdity of life during wartime with a deadpan voice. He achieves his great effect at the climax by juxtaposing humor with tragedy. The reader is softened for the kill with jokes; at the end, no punches are pulled. This contrast can achieve a great emotional impact. (86-87)

Si, de nos jours, cette ambition de rivaliser avec les grands noms de la littérature américaine peut sembler démesurée, il faut pourtant noter que Feinberg a connu une notoriété certaine pendant les cinq dernières années de sa vie. L'article du *New York Newsday* commence ainsi : « New Yorker David Feinberg is the most popular humorist in gay lit—and the most controversial ». Il est également rappelé que « Feinberg's first novel, *Eighty-Sixed*, was the top-selling gay novel of 1991 ». Sur le ton qui est le sien, il ne cache pas que c'était son but, dans une lettre à son ami Nicholas Farrow⁴⁰⁸ datée de 1986 : « Just two more weeks and I will be incredibly famous. The first issue of my column will be on the stands » (« David B. Feinberg Papers » Box 1). Quelques années plus tard, alors qu'il goûte enfin aux joies de la célébrité, il écrit à un ami :

So, dashing to work, I took two longish pieces completed in the year of somebody else's lord 1988, before my shocking ascent to fame, hubris, and the concomitant egomania. (« David B. Feinberg Papers » Box 1)

Son but est alors atteint : il est devenu un auteur connu et reconnu. Cependant, son ascension ne s'est pas faite sans heurts : si le personnage de l'écrivain mentionne en passant dans la nouvelle sans titre citée plus haut « [I] have yet to have a piece accepted », Feinberg, lui, a en réalité mal vécu ses premiers échecs. On trouve à trois reprises dans son œuvre (publiée ou non) le récit d'une tentative de suicide qu'il a faite alors qu'il était étudiant. Les première et

⁴⁰⁸ Cet ami était, au moment où il lui envoie cette lettre, en prison en Angleterre ; Feinberg ne se prive pas de faire de l'humour à ce sujet : « I had thought I might send you the manuscript of my most recent stories. Here, I'd finally have a CAPTIVE audience ». Immédiatement après, il commente ce trait d'humour : « I seem to rely on black humor as almost salvation. Do you think I'm bitter? Do you think I'm sour? Do you think I'm salty? Do you think I'm sweet? » (« David B. Feinberg Papers » Box 1).

deuxième mentions ont déjà été citées aux pages 215-216 ; pour rappel, celle qui est extraite d'écrits non publiés, datant de la fin des années 1970, précise :

Of course the doctor was right in a way, the death of the father did ultimately precipitate the attempt. [...] It was not the cumulative effect of fifteen magazine rejections, although that was part of it. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Lorsqu'il la raconte à nouveau dans *Eighty-Sixed* (188), aucune référence n'est faite à ces refus successifs. Il en va de même dans l'un de ses tout derniers écrits, « My Secret History » :

I attempted suicide at MIT 6 months later. (It's a sophomore requirement.) Seriously, over 50% MIT students visit mental health services over their four-year stay.

Dr told me I committed/attempted suicide because of grief process. Sequence of events: dad dies, 6 months later I take airplane towel (perfect for "cum"), I find my stereo was stolen through crack in window, I am being punished for theft, there is no possible happiness in this lifetime, I write note, I go to drugstore looking for somnifex, come up with aspirin, take a bottleful. Wake up a few hours later with cramps, ask for help. (« David B. Feinberg Papers » Box 11)

Il semble que les années qui ont passé lui ont fait oublier que ses difficultés à trouver un éditeur étaient, selon son propre aveu, l'une des raisons qui l'ont poussé à tenter de se suicider. Il essayait d'en rire, mais les refus étaient successifs et systématiques, comme l'atteste cette lettre à un éditeur datée de 1985 :

The brazen photograph of myself is enclosed to divert your attention to the accompanying piece of peerless prose. I have heard that it is extremely difficult and time-consuming to be rejected from "Christopher Street"; that manuscripts are sequestered in a large, airless vault and left to languish there for six to eight months before being thoughtfully examined by talented, overworked, underpaid and exhausted editorial assistants, who then are faced with the difficult decision of whether to forward them on to talented, overworked, underpaid and exhausted senior editors or express post them back to sender in the enclosed self-addressed stamped envelope. As I have yet to attain fame, glamour, or publication in any magazine whose editorship I have not shared in, and as this is an unsolicited manuscript, no doubt it shall have the same fate. I am enclosing the photograph in the hope of expediting matters. "The Addictive Personality" (approximately 6,500 words) is a humorous story about homosexuals and alcohol. [...] Thank you for your time, David B. Feinberg. (« David B. Feinberg Papers » Box 1)

Rétrospectivement, il est permis de dire que ces refus n'ont rien de surprenant : les premiers écrits de David Feinberg sont des textes tout à fait particuliers, dont on comprend aisément qu'ils n'aient pas trouvé d'éditeur. L'exemple le plus évident est celui de « Calculus », un roman complet, jamais publié, qui consiste en une succession de courts chapitres (la plupart ne font qu'une page), dont il est très difficile de comprendre les liens qui les unissent, et dont

une grande partie est tout simplement très difficile à suivre, tant les phrases nominales et les phrases courant sur tout un paragraphe sont nombreuses. Les allusions à d'autres artistes sont pléthore, sans que l'on sache vraiment si l'idée est d'écrire un manifeste littéraire ou un ouvrage critique. L'extrait suivant est tiré du chapitre soixante-cinq, qui s'intitule « Green ideas » :

[illegible]

Si un tel texte préfigure sa prédilection pour les listes et les jeux avec les mots que l'on retrouvera quelques années plus tard dans ses ouvrages publiés, l'équilibre fait encore défaut : il semble logique qu'il n'ait trouvé aucun éditeur pour publier tout un roman composé de vignettes comparables à celle-là. En 1994, dans l'article du *New York Newsday* cité ci-dessus, Feinberg le reconnaît lui-même : « [“Calculus” is] a novel only an MIT Math major could have written. The style changed every third page » (« David B. Feinberg Papers » Box 13). Dans une interview datée de 1989, il explique quel était son projet pour « Calculus » :

This was when I had an incredible infatuation with the writing of Susan Sontag. It was so clear and crystalline. I didn't have the foggiest idea of what it meant, but it was just beautiful to read. So I'd finished this novel and I decided, 'Hey! This is how to sell it! I'm going to rename every chapter like titles of Susan Sontag's essays and stories! [...] I basically took every essay she'd ever written and just somehow managed to find some connection with a chapter, or rewrote the chapter so it would fit. (« David B. Feinberg Papers » Box 13)

Le prologue de « Calculus » s'intitule en effet « She's famous: a fan letter to Susan Sontag » et les extraits suivants attestent que le terme « infatuation » n'est pas un euphémisme :

I could look at the back cover of *I Etcetera* with you in your slinky intellectual pose for hours on end, in the presence of such cerebrity [sic] my knees would turn to mint jelly, my goggles fog up, my knuckles would involuntarily crack, my tongue would fall asleep, cleaving to the palate, I would cease ovulation at that precise moment and my testicles would reascend oh Susue [sic] Susie Susie did you know that at the UCLA College Library there are ten copies of *Against Interpretation* and I have read every one of them? [...]

Oh Susie Susie Susie there's so much I want to know and so little time, I realize that Death is imminent and who am I? A faggot who's going to UCLA one class a quarter, a part-time computer operator, a failed ex-novelist, a Jewish atheist from Queens, I mean there you are struggling with blood clots on the brain, and me, all I have to show for myself is the heartbreak of psoriasis. And there you are dying on me. Usually, I am abandoned through less final ways than death. [...] My thoughts, my secret innermost thoughts, I share with no one.

Oh Susie Susie Susie [...] tell me before the lips and cheeks crack like mud and the blood turns to silt and the bones to twigs, is there fame after death? Is it possible to exhibit genius without being one? Are there any novels that need to be written? [...]

Oh Susie Susie dear Susie, only you can help me. Or you can turn the page.
Devotedly yours,

David B. Feinberg. (« David B. Feinberg Papers » Box 7)

Le chapitre intitulé « Illness as Metaphor » est consacré à un personnage nommé Wanda ; il consiste surtout en des digressions telles que celle-ci :

[T]he list [of who Wanda had slept with] was endless in a time where the multitude wears t-shirts that say mechanics have bigger dip sticks, cyclists pump harder, deep-sea divers go down more often, swimmers get deeper, aerodynamic engineers get better thrust, a climate of highly excited molecules in a diminishing container, random collisions abounding. (« David B. Feinberg Papers » Box 7)

Le lien avec le titre réside dans une mystérieuse maladie dont souffre Wanda :

Wanda has built-in circuitry containing multiplexed RANDOM functions allowing anything and everything to be juxtaposed, her powers of dissociation phenomenal, the multiplicity of inadvertent similes and vacant connections manifested so compulsively as almost to appear METAPHOR AS ILLNESS. (« David B. Feinberg Papers » Box 7)

Quant au chapitre intitulé « Notes on Camp », il consiste en une liste d'une page, une liste de vaches qu'un personnage dénommé Nancy montre, dans un album photo, au narrateur. Encore une fois, rien d'étonnant à ce que Feinberg n'ait pas réussi à faire publier un tel texte.

Il a donc fallu que le jeune Feinberg altère son style, fasse des concessions, afin de pouvoir être publié. C'est à nouveau en faisant allusion à Philip Roth et à son ambition de le détrôner que le personnage de la nouvelle sans titre prend cette décision :

To transcend. This is my motto. Eventually to be translated to Latin or Sanskrit, additional status of languages of the Dead. I strive ever higher, always exceeding the grasp, a Tantalus groping for the perfect bon mot, the quintessential phrase. I consider the solution of the Vietnamese monks: self-conflagration. No. There are too many great works living in embryonic form inside. I could not destroy them. Of what value is posthumous fame to an atheist anyways?

What is worse, I shall perform the ultimate Sacrifice. Unfortunately, the world is not yet ready for me in all of my brilliance. Of this much I am certain. Some version of literary clorets⁴⁰⁹ is necessary. For my voice is strong as if I had just eaten pickled herring. I must mask it. I must write a popular trash novel in order to arouse interest in the artists' world. I must swallow my pride and write trash. I will write with a vengeance. No more Philip Roth, who can turn a very well sentence, an excellent phrase. I rephrase it. The challenge. To write with an audience in mind. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

En gardant « un public à l'esprit », il a renoncé à une certaine opacité et a un mis un terme à certaines de ses tentatives d'expérimentation formelle. À titre d'exemple, « Calculus » se termine ainsi :

There is an acid eating away at these pages, each word but a drop of ink, embalmed, dissolved. The very motion of your eyes consumes the previous sentence, a chemical activated by laser beam concentration from your electric eyes. A flame follows the path of the text, brands with red. Coal brightness words on onionskin paper and thin ashes. The past is ignited and the present dissolves into—

(« David B. Feinberg Papers » Box 7)

Il n'y a rien de comparable au texte ci-dessus dans ses œuvres publiées. Il semble qu'il ait renoncé à cette posture d'écrivain en perpétuelle réflexion sur son art, qui n'écrit que sur ce qu'il écrit⁴¹⁰. Il se confie à ce propos dans une lettre à un ami : « I stopped writing for about five months for various reasons, the major one of which being the lack of plots » (« David B. Feinberg Papers » Box 1). La remarque est juste : il n'y a que peu d'intrigues dans ses premiers écrits ; c'est probablement en grande partie ce qui les rend très difficiles à lire. On peut déplorer qu'il ait en même temps renoncé à poursuivre certaines voies qui auraient peut-être été plus fructueuses, et surtout particulièrement drôles, à l'image de celle-ci :

⁴⁰⁹ *Clorets* est une marque de chewing-gums et de pastilles dont l'argument de vente est qu'ils permettent de masquer la mauvaise haleine.

⁴¹⁰ À ses débuts, il semblait même particulièrement attiré par la figure du « poète maudit », comme l'atteste ce court extrait de « Calculus » intitulé « The Artist as Exemplary Sufferer » : « The doors are locked. A cigarette, a glass of water, a light bulb, an electric typewriter, a desk, an eraser, a pencil, a ream of typing paper. Flashing lights outside: NOVEL IN PROGRESS » (« David B. Feinberg Papers » Box 7).

A Tribute to Ernest Hemingway (the Norman Mailer of His Time)

... and I took a sip and it was good.

and I pass the flask of turpentine to my friend, carlos, and he took a sip letting it linger in his mouth and then swallowing. and carlos grinned and said it was good. he smiled and i saw his bloodied gums and his five remaining teeth, for that morning i had gotten into an argument with him about who was the stronger and wiser and more deliberate of the two of us. i had said it was he and he had disagreed so i had to put my fist to his face and then he agreed. but his bloodied mind lay heavy on my mind... it disturbed me, like the carcass of a bull that refused to fight, so I took out my m16 car[a]bine and shot him until he was more dead than before, until his face disappeared in the smoke. and then we went to the village and we raped a few women and donkeys and it was not quite [s]o good as the drink but not bad. and our mothers came and scolded us and their tongues swelled: they were snakes swallowing chickens whole. and then we had them both the way dogs do and it was very good. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Ce pastiche (certes outrancier) de Hemingway aurait sûrement gagné à être retravaillé, mais un certain lectorat aurait pu l'apprécier en l'état : il est remarquable d'avoir réussi tant sur la forme (style paratactique, répétitions, procès-verbal du comportement des personnages) que sur le fond (les thèmes de prédilection de Hemingway : l'alcool, l'impossibilité à communiquer, la violence, la tauromachie) à tout réunir en si peu de lignes. Voici un autre exemple de ses écrits de jeunesse auxquels il a renoncé alors qu'il aurait pu rencontrer un public :

"The Dummy"

Dear _____

Hi. Meaningless exchange of pleasantries. Inquiries into the weather, the foreign situation. The high cost of commodities. Recent insurrections in Latin American republics.

Physical review of attributes. The growth and subsequent dismissal of a beard deemed inadequate. The visitation of invidious crabs, both actual and psychological. Acquisition of a new interdigital wart. A different style of spectacles. An abbreviation of coiffure. Sex on the beach. Attainment of a true Californian bronze. Psychological ramifications. Several meaningless relationships to be glossed over. The psyche molts and retains a stronger protective coating. Epistemological advances. Acquisition of an ego, subsequent destruction thereof. New addictions. Loss of faith in humanity in general, those of certain sexual and religious persuasions in particular.

But enough of me. And yourself? The wife, the kids, the German shepherd, the picket fence, the country squire, the modular entertainment center, the recessed kitchen, the flower pots, the radarange⁴¹¹, the linoleum? I trust well. Work coming along at the cyclotron? Presume the radiations at a comfortable level. Strongly suggest disciplinary actions for Widdles. Drowning the goldfish indeed. So hard to get good help.

Well, must run. Important nothings to be done. Typical excuses obviating termination of epistolary contact.

Sincerely,

⁴¹¹ « Radarange » est le nom du premier four à micro-ondes, commercialisé dans les années 1950.

XXXXXXXXX (« David B. Feinberg Papers » Box 7)

Dans ce texte, on voit déjà le regard sans concession que pose Feinberg sur le monde qui l'entoure et son habileté à utiliser la caricature pour faire apparaître les travers de l'être humain et de la société. Le temps a manqué à Feinberg pour poursuivre sur la voie de ces premières expérimentations formelles. L'irruption du SIDA dans sa communauté et dans sa vie a fait prendre à son écriture un tournant décisif.

2. « I've been straddling the line between fiction and fact⁴¹² » : le « métissage générique⁴¹³ » de son œuvre

Le chemin sur lequel le SIDA a précipité David Feinberg est celui de l'autobiographie. Feinberg avance un chiffre très élevé pour quantifier le degré de ressemblance entre B.J. et lui : « B.J. and I aren't the same person exactly, [...] I'd say he is sixty to seventy percent me... » (« David B. Feinberg Papers » Box 13). Dans l'introduction de *Queer and Loathing*, il parle plus précisément d'un mouvement, d'une évolution :

In *Eighty-Sixed* and *Spontaneous Combustion* I filtered my experiences through a fictional persona, B.J. Rosenthal. This mask allowed me to selectively reshape my past. Yet I found that the more I wrote, the fewer alterations of fact I made. I was moving closer towards the truth. Now it's time to come clean. [...] There is no literal truth, of course. Truth is a philosophical invention one can only approach. All writing is lies. Good writing is lies skillfully told. Some minor details have been altered in *Queer and Loathing*. Some names have been changed. As I dance at the border of fiction and fact, this is as close to the truth as I can get. (xi-xii)

Cette problématique traverse de fait toute son œuvre, depuis ses premiers écrits non publiés. On trouve une première ébauche de cette réflexion dès la fin des années 1970, au début d'un brouillon de nouvelle intitulé « Megan » :

I apologize for calling this piece fiction. By definition fiction is a pack of lies, poetry lies skillfully told, and nonfiction truth distorted to make it digestible. This story is basically indigestible truth. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Si la dialectique vérité/mensonge est déjà présente et inextricablement liée à la fiction, il faut noter qu'il est passé en quelques années de « poetry [is] lies skillfully told » à « good writing is lies skillfully told », rapprochant ainsi la notion de mensonge de son œuvre, qui n'inclut

⁴¹² Il s'agit des premiers mots de l'introduction de *Queer and Loathing* (xi).

⁴¹³ Cette formule est empruntée à Jean-Philippe Miraux dans *Écriture de soi et sincérité* (117).

aucune incursion sur le terrain de la poésie. Dans l'ouvrage *Écriture de soi et sincérité*, Jean-Philippe Miraux souligne qu'il s'agit d'une difficulté inhérente à l'écriture autobiographique :

La question de la vérité constitue [un] obstacle auquel risque de se heurter l'écrivain : sous la dictée de son moi intérieur, dans sa plongée vers le monde flou des souvenirs, il conviendra de trouver la juste tonalité, le registre pertinent, susceptible de rendre compte – parfois de rendre des comptes ! – du parcours d'une vie.

À la difficulté stylistique s'ajoute le risque de ne pas être sincère. [...] Nombreux sont ceux qui [...] craignent de ne pas s'exprimer au plus près de la vérité. Qu'elle soit la vérité des actes ou la vérité de l'être, elle se constitue comme horizon de l'écriture, comme point aveugle du style, comme lieu atopique, lieu sans lieu vers quoi tend l'effort scriptuaire de l'autobiographie. (9)

Feinberg y revient longuement dans une nouvelle sans titre écrite à la même époque que « Megan » :

I cannot lie for extended periods of time. [...]

Thus, of necessity, the following story is true. I can only ask the reader to pretend it is merely an excursion of the mind, a meandering tributary of thought pulsing through one's brain in steady jerks, smoother than blood flow, with the grace of swirling fingerprints. Without your assurance, your tacit complicity, I cannot write this story. Do me the unkindness of believing and the future will take its inevitable course and we will meet one day. [...]

I cannot risk this inevitable confrontation. Treat this story as a lie, at best a harmless fiction. [...]

You may think it strange, but now I want you to believe my story. I have changed writing this story. [...] My feelings lie on the paper like writhing pinned butterflies. As the ink dries their wings grow stiff. They harden to wood, then steel. They are now tungsten, invulnerable. The surgeon flashes a light into one butterfly's eye and a diamond beam reflects. My butterflies are frozen, too cold to touch, or feel. [...]

But they have wings as I once had wings. Long ago did my gills atrophy. Eons ago did my tentacles disappear. Eras ago could I fly. You are my last link to these organs I do not consider vestigial. If you do not believe they will be solid forever. [...]

This story is all invention. I speak up now because I feel badly for I may have tricked you. Again—this story is not true. [...]

I do not really care whether you believe this story. We would never meet. I suppose it would be best for you to take it as fiction. If you are flexible you can conceivably believe this story and then afterwards [...] discuss it in perspective. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Dans les nombreux méandres de ce texte, Feinberg se préoccupe déjà de la question de la réception : il attend d'abord de son lecteur une « complicité tacite »⁴¹⁴ avant d'avouer l'avoir trompé. Toujours selon Miraux, c'est précisément de cette question que découle la problématique de la vérité :

⁴¹⁴ Cela fait écho au célèbre dernier vers du poème « Au lecteur » de Baudelaire : « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! ».

[S]i la question de l'exactitude préoccupe tant l'écrivain, c'est que se pose à lui, d'une façon incessante, la problématique épineuse du destinataire. Le projet initial est, bien entendu, celui de se dire, de tenter de se réapproprier le moi enfui, le moi enfoui, de chercher à lever cette zone d'ombre, ce halo d'incertitude que le temps a tracé autour de l'homme que l'on a été. Mais [...] il y a, qu'on le veuille ou non, une volonté de montre et de démonstration : l'autobiographe publie ; par là, il rend public son texte et se rend public. Comment, alors, tout dire, lorsqu'on sait qu'autrui veille, apprend et surprend ? (9-10)

Chez Feinberg, le regard de cet hypothétique lecteur est omniprésent. On retrouve cette réflexion au début de *Queer and Loathing*, dans le texte où il insulte copieusement le lecteur avant de le prévenir : « Let me warn you: I am a pathological liar. Not a single word of this is true » (4). Sur un brouillon qui consiste en une liste de chapitres voués à constituer son « Trash Novel » (dont au moins deux ont des intrigues que l'on retrouve dans *Eighty-Sixed*), on trouve au bas de la page deux notes manuscrites : « a doubtful biography » et « the events may or may not happen ». Pour la deuxième note, en dessous de chaque « may » il est écrit « did », de telle sorte que la phrase peut être lue ainsi : « The events did or did not happen » (« David B. Feinberg Papers » Box 8). Dans une liste de titres envisagés pour son roman « Z » on trouve : « Z, a false memoir » (« David B. Feinberg Papers » Box 8). Dès ses débuts, Feinberg se plaît à jouer avec son (futur) lecteur, à annoncer *a priori* l'ambivalence de son écriture. Lors de son ultime séjour à l'hôpital, il a noté à la main, en marge du tapuscrit de « My Secret History », une formulation qui tente de réconcilier les deux notions et qui montre qu'il s'agit toujours, à quelques semaines de la fin, d'une préoccupation majeure pour lui : « I lie with truth » (« David B. Feinberg Papers » Box 11).

Feinberg a essayé plusieurs masques avant d'opter définitivement pour celui de B.J. Rosenthal. Nous en avons déjà vu deux : le personnage de Jonathan dans le roman non publié « Behavior » (qui avait au moins deux points communs avec Feinberg : c'est un écrivain, et ses difficultés à trouver un éditeur le poussent à tenter de se suicider) et le personnage de l'écrivain de la nouvelle sans titre, qui se fait le porte-parole de Feinberg quand il décrit ses ambitions littéraires. Dans l'extrait ci-dessous de « The Endless Cocktail Party », une autre nouvelle de jeunesse, on trouve un autre *alter ego* :

When I say no, I feel guilty, and likewise with yes. My name is Seymour Kaplan and I am an utter cliché, right down to the acne scars and the horn-rimmed glasses. For the past five years I have been living the life of the Great American Jewish Novel, and it is only recently that I have found time to put it on paper. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Dans le texte d'un carton d'invitation à une fête que Feinberg a organisée chez lui le samedi 7 juin 1986, on trouve un indice permettant de comprendre sa démarche :

After spending countless years slaving over the typewriter in garrets, hovels, and slumlord tenements, while being forced to prostitute my talents as a writer to become known as the “Human Machine” at my dreadful job in the Exciting World of Data Processing, I am happy to announce that I will finally be published in a magazine of which I am not an editor. Starting with the July 1986 issue of *Mandate*, a magazine of the highest literary caliber that to the novice masquerades as a glossy homosexual pornographic monthly, you will find a column called “Stories from Hell’s Kitchenette,” an ongoing saga of homosexual angst in the eighties. To be cagey I’ve decided to use “David B. Feinberg” as my pseudonym. Naked is the best disguise. To celebrate you are cordially invited to a GALA PUBLICATION BASH in my charming apartment in Hell’s Kitchenette. (« David B. Feinberg Papers » Box 8, je souligne)

Quand il écrit des textes destinés à être publiés dans des magazines, il se montre « nu », c’est-à-dire qu’il en est le narrateur. Ce sont ces textes-ci qui ont été rassemblés et publiés sous le titre *Queer and Loathing*. Par ailleurs, quand il écrit en vue de publier un roman, ce qu’il a fait à deux reprises, il crée un narrateur qui lui permet de « filtrer son expérience » (« filter my experience », *Queer and Loathing* xi). Il utilise le même vocable un peu plus loin : « Certain autobiographical elements inevitably filter into my fiction. I try to deal with sex as honestly or dishonestly as I do in life » (*Ibid.* 66, je souligne). L’enjeu est la porosité entre son expérience et son écriture, et elle est encore une fois compliquée par la notion d’« honnêteté ». Il semble que, pour lui, la vérité et la fiction soient mutuellement exclusives, ou, du moins, qu’il faille faire un choix *a priori* et s’y tenir. Une anecdote illustre le fait qu’il n’est pas le seul à penser ainsi :

My editor has given me complete support in writing about sex and writing about HIV—although he decided against including « Queer and Loathing at the FDA » in *Spontaneous Combustion* because he felt It would confuse people into thinking that my writing wasn’t fiction at all. (*Ibid.* 69)

Sachant que « Queer and Loathing at the FDA » raconte en détail une manifestation d’ACT UP, c’est vers ce militantisme qu’il faut se tourner pour comprendre son embarras. John-Manuel Andriote, dont l’ouvrage *Victory Deferred* est, selon son auteur, « a work of journalism » (xii), utilise l’œuvre de Feinberg uniquement comme un document historique : « The late ACT UP member and author David Feinberg described the group’s private memorials in *Queer and Loathing* » (362). Or, c’est également ce à quoi l’auteur lui-même aspirait, même s’il parle en l’occurrence d’un autre de ses ouvrages : « I wanted the first half [of *Eighty-Sixed*] to be in some sense a historical document » (« David B. Feinberg Papers » Box 13). La dialectique vérité/mensonge en cache une autre, dont on comprend aisément qu’elle lui pose problème : la dialectique histoire/littérature. De fait, si son œuvre est si peu étudiée, c’est que Feinberg est resté dans les mémoires moins comme écrivain que

comme militant : tous les documents qui mentionnent son nom font systématiquement référence à la cellule new-yorkaise d'ACT UP, dont il fut un membre extrêmement actif⁴¹⁵. Il devait sa notoriété à son militantisme, à sa participation à toutes les actions « coup de poing » d'ACT UP New York, et c'est peut-être cette notoriété qui a eu pour conséquence les succès de librairie que furent ses deux romans, et non l'inverse. Dans l'introduction du recueil *Loss Within Loss*, Edmund White pose la question de cette notoriété, qu'il nomme « visibilité », en lien avec la littérature :

Any project that attempts to come to terms with artistic expression arising from AIDS must confront a host of questions. [...] What about quality? Surely an essay by someone with AIDS or about someone who died of AIDS isn't necessarily good; as a recent discussion on this subject in France put it, "One cannot confuse the question of [...] visibility with the question of literature." (9)

Ce qui se lit en filigrane est la question de la légitimité de l'auteur ; si le statut de militant de Feinberg va de soi, *quid* de son statut d'écrivain, *a fortiori* d'écrivain gay et d'écrivain du SIDA ?

I once saw a panel where a black lesbian feminist spent her entire speech denying she was speaking for all black lesbian feminists. I'm embarrassed that on some level my work is just one prolonged apology [...]. I've felt fraudulent my entire life. At this conference, surrounding myself with writers somehow legitimizes the doubt that I am a writer. (*Queer and Loathing* 64)

Il est révélateur que cet exemple de femme au confluent de plusieurs minorités (femme/noire/lesbienne/féministe) lui donne matière à penser, lui qui dit s'être « pigeonholed [...] into another subgenre: [...] gay Jewish humor for HIV-positive men » (*Ibid.* 63). Dans « AIDS Activist Graphics: a demonstration », article de Douglas Crimp et Adam Rolston publié dans *The Subcultures Reader*, les auteurs interrogent ainsi la question de l'identité :

Questions of identity, authorship, and audience—and the ways in which all three are constructed through representation—have been central to postmodernist art, theory and criticism. [...] Young artists finding their place within the AIDS activist movement rather than the conventional artworld have had reason to take these issues very seriously. Identity is understood by them to be, among other things, coercively imposed by perceived sexual orientation or HIV status; it is, at the same time, willfully taken on, in defiant declaration of affinity with the “others” of AIDS: queers, women, Blacks, Latinos, drug users, sex workers. (442)

La question des « jeunes artistes » qui « trouvent leur place au sein du militantisme du SIDA et non dans le monde de l'art conventionnel » est précisément celle qui préoccupe Feinberg :

⁴¹⁵ Ses albums personnels conservés à la *New York Public Library* contiennent en réalité beaucoup plus de photographies de manifestations d'ACT UP auxquelles il a participé que de photographies personnelles ; la volonté de conserver une trace de ses années de militantisme est évidente.

Crimp et Rolston sous-entendent qu'un choix doit être fait, que l'on est soit l'un soit l'autre, artiste militant du SIDA ou artiste « conventionnel ». Cette alternative semble avoir été quelque peu paralysante pour Feinberg. Il raconte que, pour d'autres écrivains, la question est rapidement tranchée : « I spoke to one writer who didn't want to be on an AIDS panel because AIDS doesn't define him as a writer; his writing does » (*Queer and Loathing* 62). En ce qui le concerne, cela est problématique, puisque « [f]or the past five years [he's] been writing almost exclusively about AIDS » (*Ibid.* 63). Dans *Eminent Outlaws*, Christopher Bram fait référence à la critique de *Sure of You* qu'a faite Feinberg :

The last novel in the series was the first to get a full review in the *New York Times Book Review*, written by gay novelist David Feinberg, who'd just published a first novel, the angrily comic *Eighty-Sixed*. Feinberg was known for his scathing wit and cynicism, yet he adored Barbary Lane. He called the series a love letter to San Francisco, found it as valuable as social history as John Updike's Rabbit novels, and concluded, "Mr. Maupin writes for everyone: gay, straight, single, married, square or hip. His most subversive act is to write in such a matter-of-fact manner about his gay characters. There is nothing exceptional or lurid about them: acceptance is a given." (243-244)

Ce que dit Feinberg du sixième tome des *Tales* est remarquable puisqu'il le compare aux romans d'Updike : c'est précisément, nous l'avons vu, ce à quoi Feinberg aspire lui-même. De plus, il admire la capacité qu'a Maupin d'« écrire pour tout le monde ». On peut lire entre les lignes un regret concernant sa propre écriture : il semble s'être « pigeonholed », au moins dans une certaine mesure, malgré lui.

Dans l'article du *New York Newsday* de 1994, il affirme :

I don't object to the gay lit tag. [...] And I don't think I'm writing for a ghetto. It's not only black people who read Toni Morrison, or only Jewish people who read Philip Roth. (« David B. Feinberg Papers » Box 13)

Si l'étiquette « gay lit » lui convient, c'est donc l'appellation « AIDS lit » qui lui pose problème, c'est-à-dire sa légitimité à écrire sur le SIDA. Il aborde là une problématique majeure qui survient dès lors que le SIDA est un objet d'analyse. Pour des raisons de commodité, l'expression consacrée est au singulier, mais, en réalité, « l'épidémie de SIDA » est plurielle : « Il est plus correct [...] de parler d'épidémies au pluriel quand il s'agit du SIDA. Il y a beaucoup d'épidémies différentes » (Piot, « L'évolution d'une épidémie à plusieurs vitesses »). Feinberg est tout à fait conscient de n'être le porte-parole que d'un nombre réduit de personnes vivant avec le SIDA ; rappelons cette citation de *Queer and Loathing* : « I feel guilty. I'm just another overprivileged gay white male with a cushy job and private insurance » (206). Dans « La communauté des malades du sida comme fiction : les

associations à l'épreuve du singulier », Christophe Broqua analyse très finement la place qu'a prise l'homme gay dans l'épidémie de SIDA. À propos de l'association AIDES à la fin des années 1990, il écrit :

C'est au final une prétention à l'universalité qui couronne cette représentation, de telle sorte que le malade du sida apparaît non seulement comme une figure homogène, mais aussi comme une figure « porteuse d'universel ». (73)

Puis il cite une publication d'ACT UP-Paris datant de 1994 :

Nous ne sommes pas certains qu'il pourra jamais y avoir de « communauté sida », les communautés beurs, blacks, homosexuelles, féministes, etc. étant trop hétérogènes. Nous croyons en revanche à l'idée d'une coalition. (74)

Il en fait ensuite l'analyse suivante :

Ici, l'unité du malade, si elle existe, réside avant tout dans son appartenance à des groupes stigmatisés et mortellement négligés par les pouvoirs publics. Mais le collectif se constitue principalement autour de la figure de l'homosexuel séropositif [...] qui fonctionne comme référent identitaire. (74)

Ce statut de « référent identitaire » d'une « coalition » aussi hétérogène est inconfortable pour Feinberg ; cette étiquette finit par devenir pesante. Peut-être était-il l'un des premiers à amorcer un mouvement dont Judith Halberstam note, en 2005, qu'il s'est généralisé :

Many young gays and lesbians think of themselves as part of a "post-gender" world and for them the idea of "labeling" becomes a sign of oppression they have happily cast off in order to move into a pluralistic world of infinite diversity. In other words, it has become commonplace and even clichéd for young urban (white) gays and lesbians to claim that they do not like "labels" and do not want to be "pigeon holed" by identity categories. (19)

Cependant, dans le cas de Feinberg, qui écrit à une époque où le SIDA est encore une maladie mortelle, il y a une étiquette dont il ne peut se débarrasser : « [L]'horizon de la mort représente par excellence le fondement de la communauté » (Blanchot, « La communauté inavouable », cité dans Broqua, « La communauté des malades » 81). La portée universelle de son écriture, qui transcende les appartenances diverses, réside dans le fait qu'à travers un « métissage générique » (Miraux 117) il tente de se frayer un chemin vers l'ultime vérité : « The terrain is vast, each individual's journey unique. [...] Still, all with HIV inhabit the same land⁴¹⁶ and need to chart a course » (Schwartzberg 5-6). En terre inconnue, Feinberg a une position d'éclaireur sur la route qui mène vers l'au-delà.

⁴¹⁶ Cette formulation fait écho au « kingdom of the sick » de Sontag.

3. « I'll write as fast as I can, as if I had only one year to live. Anxiety is the best fuel for me⁴¹⁷ » : une personnalité et une écriture obsessionnelles

Quelle que soit l'admiration que l'on ait pour Feinberg et pour son œuvre, il y a une dimension de sa personnalité que l'on ne peut pas ignorer, dont Sarah Schulman⁴¹⁸ livre une illustration dans le recueil *Loss Within Loss* :

[David Feinberg]'s famous for being the guy who was so creepy to his friends that when he died they were all mad at him and never got over it. He forgot that people have responsibilities to others until they are dead. He thought he was absolved. The great thing about David is that his work gets better as the years pass. He wasn't sentimental and now, neither are we. [...] David's books, *Queer and Loathing*, *Eighty-Sixed* and *Spontaneous Combustion*, have become documents of justifiable anger and the guts it takes to have it.

There are famous stories about David, famous lines. "You can't wear a red ribbon if you're dead." Or the time he hauled himself out of Saint Vincent Hospital and across the street to the ACT UP meeting to tell everyone there that we had failed because he was dying. The way he'd stop people on the elevator and tell them that he had AIDS. How he went to a department store covered in KS and asked for a free makeover. How he went to see *Love! Valor! Compassion!* with his portable IV and slept through the show. There was a lot of pain and a lot of expression of it—two things that are not supposed to go together. [...]

I remember when David threw a dying party. He invited his closest friends and had us stand around eating and drinking while we watched him, emaciated, lying in the living room dying in front of us. Then, he had diarrhea accidentally on the couch and ran screaming to the bathroom. Stan Leventhal was there, and after David shit his pants, Stan left. That's when I realized the cruelty of David's act. He wanted to make everyone else who had this in his future stare it down now. No mercy.

I visited him in the hospital once when he called his mother and asked her to send him some cookies. She sent them parcel post because it was cheaper. Another time I was there, American Express called up to ask if he was the one buying plane tickets and charging hotel rooms to his card. No, David was busy dying. It was an ex-boyfriend who was ripping him off. (14-15)

Il semble qu'il n'y ait que l'embarras du choix pour qualifier cet aspect du caractère de Feinberg : agaçant, insupportable, brutal, inconséquent, cruel, en un mot, usant, pour ses proches et, nous allons le voir, dans une certaine mesure, pour son lecteur. David Feinberg était un jusqu'au-boutiste, perpétuellement dans l'excès, et si c'est en grande partie ce qui fait l'unicité de son œuvre (ce regard sans concession, cette plume qui manie si bien la caricature

⁴¹⁷ *Queer and Loathing* 138.

⁴¹⁸ Sarah Schulman est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre et romans, dont *After Delores* (1988), qui a reçu le « Stonewall Book Award », et *People in Trouble* (1990), dont les personnages sont des militants anti-SIDA des premières années de l'épidémie (elle-même faisait partie d'ACT UP, où elle a rencontré David Feinberg). *People in Trouble* est l'un des rares ouvrages qui rend justice au rôle joué par les femmes, notamment par la communauté lesbienne, au sein de ce militantisme – nous reviendrons sur ce sujet dans la conclusion de cette étude.

et l'humour), on doit se demander, au moins par moments, si la dimension obsessionnelle de son écriture n'est pas involontaire, incontrôlée, presque pathologique. Nous avons déjà vu sa prédilection pour les listes (page 326), ainsi que le recours régulier au procédé de la répétition (les cent-quinze occurrences de « Seymour » dans *Spontaneous Combustion*, pages 141-142, et les trente-trois « calculus » dans son premier roman, page 433). Dans ses archives, on trouve de très nombreuses notes sans titre, des feuillets indépendants les uns des autres, pour la plupart non datés, qui témoignent du fait qu'il devait être continuellement en train d'écrire. Le sujet semblait peu lui importer ; le besoin impérieux semblait être l'acte d'écriture. L'un de ses feuillets comporte une date et surtout un titre éloquent : « Another set of insane notes, December 22, 1986 ». On y trouve le texte suivant :

Hi, it's Dave, I'm having a fabulous time at a fabulous movie or a fabulous gym or a fabulous restaurant or visiting a fabulous friend or at a fabulous party or at my fabulous place of employ or maybe I'm being fabulously mean and monitoring my phone. Leave a fabulous message at the tone.
(« David B. Feinberg Papers » Box 10)

Il s'agit d'une variation du jeu du répondeur que nous avons déjà vu, et elle amène plusieurs remarques : tout d'abord, il est conscient de la nature « insane » de ces notes, qui ne sont pas destinées à publication ; prend-il plaisir à se définir comme « dément » à ses propres yeux, ou a-t-il déjà à l'esprit le lecteur qui, un jour, explorera ses archives ? Dans les deux cas, l'adjectif « creepy » utilisé par Sarah Schulman semble s'imposer. Par ailleurs, puisqu'il s'agit d'un message destiné à être enregistré vocalement, il est surprenant qu'il l'ait écrit noir sur blanc, puis conservé. Cela semble indiquer qu'il n'a probablement pas été enregistré, qu'il s'agit d'un prétexte pour écrire, pour jouer avec les mots. D'autres feuillets, non datés, portent chacun un morceau de ruban adhésif, indiquant sans doute qu'ils ont été, au moins pendant un moment, affichés chez lui ; organisés suivant les jours de la semaine, ils comportent des listes de mots peu courants, n'ayant aucun lien les uns avec les autres, même pas alphabétique. Par exemple : « Cheimaphilic (adj.): fond of winter, or of cold », « Preantepenultimate: four from last », « Shaconian (n.): someone convinced Bacon ghosted Shakespeare's plays » (« David B. Feinberg Papers » Box 8). S'agit-il de termes rencontrés au hasard de ses lectures, ou bien d'une routine consistant à ouvrir le dictionnaire de façon aléatoire, ou encore d'un jeu où l'on placerait discrètement ces mots dans une conversation ? Impossible de le savoir ; ce qui est certain, c'est que cela dénote un intérêt presque obsessionnel pour la langue. Dans des notes prises en vue de sa participation à la conférence « Outwrite '90 », il utilise une formulation qui atteste qu'il est conscient du caractère tourmenté de son rapport à l'écriture : « It took me a while, but gradually I started writing again, reinventing a voice I refer to as "first person

neurotic” » (« David B. Feinberg Papers » Box 13). Dans *Eighty-Sixed*, il raconte une anecdote tout à fait éloquente à ce propos :

“But doesn’t everyone take notes during therapy?” I ask, pencil poised above my personalized notepad purloined from the office. [The] therapist assures me that this is not the case. [...]
“In most cases the therapist is the one taking notes on the patient, not the other way around.”
Is this sarcasm? Is he baiting me? [...] “I make lists all the time to remember things.” (184-87)

Cette anecdote renvoie à un élément autobiographique : dans les archives de David Feinberg, on trouve des feuillets intitulés « Therapy notes » (« David B. Feinberg Papers » Box 18), qui contiennent des éléments dont on peut penser qu’il les a écrits pour se les rappeler (par exemple, les exercices auxquels il devait se prêter entre chaque séance : « 11/6/86, Assignment: body/mind; figure out characteristics of each »). Mais dans l’ensemble, il est permis de douter de la nécessité de cette prise de notes. Cela semble plutôt étayer l’hypothèse selon laquelle l’acte d’écriture relevait chez lui d’une nécessité impérieuse.

La meilleure preuve de cette dimension quasi obsessionnelle de l’écriture se trouve dans les très nombreuses pages conservées sous le titre « Last Writings 1994 ». Feinberg a commencé à travailler sur le projet intitulé « My Secret History » le 28 octobre 1994, alors qu’il était hospitalisé et qu’il ne lui restait plus que cinq jours à vivre. Dans les premiers paragraphes, il s’adresse à son futur lecteur :

There has been so much secrecy and lies in my family Leonard and I decided to set the story straight. All the names have been changed to allow some bit of privacy; I’ve even spoken about myself in the third person to avoid identifying “Mom.” I’ve always tried to write the truth. I wrote a novel, a collection of stories, and a collection of essays that were all extremely autobiographical. Now I discover I have been writing lies. Please let this correct some of the infidelities. I truly have no idea of the veracity of many of these items. I’m just going on faith and gossip. All I know is that this secret history is much more truthful than [sic] the ones I have learned through the past. (« David B. Feinberg Papers » Box 11⁴¹⁹)

« My Secret History » est un texte relativement court dans lequel Feinberg a seulement eu le temps de raconter son enfance en quelques pages, puis de jeter quelques notes concernant son adolescence et sa vie de jeune adulte. Cependant, pendant les mois qui ont précédé son décès, lors de son ultime séjour à l’hôpital, il a écrit un grand nombre de textes en plus de celui-là. Nous avons déjà vu « O.J.: an obsession » (page 260), « Strategies and tactics when your hospital roommate is not exactly the nicest person in the world, or Sun Tzu’s *The Art of War*

⁴¹⁹ Tous les écrits de Feinberg cités à partir d’ici dans cette sous-partie sont extraits de la onzième boîte (« Last Writings »).

updated for 1994 » (page 168) et le discours prononcé la dernière fois qu'il a assisté à une réunion d'ACT UP (rapporté par Elinor Burkett, dont des extraits ont été cités aux pages 191 et 263). À cette liste, il faut ajouter un texte intitulé « My Twenty Stations on the Cross », selon toute vraisemblance destiné à être publié dans *Body Positive* avec le sous-titre « Assignment: Rewrite the Bible », dont voici les quatre premiers paragraphes :

One. The oasis

And it came to pass that Jeremiah was ill: he was losing weight, he knew not what to do, he felt dizzy, he wandered through the desert aimlessly. His friends Wayne and John deposited him at an Oasis: a magical place of wonder and the curative arts. [...] He visited the pit across the hall that was known as "The Bathroom" many times that night, dragging along a mysterious pole which was attached to him via a needle in his left hand, which he used to wipe. On his fourth visit, at 4.20 am, he did not make it in time and "soiled himself" with his own foul makings. [...] He had always thought every room in the Oasis had a bathroom to perform the daily functions of elimination and personal hygiene: he was wrong.

Two. The Mystical Orb.

The next day, sobbing, he was moved to another room. [...] He had a new roommate. Because he was terrified of the Oasis (I did not find out why until I chronicled these tales; then I discovered why it wasn't all fun and games at places like the Oasis: there was also turmoil and stress and professional fuckups and MISTAKES WERE MADE, in addition to the leeching of blood, the constant X-RAYS and temperature taking, and so on) he did not speak to his roommate. His roommate spent all day looking at the Mystical Orb, which personnel indirectly attached to the Oasis charged \$5.00 a day for. Much magic was shown through the mystical orb: The Wheel of Fortune, Cher infomercials for hair care products, the 24-hour Tumor Network, and the latest OJ Simpson update.

Three. The Wonderful Angel.

A wondrous woman came the day his roommate left and introduced herself, saying, "I shall be concerned with your social welfare while you stay in The Oasis. I really hate to do this, but you can either move to another room with a nice, quiet, 50-year-old Pedophile named Mister Puff, who is an ideal roommate, or you can stay here and we will put the monster with seven anuses here."

Four. The Conference.

After the operation to insert the catheter in his chest for TPN (a total pariental nutrition in which liquid is fed to the patient) [...] [t]he intern who was his main source of medical advice basically said he was "Dead." He had an infection (cryptosporidiosis) for which there was no treatment or cure. Later two other doctors were slightly more encouraging. They suggested there were options for the future.

Les seize autres étapes n'ont pas été rédigées, il n'existe que des notes les concernant :

Five. The midnight bath of blood and oil. Pulling out IV in the middle of the night. A long time fixing.

Six. The fevers. 105 degrees. Physician forgets? Refuse to see. Later CHEST, another atrocity.

Seven. The alchemic and herbal remedies. Drugs, barf. Bedtime, nasty nurses, force. Two consecutive nurses.

Eight. The man who knew everything about the brain. The horrible psyche. Prozac. Zoloft. Orient. Bellevue (Towers of Babylon). Lithium. Ancient Curses. Best sellers.

Nine. The water turns foul. Last night roommate complains about noise as I shit. I tell him to stop coughing. [Addition in another draft:] I weep myself to sleep.

Ten. The lack of faith. Proselytizing.

Eleven. The chest of the titans. One day everything happens at once. Three procedures back to back! My needles are changed, then I am rushed down for a sonogram. I feel a bit pain as I go down. Waiting for the Ray I feel pain. Eventually, I am dripping four hours later. They examine me. I look like Hercules with a mastectomy. My right chest is magnificent, filled with fluids. My left is flat as a pancake.

Twelve. The blood suckers. Wrong catheter twice.

Thirteen. The agility test. Signing form upside down, abandoned by Dr. Next time.

Fourteen. The refusal. No drugs at 3 am: diarrhea. Nasty nurtz.

Fifteen. The second refusal. Vomit on Dr during tube blood.

Sixteen. The stench. Nurses not emptying commode at night.

Seventeen. The specialist. Breezes in during procedure, explains another.

Eighteen. My mistake. Hook to shit.

Nineteen. The thieves. Cash stolen.

Twenty. The unintelligible genius. Chiang: "You are not hungry."⁴²⁰

Comme nous l'avons vu à propos de sa réécriture de *The Art of War*, il est impossible de savoir si ce texte a effectivement été publié. Il est certain que Feinberg a essayé de s'en assurer, puisqu'au bas du texte se trouve la note manuscrite suivante : « I am currently in the hospital and would rather communicate via notes and messages left at home ». Il semble qu'à aucun moment il n'ait cessé d'avoir « un public à l'esprit », à qui il destinait ses écrits. Les notes les plus surprenantes sont celles qui ne mêlent pas, comme ci-dessus, son expérience à l'hôpital à d'autres éléments, mais se concentrent uniquement sur des questions médicales. Outre les trois pages intitulées « Some complaints » déjà citées (page 289), dans lequel il détaille toutes les fois où le personnel médical s'est montré incompetent, on trouve un document de vingt-six pages qui constitue un véritable « journal de bord » : y sont notés de manière scrupuleuse tous les examens, les détails des ordonnances, les différents dosages, les effets secondaires à craindre, les questions à poser, des commentaires, etc. Le tout est parfois entrecoupé de notes personnelles, humoristiques pour la plupart : « Sept 9, 1994: I have ugly mood swings, I scream at John. Solutions: Don't try to reason with John/Sleep with John » ; « Saturday Sept 10, 1994: Julian and I have synchronized menstrual cycles. I have a headache ». On trouve également, à la date du 20 septembre 1994, une note intitulée « Diarrhea » sur laquelle ne figure qu'une liste de douze heures différentes de la journée,

⁴²⁰ Il faut noter que les étapes onze, treize et seize à vingt ont été barrées à la main.

c'est-à-dire les douze fois où il a eu la diarrhée, entre minuit et onze heures trente. On trouve également le brouillon manuscrit d'une interview, daté du 2 septembre 1994, c'est-à-dire tandis qu'il écrivait tous les textes cités ci-dessus, dans laquelle il prévoit de dire : « I'm actually working on a private edition of "My Hospital Notebook" ». Même s'il précise « private », il écrit toujours à destination d'un public, et il ne cesse d'écrire, jusqu'à son dernier souffle ; plus que « l'anxiété » évoquée dans le titre de cette sous-partie, l'écriture est en réalité ce grâce à quoi il subsiste, son moteur. L'acte d'écriture semble avoir guidé sa vie, au sens propre, puisque c'est ce qui lui permet de se projeter vers l'avenir, vers le lecteur à venir, même à la toute fin de sa vie, alors que son corps était d'une faiblesse extrême. L'expression allemande *die Feder aus der Hand legen*, « lâcher, laisser tomber la plume de sa main » (Courtois 262), est littéralement ce qui est arrivé à Feinberg.

4. « Death Before Forty »

Keep the date November 25, 1996, open. I am still planning on having that fortieth-birthday party, come hell or high water. (*Queer and Loathing* 244)

Nous avons vu qu'au milieu de son premier roman, dès 1989, Feinberg nous prévient : « By the time you read these words I may in all likelihood be dead » (*Eighty-Sixed* 152). Or, la citation ci-dessus est tirée de *Queer and Loathing*, cinq ans plus tard ; elle est extraite du chapitre intitulé « Death Before Forty », l'un des rares textes du recueil à n'avoir pas été publié précédemment. Il est surprenant que le propos de ce chapitre ne soit pas à proprement parler la mort, mais les médicaments : il s'agit d'une diatribe contre la lenteur de la recherche, le peu d'efforts faits en matière de contrôle des effets secondaires, les difficultés à se procurer les différentes molécules. Après une quinzaine de paragraphes sur ce sujet, Feinberg livre sa conclusion, dont les quatre premières phrases sont en gras : « AZT is shit. ddC is shit. ddI is shit. D4T is shit. Honey, I'm over these nucleoside analogues. Can we try something else, now? » (244). Et c'est ici qu'intervient ce passage, de manière relativement abrupte :

Keep the date November 25, 1996, open. I'm still planning on having that fortieth-birthday party, come hell or high water. At this point, I fully expect it to be a huge bonfire on the lawn of the White House. I'll be there. Let's all join hands and form a circle around my funeral pyre for progress. (*Ibid.*)

Feinberg n'a pas fêté son quarantième anniversaire. Ce qu'il annonçait à propos d'*Eighty-Sixed* s'est avéré pour *Queer and Loathing* : à part les tout premiers, ses lecteurs ont eu cet opus entre les mains alors que l'auteur était déjà décédé. Sur une courte note non datée mais

remontant manifestement à une époque antérieure à la publication d'*Eighty-Sixed*, on trouve le texte suivant :

What do I want?

1. To know what I want [...]

7. To publish novel and be respected. To publish elsewhere (not just *Mandate*) [...]

9. Not to fear A.I.D.S. Feeling 50% I won't.

10. Last until 35. Read Kubler Ross? (« David B. Feinberg Papers » Box 18, je souligne)

Or, dans *Queer and Loathing*, il fait une autre mention de ses projets pour l'avenir :

My revised goal in life remains to write five books, preferably published during my lifetime, and reach forty. I'm banking on the hope that I just may be too bitter to die. (134)

La « révision » consiste en une inflation de l'âge qu'il espère atteindre : elle s'avérera trop ambitieuse puisqu'il est décédé deux ans avant son quarantième anniversaire. Cette tension entre lucidité et espoir est présente à plusieurs reprises dans son œuvre et dans ses documents personnels, comme l'atteste cet autre extrait de l'article du *New York Newsday* de 1994 :

"I know my life is going to be shorter than most people's," Feinberg said. [...] "There'll definitely be an end to the AIDS crisis [in] [...] twenty years. [...] Will I still be around? [...] Probably not. [...] No, check that. I have a rent-stabilized apartment, you know. No way I'm giving that up." (« David B. Feinberg Papers » Box 13)

Comme à son habitude, il plaisante de ce sujet grave, comme si le fait d'avoir un logement à loyer modéré était tout ce qui le raccrochait à la vie. Même s'il le formule à l'envers, en parlant non pas de mort imminente mais de vie plus brève, sa clairvoyance (qui, à l'époque, pouvait passer pour du fatalisme) est remarquable : il sait pertinemment que la recherche avance, et que le SIDA deviendra, à plus ou moins long terme, une maladie chronique ; et il est également conscient qu'il peut décéder avant que cela n'arrive. Dans *Queer and Loathing*, pourtant, on trouve un aveu, presque caché, dans un dialogue improbable entre lui-même et son virus :

If some sadistic spiritualist forced me to write a letter to my illness, I think the exchange would go like this:

Dear HIV: Fuck you! I wish you were dead so I could live a normal life. I am terrified of dying. Yours in hell, David.

Dear David: Now, why don't you just be mature and adopt a New Age view and learn to accept me? Your faithful retrovirus, HIV.

Dear HIV: As John Weir once said when I asked him if he had slept with a woman, never never never never never never never never never. (168, je souligne)

Nous avons vu que, dans l'œuvre de Feinberg, un certain nombre de personnages envisagent le suicide, mais qu'aucun d'entre eux ne passe à l'acte. Dans *Queer and Loathing*, l'auteur

reconnaît qu'il y songe lui-même : « I saved one extra prescription he had written for Demerol, should I ever decide to finish *Final Exit* » (145). Est-ce parce qu'il est « terrified of dying » qu'il n'a pas mis fin à ses jours, ou parce qu'il n'a jamais, malgré tout son cynisme, perdu l'espoir qu'il pourrait vivre, que le SIDA n'aurait pas raison de lui ?

Avant de tenter de répondre à cette question, il faut noter que les thèmes de la maladie et de la mort étaient déjà présents dans ses écrits de jeunesse. Nous avons déjà vu (page 105) qu'un chapitre de « Calculus » s'intitulait « The Plague » ; il en existe un autre, intitulé « Cancer » :

This is the evil, the menace, the threat. This is the monster hovering over you like a gargoyle, like the bloated and distended stomach of a diseased cow, like the straining pressure of an inescapable thought repeated over and over again. [...] This is Melanoma. The Brain becomes a throbbing mass of cess and mulch and grey matter, the Mind a cauldron, bubbling and brewing. Every dream is fevered, every thought tainted. The skull consumed by its own rabidity. Mindless slithering penises crawl wormlike over dirt and rocky terrain. Pus breaks open from every sore. [...] What could be worse than the fundamental betrayal of the double helix, unwinding, the left-handed screw, the logic of DNA gone mad? (« David B. Feinberg Papers » Box 7)

Ces textes ont été écrits avant l'apparition du SIDA, et l'on voit pourtant que ce jeune auteur était déjà préoccupé par la déliquescence physique et mentale induite par la maladie. Un peu plus loin, il remarque : « In general, most people have better things to be doing than being dead. This, the answer to some question, which I forget » (« David B. Feinberg Papers » Box 7). S'il ne sait plus quelle est la question, c'est peut-être qu'il se l'est posée à lui-même, qu'elle le préoccupe indépendamment du fait que la maladie et la mort ne le concernent pas (encore) directement. Un autre extrait, tiré d'une nouvelle sans titre datant de la même époque, aborde le même sujet :

Cancer
This is how it would go.
A single, singular cell, a slight mutation produced by the nicotine, against all odds divides, creating two imperfect copies. The anomaly grows. [...] The inevitable conflagration—spontaneous combustion. (« David B. Feinberg Papers » Box 8)

Il semble fasciné, presque hypnotisé, par les mécanismes cellulaires en jeu dans le cancer. Il est remarquable que les deux derniers mots de ce texte soient ceux qui deviendront le titre de son deuxième roman : le SIDA a pris la place du cancer, mais ce que les deux maladies ont en commun pour lui, c'est qu'elles ont pour origine quelque chose d'infinitésimal qui ronge le corps de l'intérieur, discrètement, sournoisement. Dans l'introduction du roman non publié « Behavior », Feinberg pose la question « What is Life? », et l'une des réponses qu'il y apporte est éloquente :

Life is cheap. Life is a bowl of cherries. Life is only a parenthetical pause, a caesura, a deep breath held for a precise amount of time and then exhaled. Life is the process of decay. Life is the absence of death. Life is a magazine that died in the seventies. Life is the physical trajectory a body describes from birth to death as it respire, ingests, evacuates, and reproduces; a tangled path crossing itself many times. Life is a series of conversations. Life is fundamentally absurd. Life is the stuff of which dreams are made. (« David B. Feinberg Papers » Box 9, je souligne)

S'il est à nouveau tentant de trouver dans ces écrits une dimension prophétique, il faut surtout y voir une réflexion, commune à tous les jeunes adultes mais particulièrement poussée chez Feinberg, sur son statut de mortel. L'écrivain de la nouvelle sans titre dira : « I think of death constantly » (« David B. Feinberg Papers » Box 8).

Cette réflexion a évidemment pris un caractère bien moins théorique dès lors que le SIDA a fait irruption dans sa vie : il ne s'agit plus de « penser constamment » à la mort, mais d'y faire face au quotidien. Dans les années qui précèdent son propre décès, ses agendas personnels sont révélateurs :

- en 1991 : le 7 décembre, « Bart Hopple dies » ;
- en 1992 : le 23 août, « Memorial for Tim Powers » ; le 22 novembre, « Luis Salazar dies » ; le 23 novembre, « David Serko dies » ;
- en 1993 : le 21 février, « Bob Rafsky dies » ; le premier juillet, « Washington D.C. Funeral Tim Bailey » ; le 12 juillet, « Jon Greenberg died » ; le 20 juillet, « Chris Deblasio died » ; le 27 décembre, « Michael Callen died » (« David B. Feinberg Papers » Box 17).

L'agenda de 1994, s'il a existé, n'a pas été conservé et ne permet donc pas de confirmer le nombre exponentiel de décès dans son entourage, mais la tendance est claire. Dans le magnifique documentaire de David Weissman *We Were Here*, qui donne la parole à cinq survivants de la crise du SIDA à San Francisco⁴²¹, David Goldstein utilise l'analogie suivante :

⁴²¹ *We Were Here* a pour visée, à travers les témoignages de cinq personnes, de faire vivre la mémoire des morts du SIDA par la voix des survivants. Daniel Goldstein le dit très clairement au début du film : « I decided to do this interview because I've been around for the entire epidemic, and I've seen so many parts of it and I think there's a lot of people from, I mean... None of my friends are around, from the beginning. So I want to tell their story as much as I want to tell my story ». Ce documentaire est d'une grande qualité, très précis, illustré de nombreuses images d'archives, et extrêmement émouvant. Le témoignage de Guy Clark, qui était fleuriste dans le Castro à l'époque, est absolument remarquable : « A lot of people would say, "Guy, my friend died, and I don't have enough money to buy flowers, I need some help, can you help us?" They wanted to bury their friends with a lot of dignity and beauty. [...] I can't even count the funerals that I did, you know, and... If it wasn't no more than, you know, some people would bring me a vase and then said "Guy, this is all I can afford, can you put some flowers in it?"... you know. And I did that, you know, I... It was never about money, it was about love, you know, it was about these people not letting my friends down, you know, just helping them to the other side ».

When I talk to young people particularly, who say “what was it like?” the only thing I can liken it to is a war zone. Most of us have never lived in a war zone but it was... You never knew where the bomb was going to drop.

Puis il évoque la rapidité et le nombre de ces « bombes » :

[My partner] was dead by January. It was really quick. [...] Steve was 35. Two weeks after Steve died, my best friend died, Peter. Two days before Steve died, another good friend died. I mean it was just... It was an outlash.

Il semble pourtant que David Feinberg n'ait jamais complètement perdu l'espoir qu'il survivrait à cette guerre, qu'il passerait du statut de « témoin » à celui de « survivant ». Il est particulièrement émouvant de mettre côte à côte tous les textes qui témoignent de cette confiance en l'avenir, de cette conviction qu'il resterait en vie « against all odds ». La mention la plus précoce d'un tel espoir date de 1989 ; il s'agit d'un article intitulé « Close Encounter of the Cured Kind. A Wry Look at Life After AIDS », publié dans *The Advocate* le 26 septembre :

Following the discovery of a cure for AIDS, the mood of the country is jubilant as hundreds of thousands of ecstatic homosexuals gather spontaneously in such venues as Golden Gate Park, Griffith Park and Central Park with an enthusiasm unrivaled since V-J Day at the close of World War II.

Susan Sontag writes her 20th epilogue to *Illness as Metaphor*, following the highly acclaimed *Eczema, Seborrhea and Psoriasis and Their Metaphors* and the controversial *Discourse Analysis, Deconstructionism and Their Metaphors*, with the eagerly awaited *Logorrhea as Metaphor*.

With the drastic drop in condom use, officials from the Trojan corporation donate to the artist Christo enough leftover to wrap the Empire State Building.

Gay men, thankful for the altruistic deeds lesbians performed for them at the height of the epidemic, return the favor by running day-care centers at wimmin's music festivals, donating sperm for turkey-baster fertilization, marching for abortion rights and lending their sisters their favorite dresses.

(« David B. Feinberg Papers » Box 10)

Cet article, quelque peu modifié, constituera deux ans plus tard l'épilogue de *Spontaneous Combustion*. Tous les chapitres de cet ouvrage portent une date à côté de leur titre (le premier s'intitule « Elephant & Castle, January 1985 », le second « The Age of Anxiety, August 1985 », etc.) ; celle indiquée à côté du titre de ce dernier chapitre, qui a changé pour devenir « After the Cure », est « 1996 ». Or, *Spontaneous Combustion* a été publié en 1991, David Feinberg est décédé en 1994, mais, surtout, les multithérapies antirétrovirales ont effectivement été développées en 1996. L'auteur avait vu juste, il avait compris que l'arrivée d'un traitement était imminente, même s'il était trop optimiste en le désignant par le vocable de « cure » et en pensant qu'il serait encore là pour en bénéficier.

Dans le chapitre « Notes from the Front Lines: Writing about AIDS » de *Queer and Loathing*, qui date également de 1991, Feinberg formule un espoir inversé, c'est-à-dire un retour en arrière ; au moment du test, il a le désir de changer le passé, d'imaginer que tout cela n'est qu'un mauvais rêve :

Sometimes I imagine that I had a false positive test in '87 and it's just a lab error or freak coincidence that my T-cells have been steadily declining and that the slight fatigue I feel at times is hypoglycemia or sugar letdown or side effects from poison pills or depression or age or laziness or psychological stress, [...] and that maybe I'm taking AZT and Zovirax⁴²² and pentamidine and naltrexone⁴²³ and Z-BEC vitamins⁴²⁴ and lysine⁴²⁵ and vitamin A for nothing and maybe I won't get sick and develop opportunistic infections and wither away [...] and maybe I'm not HIV-positive after all, and I wonder if this is denial... (62-63)

Un document personnel datant de 1993 est particulièrement poignant à lire :

June 25, 1993

We at the Modern Language Association Computer Center agree to try to meet again somewhere on this planet Earth in the year 2005.

Hence, we shall try to keep in touch in case some of us may move away from the MLA. If any one of us has a change of address, he/she should let the others know of this change by mail or telephone.

We hope that all of us will have many good things happen to us until we shall meet again.

Please fill in the address following your name.

1. Neil J. Balavram [...]
2. Cuyler W. Bleeker [...]
3. J.C. Cabunag [...]
4. David B. Feinberg [...]
5. Frances R. Meilak [...]
6. Kinglen Wang [...] (« David B. Feinberg Papers » Box 5)

Le décalage entre la date à laquelle il promet de retrouver ses collègues et celle de son décès, qui est en réalité beaucoup plus proche de la date de ce document, est douloureux. À peine quelques mois plus tard, le premier septembre 1993, Feinberg contacte un magazine afin de proposer des textes pour publication ; dans la lettre jointe, il se projette dans l'avenir, un avenir (littéraire) sans SIDA :

Please let me know if you would like any of these [essays], or if you have other suggestions for brief humor pieces (either lists or narrative). I'm open to anything, especially non-AIDS. Sincerely, David B. Feinberg. (« David B. Feinberg Papers » Box 5)

⁴²² Le Zovirax (dont le principe actif est l'aciclovir – on le rencontre également sous cette appellation) est un médicament contre l'herpès.

⁴²³ Le Naltrexone est généralement utilisé dans les cas d'alcoolodépendance ou de dépendance aux opiacés, mais il est possible qu'il ait des effets bénéfiques sur les personnes séropositives ou vivant avec le SIDA, ainsi que sur des personnes atteintes d'autres maladies. Cette utilisation « off-label » semble, encore aujourd'hui, faire débat.

⁴²⁴ Il s'agit d'une combinaison de vitamines et de minéraux.

⁴²⁵ Pour rappel, la lysine est également utilisée dans le traitement de l'herpès.

La mention la plus tardive de sa conviction qu'il survivra se trouve dans un fax envoyé à un ami, Rob, le 22 juillet 1994, soit moins de quatre mois avant son décès :

Just a quick fax to let you know that as of tomorrow I have entered the Golden Age of Retirement. I'm going out on disability from the MLA: that AIDS thing, you know. [...] There's no long-term disability at the MLA: I'll rely on my vast retirement fund, assuming I can get my hot and greedy little hands on it (I have to wait for the council to approve an exception for the "terminally ill")... I'm looking forward to reading a lot, maybe getting back to my novel and hopefully (a word that is always used incorrectly in Standard English) gaining weight. I'm down to high school weight, around 127 from 145—Yikes! [...] All the best, David B. Feinberg. (« David B. Feinberg Papers » Box 5)

Le texte de ce fax est empreint de paradoxe : l'euphémisme « that AIDS thing, you know » côtoie un « terminally ill » entouré de guillemets qui semblent indiquer qu'il s'agit simplement d'un moyen, d'une « case » administrative par laquelle il faut passer, pour avoir accès à son fond de pension, dont il précise qu'il est « vast », sous-entendant qu'il va lui permettre de vivre longtemps sans travailler. L'expression « looking forward », même si elle est utilisée au sens le plus courant d'« avoir hâte », indique une projection dans l'avenir. Il ne se départ ni de son humour (« my hot and greedy little hands ») ni de son obsession pour le langage, qui, ici, a toute son importance : qu'il utilise « hopefully » dans son sens premier, à savoir signifiant « in a hopeful manner », ou dans le sens le plus répandu, comme un adverbe de phrase équivalant à « I hope », il est révélateur qu'il ait cette réflexion sur la notion d'espoir. Malgré tout le cynisme, l'humour noir, le sarcasme dont il fait preuve sans relâche, dans ses textes publiés et dans ses écrits personnels, en dépit d'une lucidité par moments déroutante, il semble que Feinberg ne se soit jamais résolu à mourir. Pascal De Duve a entrepris son dernier voyage, physique et littéraire, avec la conscience aiguë qu'il s'agissait de ses derniers instants : « Ceci sera un journal de bord⁴²⁶ ; ce sera aussi un journal de corps et un journal de cœur. On pourra le sous-titrer : “Vingt-six jours du crépuscule flamboyant d'un jeune homme passionné” » (15). Feinberg, lui, avec toute la vitalité de son écriture, n'a jamais cru que ce crépuscule viendrait si tôt. Il n'a pas « accept[é] le verdict des médecins », ce que Pierre Zaoui décrit comme étant une « pur[e] formul[e] du ressentiment, ou à tout le moins [la] formul[e] de ceux qui renoncent à accompagner l'autre jusqu'à vivre sa mort » (193), pour la raison suivante :

⁴²⁶ Si l'on ne peut pas parler de « journal » concernant l'œuvre de Feinberg, on trouve tout de même un « Dear Diary » dans *Queer and Loathing* (224). Il n'y en a qu'un seul et il se trouve dans un chapitre où il traite longuement d'un épisode pénible de diarrhée aiguë ; il semble donc qu'il faille l'entendre comme un trait d'humour et non comme un manifeste littéraire.

Face à la mort, les seuls héros sont les fuyards, mais les fuyards de l'abstraction, ceux qui fuient dans l'affirmation de la vie *abstraite* et l'éloignement de la ligne de mort *abstraite*. Et pour fuir de cette façon, souvent faut-il rester sur place : laisser plutôt fuir la mort. Car celui qui y parvient sait alors que la mort est, mais il sait aussi qu'elle n'est rien *pour la vie*, qu'elle n'apporte rien à la vie. Il sait qu'on ne meurt jamais peu à peu, qu'on est toujours emporté brutalement et violemment par la mort, et que jusque-là le soi-disant mourant ne connaît qu'une série perpétuelle de renaissances. (191)

Pour utiliser la formule de Pascale Antolin, les écrits de Feinberg sont un « [c]ri de vie mais pas de victoire dans un contexte pathologique » (8). Sur le champ de bataille du SIDA, la mort a dû terrasser Feinberg, qui n'a jamais rendu les armes. Il a gardé espoir même quand il n'y avait plus de raison d'espérer, comme en écho aux propos de Prior :

Death usually has to *take* life away.
I don't know if that's just the animal. I don't know if it's not braver to die.
But I recognize the habit. The addiction to being alive. We live past hope.
(*Perestroika* 267).

« So this is the end, for now... »

I could continue in this vein indefinitely. [...]
But there comes a point when your sense of humor grows stale. It's time for a break. Writing these essays becomes too much of a strain. I've lost my taste for it. I can only mask so much bitterness and anger with humor. The subject ceases to be palatable. It all gets too ugly. [...]
I have the sneaking suspicion that circumstances will determine the outcome and any conscious decision I make will be moot.
We can leave here with the hopeful fiction that nothing worse will happen, that the cure is just around the corner, but that would be fooling no one, least of all myself.
I could look back from the perspective of beyond the plague.
I can't.
This is the logical stopping place. [...]

What's the point? Why bother going on?
Does writing actually help anything?
People die every day. Eventually I will die.
I'm afraid of what the next year will bring.
I'm exhausted.
I don't want to think about it anymore.

I fear I am repeating myself.

So this is the end, for now, of my *Trilogy of Terror*. Thank you for indulging me in my personal *Portrait of the Artist as a Young Diseased Jew Fag Pariah*. Thank you for listening to *The Absolutely True Confessions of a Guilty AIDS Victim*. This *Briefing for a Descent into Hell* has been brought

to you by many corporate sponsors, including Burroughs Wellcome⁴²⁷, Hoffman-La Roche⁴²⁸ [and] LifeStyle Urns^{TM429}. Special thanks go to Senator Jesse Helms, John Cardinal O'Connor⁴³⁰, former Representative William Dannemeyer⁴³¹, and the religious right for their efforts in prolonging the epidemic. This concludes our presentation of *Chronicles of a Death Foretold*. Good-bye, and good luck. (*Queer and Loathing* 273-275)

Queer and Loathing se clôt sur le chapitre ci-dessus, intitulé « The Last Piece », dans lequel Feinberg déroule un générique de fin où, comme il le dit lui-même, l'humour peine à cacher l'amertume, avant de prendre congé de son lecteur avec une réplique à la Edward Murrow. La suite lui a malheureusement donné raison : sa « sneaking suspicion » s'est avérée, et il était même trop optimiste d'envisager ce que l'année suivante lui réservait, puisque c'est en 1994 qu'il est décédé, peu de temps après avoir écrit ces mots. À trente ans, son but était de publier son roman et d'atteindre les trente-cinq ans ; à trente-cinq ans, il se fixait pour objectif de publier cinq ouvrages et de fêter son quarantième anniversaire ; il a écrit, comme il le dit, « aussi vite que possible », mais le SIDA l'a empêché d'atteindre ce « revised goal ». « Behavior » restera une œuvre inachevée, de même que « My Secret History », deux projets qui lui auraient permis de concrétiser son dessein et, peut-être, au moins grâce à « Behavior », de laisser une trace plus visible dans la littérature gay. Feinberg ne fait pas partie des « eminent outlaws » dont Christopher Bram dit qu'ils ont changé l'Amérique ; il ne figure pas aux côtés de Truman Capote, Gore Vidal, Tennessee Williams, James Baldwin, Christopher Isherwood, Allen Ginsberg, Edward Albee, Edmund White, Armistead Maupin, Matt Crowley et Tony Kushner. Quand Bram fait référence à Feinberg, c'est au contraire pour l'ajouter à la longue liste de tous ceux à qui le SIDA n'a pas laissé le temps de devenir des auteurs reconnus et influents. Il fait même une erreur révélatrice :

The epidemic continued to take its toll on literature as well as on the larger world. New writers appeared every year, published one or two books, then became ill and died. [...] David Feinberg died in 1994 after publishing one novel and a book of essays. [...] Many, many more died without the chance to make any kind of mark. (*Eminent Outlaws* 279)

⁴²⁷ « Burroughs Wellcome [are] the kind people who brought us AZT at approximately \$8,000 per annum » (*Queer and Loathing* 9).

⁴²⁸ Hoffman-La Roche est le laboratoire qui a obtenu, en 1992, l'autorisation de mise sur le marché du ddC.

⁴²⁹ « LifeStyle UrnsTM [...] offers quality cremation urns with a lambda etched on the lid. They run from \$249 to \$349, with an optional velvet lining for \$18 extra, if you supply the material » (*Queer and Loathing* 179).

⁴³⁰ John Joseph O'Connor, archevêque de New York de 1984 jusqu'à son décès en 2000, a soutenu l'ouverture de l'un des premiers « AIDS wards » à l'hôpital Saint Clare, mais il était contre l'utilisation et la distribution de préservatifs, ce qui lui a valu d'être la cible de la colère d'ACT UP en général et de David Feinberg en particulier : « I am angry at Cardinal O'Connor for interfering with safer-sex education in the New York school system » (*Queer and Loathing* 195).

⁴³¹ William Dannemeyer a siégé à la Chambre des Représentants de 1979 à 1993. En 1986, il a soutenu la proposition 64 de Lyndon LaRouche.

Feinberg n'a pas publié un roman mais deux. Bram se méprend probablement parce qu'il le confond avec toutes les autres « étoiles filantes » de la littérature gay des années 1980 et 1990. Sa voix, sa personnalité, son style, pourtant si particuliers, se diluent dans une identité collective, celle des artistes que le SIDA a fauchés à l'aube de leur carrière. Dans *The Burning Library*, Edmund White déplore la perte de tous ces artistes et de leurs œuvres :

By 1979 seven New York gay writers, myself included, had formed a casual club [...]. I left the group in 1983, when I moved to Paris. When I came back to the States in 1990 this literary map had been erased. [...] The witnesses to my life, the people who had shared the references and sense of humor, were gone. The loss of all the books they might have written remains incalculable. (277)

Dans *We Were Here*, David Goldstein pose une question douloureuse qui n'admet aucune réponse précise, mais c'est bien celle qui s'impose :

I know I have so many friends who died so young. [...] That, to me, is the most painful part. What would the world be like now, if they were alive? It would be different, it would be very different. So many powerful people, talented people...

« *We're losing an entire generation*⁴³² »

Le film du SIDA est une production internationale à l'échelle des réseaux de diffusion médiatiques. Mais le script est américain et il porte les insignes culturels de ses origines. Dire et faire savoir, annoncer la maladie et la mort, prévenir le patient du geste médical qui suivra, obtenir son consentement éclairé, exposer et dire en exposant, l'Amérique du Nord possède ses traits culturels. La dramatisation qui résulte de cette relation à la parole et au voir – ce qui pour nous, Latins prudes et receleurs, prend parfois des allures de voyeurisme obscène – aura, dès le début, été la marque du SIDA à l'américaine. Jusqu'à ces défilés funéraires, candélabres à la main, organisés par les gays de New York pour mettre en scène et théâtraliser, au sens le plus humain, la violence et la mort qui se sont abattues sur eux. On ne saurait en rire. C'est leur culture. (Leibowitch 143)

Ce texte a été écrit par Jacques Leibowitch, acteur majeur mais souvent oublié de la découverte du VIH par l'Institut Pasteur. L'ouvrage dont il est extrait porte un titre éloquent : *Un virus étrange venu d'ailleurs* ; il a été publié dès 1984. Il est révélateur qu'à l'époque, Leibowitch précise qu'on ne saurait rire de l'attitude des Américains, particulièrement des gays américains, face à la mort parce que c'est « leur culture ». Manifestement, le constat dressé par Philippe Ariès que la mort a été frappée du sceau de l'indicible en Occident est tout à fait juste, vu le sentiment d'incongruité que déclenche chez certains Français de simples « défilés funéraires, candélabres à la main ». Que susciteraient alors tous les textes que nous venons de voir, qui font état d'autres manières, encore plus directes, plus honnêtes, de regarder la mort dans les yeux ? Selon la britannique Lorraine Sherr, qui a dirigé l'ouvrage *Grief and AIDS* près d'une décennie plus tard, le SIDA met à mal la manière dont nous réagissons habituellement à la mort :

⁴³² Il s'agit d'un extrait de l'éloge funèbre prononcé par Tommy Boatwright (personnage largement inspiré de Roger McFarlane, incarné à l'écran par Jim Parsons) dans *The Normal Heart* (2014). Cette scène est absente de la pièce originelle ; Larry Kramer, qui a écrit le scénario de l'adaptation, l'a ajoutée entre la neuvième et la dixième scène du deuxième acte, et a inclus une tirade poignante : « Nick was a choreographer. Not that any of you knew that. He was just starting out, he didn't tell a lot of people. He was waiting to invite you to his big debut at Carnegie Hall or some shit so that we'd all be proud of him. But he was so good. He had such promise. We're losing an entire generation. Young men, at their beginning, just gone... Choreographers, playwrights, dancers, actors... All those plays that won't get written now. All those dances never to be danced... ». Une expression quasiment identique est employée par un professionnel de la santé new-yorkais, et rapportée par Stephen C. Joseph dans *Dragon Within the Gates* : « We are losing a generation » (111).

The burden of grief is the silent backdrop that looms behind the high profile AIDS and HIV epidemic. As the relentless disease process lumbers on it leaves a catalogue of loss and grief in its wake. Although humanity has faced grief in different forms throughout time, this new international loss will challenge the caring facilities of all. It will prove to be the great leveller from artistic communities in the USA to the drug users on the Lower East Side, Scotland, Europe and Asia; the refugees, the African truck drivers; the Thai street-workers; the infants, the teenagers, the men, the women, and the elderly. [...] Why is AIDS such a taboo subject? Could it be that it sweeps into its arena every previously held taboo of mankind such as sex, sexuality, blood and drugs? Or does it provide a double taboo which is so enormous that few are able to challenge it honestly? The double taboo is one where the subject of death cannot be avoided and the pain of the living cut down so arbitrarily can either be faced or, as is the usual reaction to death, ignored, evaded, removed or sanitized. (ix-22)

La notion d'« honnêteté » est centrale. C'est celle-là qu'Edmund White met au cœur de ses remarques programmatiques avec lesquelles, nous l'avons vu, Feinberg est en désaccord profond concernant l'humour ; cependant, dans la suite du texte, White parle d'une manière d'aborder le SIDA à laquelle Feinberg n'a rien trouvé à redire :

If art is to confront AIDS more honestly than the media have done, it must begin in tact, avoid humor and end in anger. [...] End in anger, I say, because it is only sane to rage against the dying of the light, because strategically anger is a political response, because psychologically anger replaces despondency, and because existentially anger lightens the solitude of frightened individuals. [...] When people's dreams are withdrawn, they get real angry, real fast. (*The Burning Library* 216-217)

Selon Elisabeth Kübler-Ross, la colère est le « second stage of grief » ; elle suit le déni, précède le marchandage et la dépression, qui à leur tour laissent place à l'acceptation. Or la colère dont il est question ici, celle dont Edmund White dit qu'elle est la conséquence des rêves brisés, celle qui permet à Feinberg de se faire le chroniqueur de sa propre mort, celle qui anime tous les auteurs des ouvrages que nous avons vus – cette colère n'est pas la même, car ce n'est pas une phase, et certainement pas un prélude à l'acceptation. L'année du décès de Feinberg a vu la parution d'un éditorial (qui fait d'ailleurs allusion au texte de White) dans le magazine gay britannique *Metroline*, cité dans *Reviving the Tribe* d'Eric Rofes :

It has all become too routine now: the death, the memorials, the obituaries. It is easier not to feel anymore, to accept the fact that death has become an inevitable part of our lives. When Larry Kramer rails that we have all become too complacent in this, the 13th year of the plague, that we no longer think about the end, but rather of merely how to *accept* this horrible reality in our lives, his rage is appropriate. But so many of us, to dull the pain, have shut down, revealing the banality of it all: we have allowed AIDS to become integrated into our lives. [...]

We must never accept AIDS. While those of us who are living with the virus must, for our own humanity, come to terms with the virus, and accept the inevitability—even the beauty—of death, we as a community must never, ever, come to such an acceptance. For such integration of the plague into our lives only serves to heighten the tragedy, and allows the homophobes and the bigots (and the misguided and the self-oppressed among us) to keep the monolithic, self-perpetuating AIDS industry alive. We must find the strength to find our anger once again, we must be willing to act up, once again, in the streets and in our hearts, and we must not, as a community, permit any more of our best and our brightest to go gently into that good night. We must, as the poet says, rage, rage against the dying of the light—and against the most frightening outcome of all: the acceptance of AIDS. (233-235)

En 2002, dans *Melancholia and Moralism*, Douglas Crimp réaffirme cette idée, avec une formule devenue célèbre sur laquelle nous concluons cette troisième partie : « We don't need to transcend the AIDS epidemic; we need to end it » (33).

Conclusion



Until (2013)

L. Robert Westeen

« *I don't want to be remembered as some old queen who died of AIDS.* »

Dans *Behind the Candelabra* (2013), Liberace est sur son lit de mort quand il fait à son ami la confidence ci-dessus. Le film dépeint ensuite les efforts déployés par ses proches pour taire la cause de son décès, en vain puisque la vérité éclate rapidement au grand jour. Ces quelques paroles révèlent que le désir de Liberace est radicalement opposé à celui de toutes les « queens », plus ou moins âgées, dont il a été question dans cette étude : les efforts déployés visent précisément à créer et à faire vivre une mémoire gay du SIDA, une mémoire protéiforme, ouverte, vivante, sans tabou et sans honte, et parfois drôle. David Feinberg a cultivé sans relâche, jusqu'à la mort, son personnage de « raging AIDS clone » ; Armistead Maupin a gardé le silence pendant vingt ans face au décès certain de son héros ; Tony Kushner a mis en scène, dans une pièce dont l'exubérance lui donne toute sa place sur Broadway, la déliquescence physique d'un homme gay séropositif. Ce faisant, les trois auteurs ont pris le risque d'aliéner une grande partie de leur public potentiel ; c'est donc qu'ils tiennent absolument à ce que l'on se souvienne de ces « queens » mortes du SIDA. Le SIDA est peu « vendeur » : s'il faut souligner la reconnaissance obtenue au milieu des années 1990 par *Angels in America*, qui lui vaut d'être devenue de manière relativement consensuelle une œuvre canonique, ainsi que la popularité des six premiers tomes, et, dans une moindre mesure, des trois derniers volumes des *Tales*, le SIDA n'est pourtant pas l'élément qui explique leur succès. On peut même se demander si le tour de force de ces œuvres n'est pas précisément d'avoir trouvé un public *malgré* le fait qu'elles thématisent le SIDA. En ce qui concerne David Feinberg, la question reste entière : aurait-il fini par rencontrer le succès s'il avait écrit davantage⁴³³ ? Par ailleurs, depuis le milieu des années 1990 et le développement des multithérapies antirétrovirales, la place occupée par le SIDA dans la littérature et dans les consciences s'est encore réduite. Dans un épisode datant de 2008 de la série populaire *South Park*⁴³⁴, on trouve plusieurs formules qui rendent très justement compte de cette situation.

⁴³³ Il existe bien sûr de nombreux contre-exemples. Les œuvres de certains auteurs peu prolifiques (J.D. Salinger, Ralph Ellison, Harper Lee, John Kennedy Toole, etc.) sont devenues des classiques.

⁴³⁴ L'épisode en question s'intitule *Tonsil Trouble*. Cartman contracte le VIH lors d'une amygdalectomie ; comme c'est un personnage particulièrement cruel, méchant et perfide, qui ne cesse de s'en prendre à son camarade de classe Kyle parce que celui-ci est juif, Kyle ne peut s'empêcher d'éclater de rire lorsqu'il apprend la séropositivité de Cartman. Ce fou rire dure plusieurs jours, et leur ami commun, Stan, l'explique ainsi : « He does feel bad for you, Cartman; he just thinks it's... ironic. [...] [Y]ou know, you're always such a dick and stuff... » ; Cartman demande alors : « Oh, and what, I deserve it? », ce à quoi Stan répond : « That's kinda what he thinks ». Cartman décide alors de « donner une leçon » à Kyle en lui faisant boire à son insu du sang

Quand l'un des quatre personnages principaux contracte le VIH lors d'une intervention chirurgicale, il organise un concert destiné à collecter des fonds en faveur de la lutte contre le VIH/SIDA. Mais la salle reste désespérément vide, et lorsqu'il cherche une explication, il s'aperçoit que toute la ville s'est rendue à un concert organisé au profit de la lutte contre le cancer ; il s'entend rétorquer : « AIDS was more the '80s/'90s disease. It's all about cancer now ». Il s'exclame alors : « Of all the times to get AIDS, I get it right when everyone stops givin' a crap! ». Un peu plus tard, lorsqu'il annonce sa séropositivité à un autre personnage, la réaction est immédiate : « AIDS? Wow, that's really... retro ». Dans son article consacré à l'adaptation cinématographique mise en scène par Ryan Murphy de *The Normal Heart* (2014), Emily Nussbaum fait montre d'une attitude paradoxale sur ce point. Elle affirme d'abord : « Considering how much the world has changed in the past three decades [...] you'd think the play is a period piece. It's not—just read the news from Russia or Brunei, if you

contaminé ; ils sont ainsi tous deux séropositifs, et se lancent ensemble à la recherche du traitement miracle. Ils finissent par le trouver en se rendant chez Magic Johnson ; ils inspectent sa maison afin de trouver ce qui, dans son environnement, peut expliquer qu'il soit en si bonne santé, alors qu'il est séropositif depuis les années 1990. Ils s'aperçoivent que Johnson, qui ne fait pas confiance aux banques, dort entouré de tout son argent. Ils font alors une série d'expériences cliniques : un groupe de scientifiques injecte de l'argent distillé et hautement concentré dans le système sanguin de Kyle ; ils s'écrient alors : « The cash particles have completely replaced all the HIV in Kyle's blood! [...] They found the cure for AIDS! [...] Large doses of concentrated cash! ». La nouvelle se répand comme une traînée de poudre dans les médias, jusqu'en Afrique. On voit alors un groupe d'Africains squelettiques, vivant dans une misère extrême, dans une sorte de bidonville au milieu du désert. Un homme blanc, très enthousiaste, vient leur annoncer en criant : « They just found the cure for AIDS! You just have to inject yourselves with all your cash! Woohoo! », et il repart au volant de son 4x4 flambant neuf.

Jeffrey Andrew Weinstock, professeur d'anglais, a dirigé un ouvrage intitulé *Taking South Park Seriously* (2008) dans lequel il affirme que l'exégèse de *South Park* a toute sa place dans la recherche universitaire : « Part of what makes *South Park* so much fun to consider from an academic perspective is the fact that the program is hyperaware of itself as participating precisely in a debate about the value and influence of popular culture. [...] One learns how to watch *South Park* as surely as one learns how to take in Shakespeare [...] and one is forced to dig as deeply into his or her database of pop culture references to make sense of the former as he or she is into Greek mythology for the latter. The big difference is not that texts by Shakespeare and James Joyce and T. S. Eliot and the other paragons of high culture require training to interpret and *South Park* does not, but rather that some types of knowledge are esteemed as more valuable within Western culture than others. Nowhere under the rubric of "culture" in the sense of "being cultured" is included conversance with what is generally referred to as pop culture—forms of entertainment open to the masses » (2-5). La question de l'humour dans *South Park* est éminemment intéressante ; les remarques suivantes font écho à la réflexion sur l'humour du SIDA qui a été menée dans cette étude : « [South Park] raises a series of important questions [...] including why does this sort of humor appeal to viewers and is it really the case that to offend everyone is to offend no one? [...] Succinctly stated: Is poking fun at a middle-class white man really the same thing as poking fun at an African American (or a Native American or an Asian American or a Hispanic American or the physically challenged, and so on), and does a member of a social or ethnic minority have any "right" to be indignant at the redeployment of derogatory stereotypes? (13) [...] Again and again, *South Park* intrepidly wades into the American ideological fray and no American sacred cow is spared its satiric attack » (14). Le SIDA ne fait pas exception, puisque, outre *Tonsil Trouble*, un autre épisode de *South Park* y est consacré : dans *Jared Has Aides* (2002), un quiproquo particulièrement alambiqué (basé sur l'homophonie de « aides » et « AIDS ») amène les habitants de la ville à se rendre compte qu'ils peuvent... rire du SIDA : « Hey... We're all laughing. [...] We woulda never laughed about this before. [...] Don't you see what this means? It's been 22.3 years, so... AIDS is finally funny! » ; ils enlèvent alors le tissu recouvrant une plaque sur laquelle est gravée l'inscription : « AIDS IS FINALLY FUNNY ». Puis l'on voit défiler sur les écrans de Times Square : « 3-06-02 AIDS HAS FINALLY BEEN DECLARED FUNNY ».

doubt that » (78). Pourtant, elle conclut ainsi : « Murphy's adaptation is a useful time machine » (79). La question reste entière : le SIDA fait-il partie d'un passé révolu ? Cette étude est-elle un voyage à bord d'une machine à remonter le temps, ou bien parle-t-elle du présent ? Il s'agit là d'un autre paradoxe de l'épidémie : en Occident de manière générale, et aux États-Unis en particulier, il paraît légitime d'affirmer que la « crise » du SIDA est terminée. C'est pourtant dangereux, car beaucoup d'observateurs voient un lien de cause à effet entre la disparition du sentiment d'urgence et la résurgence des comportements sexuels à risque, notamment chez les jeunes gens, en particulier les hommes homosexuels⁴³⁵. En outre, peut-on vraiment parler d'une sortie de crise quand, plus de trente ans après les premiers cas, l'unité de mesure des nouvelles infections et des décès, au niveau mondial, est le million par année ? Quand la course est si effrénée que, pour trois personnes nouvellement mises sous traitement⁴³⁶, cinq personnes sont nouvellement infectées, comment parler au passé ?

La « crise de la représentation », que nous avons examinée dans la première partie, « the impossible representation of a vanishing subject » (Rocchi 350), fut une « crise » en ce sens qu'elle a concerné une période limitée dans le temps : à la terreur de voir s'éteindre la communauté gay a succédé, après le « dénouement » induit par le développement des multithérapies antirétrovirales, la crainte que la mémoire de cette génération sacrifiée ne se perde. Au confluent de plusieurs écritures de la catastrophe, la littérature gay a donc dû créer ses propres codes, s'appropriier l'épidémie et ses conséquences, avec le risque d'exclure d'autres communautés – nous reviendrons sur ce point. En cela, les ouvrages dont il a été question sont toujours d'actualité : l'écriture de la souffrance humaine, sa portée universelle et anhistorique, n'ont rien de révolu car il faut multiplier cette souffrance par les trente cinq millions de personnes décédées des suites du SIDA depuis les années 1980. Mais toutes n'ont pas écrit leur déliquescence physique ; un nombre encore plus réduit a fait le choix de la fiction pour thématiser le nœud identitaire dans lequel s'entremêlent l'homosexualité et le SIDA. Leurs œuvres superposent donc deux expériences de la marginalité ; le diagnostic s'apparente, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, à un second *coming out* à partir duquel le temps change de nature, et le temps du récit s'en trouve bouleversé. Le « virus of time » est le point de départ d'un sursis, une période pendant laquelle le corps, objet de toutes

⁴³⁵ Rappelons ces deux données, publiées par le CDC en 2010 : le chiffre de cinquante mille nouvelles infections par an reste stable depuis le milieu des années 1990 et le nombre de nouvelles infections parmi les hommes ayant des rapports sexuels avec des hommes a augmenté de 22% entre 2008 et 2010. Cela dit, encore une fois, il est possible que nous soyons à l'aube d'une nouvelle ère en matière de prévention : le fait qu'en 2014, le CDC et l'OMS recommandent désormais un antirétroviral oral pour utilisation en prophylaxie pré-exposition pourrait avoir un impact sensible sur ces chiffres.

⁴³⁶ Traitement qui, rappelons-le, à l'heure actuelle, s'il permet de vivre avec le VIH, ne l'élimine pas.

les attentions avant le SIDA, se morcelle et périclité. Le corps souffrant qui disparaît peu à peu est transféré vers le texte, vers l'objet livre qui prend la place de celui qui n'est bientôt plus. Face à cette souffrance, les écrivains qui ont recours à l'humour adoptent une position complexe : ils prennent le risque de trivialiser l'hécatombe, alors qu'il s'agit précisément de sauvegarder l'identité gay, dont l'humour fait partie intégrante (comme dans d'autres communautés opprimées) au moment où son existence même est en péril. Nous avons pu voir dans la troisième partie que, quand la mort frappe, la littérature gay du SIDA ne se dérobe pas et en explore toutes les facettes. Tous les ouvrages deviennent un patchwork mémoriel ; le fait que certains d'entre eux aient été publiés dans les années 2010 nous rappelle que de nouveaux carrés de tissu continuent, encore aujourd'hui, d'alourdir les cinquante tonnes du « AIDS Memorial Quilt ». Si d'aucuns considèrent que toute écriture de soi est toujours *déjà* mortifère, que tous les « je » sont des « je » d'outre-tombe, l'œuvre de David Feinberg semble rendre ces affirmations « artificial, mandarin, and contrived » (Hunsaker Hawkins 17) : la lucidité extrême avec laquelle il fait face à son décès imminent, avec laquelle il écrit jusqu'aux portes de « l'énonciation impossible », avec laquelle son ami John Weir essaie de raconter « l'épisode manquant », cette honnêteté, cette franchise de l'écriture, découlent de l'urgence de la situation. Si Feinberg n'a jamais laissé le désespoir l'envahir, il a en revanche laissé libre cours à sa colère ; pendant les années qui ont précédé son décès, sa rage a dominé à la fois sa vie et son écriture, et si elle a eu des conséquences délétères (aliénant à la fois son meilleur ami et certains lecteurs), elle permet également de rendre compte de la cruauté de son sort : en 2014, David Feinberg aurait fêté son cinquante-huitième anniversaire. Peut-on parler de passé révolu quand le laps de temps écoulé depuis la disparition de cette « génération perdue » est si court ?

Un grand nombre de sources secondaires se terminent sur l'espoir qu'un jour l'épidémie de VIH/SIDA ne sera plus qu'un mauvais souvenir. Les deux dernières phrases de l'ouvrage de Steven Schwartzberg *A Crisis of Meaning. How Gay Men Are Making Sense of AIDS* (1996) sont les suivantes :

AIDS' impact will reach far beyond the taming of HIV. Yet how sweet the fantasy I can now briefly allow myself to indulge, imagining a day when this book, this chronicle of a community drenched in loss, will be an antiquated document of a time gone by (229).

Presque deux décennies plus tard, a-t-on « dompté » le VIH ? Dans une certaine mesure, on peut répondre par l'affirmative : son fonctionnement est connu et les manières de s'en prémunir également ; les multithérapies antirétrovirales sont si efficaces que, dans bon

nombre de cas, l'espérance de vie d'une personne séropositive est comparable à celle d'une personne séronégative ; de plus en plus de personnes y ont accès. Cela dit, dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 2010, le premier mythe lié au SIDA que Peter Piot s'attache à déconstruire est celui selon lequel l'épidémie est « sous contrôle ». Ce n'est pas faire preuve de catastrophisme que d'affirmer que cette étude n'est pas encore obsolète. Au contraire, c'est entretenir l'espoir qu'un jour elle le soit ; ce jour n'est pas encore arrivé, et la relative indifférence avec laquelle l'épidémie de VIH/SIDA est généralement traitée, comme en témoigne notamment l'oubli dans lequel un grand nombre des ouvrages est tombé, ne fait que le repousser.

Où sont les femmes ?

Les femmes sont les grandes absentes de cette étude. En fait, le rôle joué par les femmes, notamment par la communauté lesbienne, pendant les premières années de l'épidémie de VIH/SIDA, ainsi que la manière dont elles ont écrit l'épidémie et les répercussions que cette dernière a eues en termes de redistribution des cartes identitaires, mériteraient un travail égal à celui de cette étude. Il aurait été malhonnête de simplement les « mentionner », comme une note de bas de page, de les « diluer » dans l'étude de la littérature gay du SIDA. Les enjeux sont trop différents pour être traités ensemble ; je tire cette conclusion *a posteriori* : elle va à l'encontre de l'intuition que j'avais au départ, à savoir que des ouvrages comme *At Risk* d'Alice Hoffman (1988), *People in Trouble* de Sarah Schulman (1990), *The Gifts of the Body* de Rebecca Brown (1994), *Hospital Time* d'Amy Hoffman (1997) ou encore *My Brother* de Jamaica Kincaid (1997) auraient pu figurer dans cette étude. Il me faut donc reconnaître que cette étude contribue à ce qu'Elinor Burkett appelle « lesbian invisibility » (211). Pourtant, les problématiques induites par le versant féminin du SIDA sont aussi complexes et aussi intéressantes :

When lesbian activists began to raise questions about lesbians' potential risk, they were rebuked by other lesbians for "scapegoating lesbians," for implying that lesbians might have had sex with men, or for suggesting any similarity between the sexual practices of lesbians and those of gay men. Women who argued for solidarity with gay men were accused by some of their sisters (and, it cannot be denied, by some of their brothers as well) of being resentful wannabes trying to insert themselves into the AIDS crisis. (Treichler 259)

L'enjeu est celui induit par la question qui a été posée à propos de Roy Cohn dans *Angels in America* : « Can we make room at the table for everyone? ». Dans *Hospital Time*, l'ouvrage

dans lequel elle raconte la fin de vie de son ami Mike, qu'elle accompagne au quotidien jusqu'à son dernier souffle, Amy Hoffman y répond en utilisant la notion de « famille » gay :

So where was [Mike's] *real* family?

Mike's brother, Chuck, mailed him a package during that last week containing a red scarf and a couple of snapshots of his kids. No note. [...]

Chuck called me to say he had decided to fly out for the memorial service. He said he wanted to understand his brother's life and why he had become so alienated from the rest of the family. Missed the boat on that one, didn't you, Chuck? What was the big mystery anyway? Mike's parents stopped writing to him after he came out to them. He was invited to and then disinvited from several family gatherings, including his mother's funeral, because he refused to promise to lie to the guests. [...] The healthy brother, he turns up with his man-of-the-family authority draped about him like a red scarf, and we kowtow him like deformed trolls living under a bridge to one who walks in the light. The real family doesn't have to do anything, they have merely to exist in their majesty and righteousness, and they are a bulwark to all who gaze upon them.

With AIDS, nine times out of ten it's the fake family who cleans up the shit. (111-112)

La mémoire du rôle tenu par les femmes depuis les premières années de l'épidémie de SIDA est, selon Elinor Burkett, également menacée :

The history of lesbian AIDS activism can be written as a tale of noble self-sacrifice. [...] The two communities had lived apart for decades. [...] But in the end [women] moved into the breach, spending hours tending the dying, donating time and money to build AIDS service organizations and information centers. [...] [L]esbian invisibility has a high price. (210- 211)

La suite de mon travail de recherche s'attachera à combler cet « angle mort ». Dans le cadre du « ACT UP Oral History Project », Sarah Schulman a interviewé Robyn Hutt, réalisatrice qui a notamment fait partie de « Testing the Limits », un collectif de militants dont l'objectif était de fournir des témoignages visuels du militantisme des années SIDA. Les deux membres « phares » de ce collectif, ceux dont tout le monde se souvient, étaient Gregg Bordowitz et David Meieran ; Robyn Hutt reconnaît que, déjà à l'époque, ils prenaient toute la place :

I can remember [people] saying to me: I cannot believe that there are women in *Testing the Limits*. And it's Gregg and David; everybody just associates it with Gregg and David, when in fact there are a lot of other women who are involved, but you don't challenge that sort of sense of needing to be—I don't have a real sense of needing to be the center, the focus. So for me, it was okay. (48)

Cela fait dire à Sarah Schulman que Robyn Hutt est « one of the unsung heroes » (1) ; la raison pour laquelle elle lui accorde ce statut réapparaît dans l'extrait suivant :

For me personally, I would say that 25 people that I was really close with in New York had all died [...] by the time we did our next project. [...] [O]ff camera, outside of "Testing the Limits," I was also involved in a lot of care circles. So that was a, it was just a gigantic part of my world. I was married at the time, and no one ever even knew, because it was just such a small part of my life. It was really, the, my friends who were ill, and the activism that we were doing, it was like the vast, vast majority of what I did, all the time. (34)

Robyn Hutt donne une précision importante : « [I]t [...] was something that everyone felt was really important, and worth giving up two or three years of your life, not getting paid » (32-33). Or, lors du colloque « La Nouvelle-Orléans : la cité décalée », Pamela Tyler a montré, dans une présentation intitulée « Mopping Up is Women's Work: the Gendered Nature of Post-Katrina Recovery Efforts », qu'une grande partie de la reconstruction de l'après-Katrina est due à ce qu'elle appelle « the selfless unpaid work of the women of Katrina » (Klein-Scholz 6). « Selfless », « unpaid », « unsung »... les préfixes et suffixes privatifs abondent dans le sens d'une discrétion empreinte d'humilité, qui est, certes, tout à l'honneur de ces « femmes de l'ombre », mais mérite d'être mise au jour.

En outre, il a été précisé dans l'introduction : « Gay white men in cities like San Francisco and New York were the first people at the table [...] [and they] have gotten ownership of the epidemic » (Burkett 151-152). Il faut nuancer ce constat au regard de la situation de ces dernières années ; à l'échelle mondiale, le SIDA s'est féminisé :

On dit dans les sociétés africaines : « C'est des femmes qu'on le prend », sous-entendu le sida. Qui est-ce « on » ? Ce sont les hommes [...]. Le retournement opéré ici, de façon naïvement spectaculaire, est du même ordre que le retournement premier qui a fait que le privilège de la fécondité et de l'enfantement des deux sexes par les femmes a eu comme revers l'imputation de la responsabilité de la stérilité aux femmes et la mainmise symbolique et sociale par les hommes de la reproduction. (Héritier 24)

Comme l'atteste le titre d'un article de 1995, « Whose Epidemic is it? Reviewing the Literature on Women and AIDS », cette féminisation amène nécessairement à poser la question des rapports de force en jeu dans l'épidémie de SIDA. À la question posée dans son article « Féminisme et politisation de l'homosexualité masculine : contiguïté ou imbrication ? », Guillaume Marche répond : « [P]our pleinement rendre compte du rapport entre féminisme et politisation de l'homosexualité masculine, il faut plutôt les concevoir comme deux mouvements imbriqués » (102). Étudier la manière dont cette imbrication se manifeste *dans* la littérature et *par* la littérature ne pourra être qu'une entreprise fructueuse.

Bibliographie

Cette bibliographie est limitée aux documents cités.

Première partie : Bibliographie du corpus

I. Sources primaires

1. Œuvres choisies de David B. Feinberg, Tony Kushner et Armistead Maupin

David B. FEINBERG

Eighty-Sixed. New York : Penguin, 1989.

Spontaneous Combustion. New York : Penguin, 1991.

Queer and Loathing. Rants and Raves of a Raging AIDS Clone. New York : Penguin, 1994.

Tony KUSHNER

Théâtre

The Illusion. Freely Adapted from Pierre Corneille's L'Illusion comique. Plays by Tony Kushner.
New York : Broadway Play Publishing, 1992.

A Bright Room Called Day. New York : Theatre Communications Group, 1994.

Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. New York : Theatre Communications Group,
1995.

Death and Taxes. Hydriotaphia and Other Plays. New York : Theatre Communications Group, 2000.

Caroline, or Change. Music by Jeanine Tesori. New York : Theatre Communications Group, 2004.

Homebody/Kabul. New York : Theatre Communications Group, 2004.

Autres écrits

« The Second Month of Mourning. » *Life Sentences. Writers, Artists and AIDS*. Ed. Thomas AVENA.
San Francisco : Mercury House, 1994.

Foreword. *Body Blows. Six Performances*. Tim MILLER. Madison : U of Wisconsin P, 2002.

Armistead MAUPIN

Tales of the City

Tales of the City. New York : Harper, 1978.

More Tales of the City. New York : Harper, 1980.

Further Tales of the City. New York : Harper, 1982.

Babycakes. New York : Harper, 1984.

Significant Others. New York : Harper, 1987.

Sure of You. New York : Harper, 1989.

Michael Tolliver Lives. New York : Harper, 2007.

Mary Ann in Autumn. New York : Harper, 2010.

The Days of Anna Madrigal. New York : Harper, 2014.

Autres écrits

« Growing Up Gay in Old Raleigh. » *The Independent Weekly* [Raleigh, NC] 1988. *Armistead Maupin's Official Website*.

Maybe the Moon. New York : Harper, 1992.

Foreword. *Gay by the Bay. A History of Queer Culture in the San Francisco Bay Area*. Susan STRYKER and Jim VAN BUSKIRK. San Francisco : Chronicle, 1996. *Armistead Maupin's Official Website*.

The Night Listener. London : Black Swan, 2001.

2. Littérature gay du SIDA aux États-Unis

Essais, biographies et autobiographies

BORDOWITZ, Gregg. *The AIDS Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003*. Ed. James MEYER. Cambridge, MA : MIT, 2004.

CALLEN, Michael. *Surviving AIDS*. New York : Harper, 1990.

DOTY, Mark. *Heaven's Coast*. London : Vintage, 1996.

HOLLERAN, Andrew. *Chronicle of a Plague, Revisited. AIDS and its Aftermath*. New York : Da Capo, 2008.

JOHNSON, Fenton. *Geography of the Heart*. London : Abacus, 1996.

KRAMER, Larry. *Reports From the Holocaust. The Making of an AIDS Activist*. New York : Penguin, 1990.

MONETTE, Paul. *Borrowed Time. An AIDS Memoir*. New York : Avon, 1990.

SERGIOS, Paul A. *One Boy at War. My Life in the AIDS Underground*. New York : Knopf, 1993.

WHITMORE, George. *Someone Was Here. Profiles in the AIDS Epidemic*. New York : Penguin, 1988.

Romans et nouvelles

BAKER, James Robert. *Tim and Pete*. New York : Simon, 1993.

BARNETT, Allen. *The Body and Its Dangers and Other Stories*. New York : St Martin's, 1990.

BRAM, Christopher. *In Memory of Angel Clare*. New York : Penguin, 1989.

CALDWELL, Joseph. *The Uncle from Rome*. New York : Penguin, 1992.

CAMERON, Peter. *The Week-End*. New York : Farrar, 1994.

COE, Christopher. *Such Times*. New York : Penguin, 1993.

CUNNINGHAM, Michael. *A Home at the End of the World*. New York : St Martin's, 1990.

—. *The Hours*. New York : Picador, 1998.

CURRIER, Jameson. *Dancing on the Moon. Short Stories About AIDS*. New York : Penguin, 1993.

DAVIS, Christopher. *Valley of the Shadow*. New York : St Martin's, 1988.

DUPLECHAN, Larry. *Tangled Up in Blue*. New York : St Martin's, 1989.

EDWARDS-STOUT, Kergan. *Songs for the New Depression*. N.p : Circumspect P, 2011.

FERRO, Robert. *Second Son*. New York : Crown, 1988.

GERVAIS, Paul. *Extraordinary People*. New York : Harper, 1992.

HALL, Richard. *Fidelities. A Book of Stories*. New York : Penguin, 1992.

HEALEY, Trebor. *A Horse Named Sorrow*. Madison : U of Wisconsin P, 2012.

INDIANA, Gary. *Horse Crazy*. New York : Grove, 1989.

JOHNSON, Fenton. *Scissors, Paper, Rock*. New York : Pocket, 1993.

MARS-JONES, Adam, and Edmund **WHITE**. *The Darker Proof. Stories from a Crisis*. London : Faber, 1988.

MCGEHEE, Peter. *Boys Like Us*. New York : St Martin's, 1991.

—. *Sweetheart*. New York : Harper, 1992.

MONETTE, Paul. *Afterlife*. New York : Avon, 1990.

—. *Halfway Home*. New York : Avon, 1991.

MORDDEN, Ethan. *Buddies*. New York : St Martin's, 1986.

PECK, Dale. *Martin and John*. New York : Harper, 1994.

REDON, Joel. *Bloodstream*. New York : Knights, 1988.

REED, Paul. *Facing It. A Novel of AIDS*. San Francisco : Gay Sunshine, 1984.

WEIR, John. *The Irreversible Decline of Eddie Socket*. New York : Harper, 1989.

—. *What I Did Wrong*. New York : Viking, 2006.

WHITE, Edmund. *The Farewell Symphony*. New York : Vintage, 1997.

WILSON, Doug. *Labour of Love*. New York : St Martin's, 1993.

Théâtre

BUMBALO, Victor. *Adam and the Experts*. New York : Broadway Play Publishing, 1990.

—. *What Are Tuesdays Like? The Actor's Book of Gay and Lesbian Plays*. Eds. Eric LANE and Nina SHANGOLD. New York : Penguin, 1995, 1-49.

CHESLEY, Robert. *Hard Plays, Stiff Parts. The Homoerotic Plays of Robert Chesley*. San Francisco : Alamo Square, 1990.

FIERSTEIN, Harvey. *Safe Sex*. New York : Atheneum, 1987.

HOFFMAN, William. *As Is*. New York : Vintage, 1985.

KRAMER, Larry. *The Normal Heart (1985) and The Destiny of Me (1992)*. New York : Grove, 2000.

MCNALLY, Terrence. *15 Short Plays*. Lyme, NH : Smith and Kraus, 1994.

—. *Love! Valour! Compassion! and A Perfect Ganesh*. New York : Plume, 1995.

PINTAURO, Joe. *Raft of the Medusa*. New York : Dramatists Play Service, 1992.

RUDNICK, Paul. *Jeffrey*. New York : Plume, 1994.

Ouvrages collectifs

AVENA, Thomas, ed. *Life Sentences. Writers, Artists and AIDS*. San Francisco : Mercury House, 1994.

BEAM, Joseph, ed. *In the Life: A Black Gay Anthology*. Boston : Alyson, 1986.

OSBORN, M. Elizabeth, ed. *The Way We Live Now. American Plays and the AIDS Crisis*. New York : Theatre Communications Group, 1990.

PRESTON, John, ed. *Personal Dispatches. Writers Confront AIDS*. New York : St Martin's, 1989.

STAMBOLIAN, George, ed. *Men on Men 2. Best New Gay Fiction*. New York : Penguin, 1988.

—. *Men on Men 4. Best New Gay Fiction*. New York : Penguin, 1992.

WHITE, Edmund, ed. *Loss Within Loss. Artists in the Age of AIDS*. Madison : U of Wisconsin P, 2001.

3. Littérature du SIDA : autres œuvres

ARON, Jean-Paul. *Mon sida*. Paris : Bourgeois, 1988.

BAXTER, Daniel J. *The Least of These My Brethren. A Doctor's Story of Hope and Miracles on an Inner-City AIDS Ward*. New York : Harmony, 1997.

BRODKEY, Harold. *This Wild Darkness. The Story of My Death*. New York : Metropolitan, 1996.

COLLARD, Cyril. *Les Nuits fauves*. Paris : Flammarion, 1989.

DE DUVE, Pascal. *Cargo vie*. Paris : JC Lattès, 1993.

DREUILHE, Alain Emmanuel. *Corps à corps. Journal de SIDA*. Paris : Gallimard, 1987.

GUIBERT, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 1990.

—. *Le Protocole compassionnel*. Paris : Gallimard, 1991.

—. *L'Homme au chapeau rouge*. Paris : Gallimard, 1992.

—. *Cytomégalo virus. Journal d'hospitalisation*. Paris : Seuil, 1992.

HOCQUENGHEM, Guy. *Ève*. Paris : Albin Michel, 1987.

IRIBARREN, Jean-Michel. *L'Insecte*. Paris : Seuil, 2000.

MARS-JONES, Adam. *Monopolies of Loss*. London : Faber, 1992.

MOORE, Oscar. *A Matter of Life and Sex*. London : Penguin, 1991.

NAVARRE, Yves. *Ce sont amis que vent emporte*. Paris : Flammarion, 1991.

RYMAN, Geoff. *Was*. New York : Penguin, 1992.

VERGHESE, Abraham. *My Own Country. A Doctor's Story*. New York : Vintage, 1994.

II. Sources secondaires

1. Sur les trois auteurs et leur œuvre

Ouvrages

BIGSBY, Christopher. *Contemporary American Playwrights*. Cambridge : Cambridge UP, 1999.

BLOOM, Harold, ed. *Tony Kushner*. New York : Chelsea, 2005.

FISHER, James, ed. *Tony Kushner. New Essays on the Art and Politics of the Plays*. Jefferson, NC : McFarland, 2006.

FRANTZEN, Allen J. *Before the Closet. Same-Sex Love from Beowulf to Angels in America*. Chicago : U of Chicago P, 1998.

GALE, Patrick. *Armistead Maupin*. Bath : Absolute, 1999.

GEIS, Deborah R., and Steven F. KRUGER. *Approaching the Millenium. Essays on Angels in America*. Ann Arbor : U of Michigan P, 1997.

VORLICKY, Robert, ed. *Tony Kushner in Conversation*. Ann Arbor : U of Michigan P, 1998.

Articles

APTER, Kelly. « Teller of Tales. » *The List* 12 July 2007.

BENSON, Heidi. « Armistead Maupin Takes New Trip Down Barbary Lane. » *San Francisco Gate* 11 June 2007.

BRYANT, Christopher. « Armistead Maupin: In Conversation. » *Polari Magazine* 14 Feb. 2014.

LAURENCE, Charles. « Tony Kushner: “It’s a Crazy Time.” » *The Guardian* 31 Aug. 2010.

SCHWARTZ, Carly. « Armistead Maupin Is Leaving San Francisco: Our City Just Lost a Legend. » *The Huffington Post* 21 June 2012.

TEXIER, Catherine. « When Sex was All that Mattered. » (Rev. of *Eighty-Sixed*, by David B. Feinberg.) *New York Times* 26 Feb. 1989.

WATTS, Laurence. « Interview: Armistead Maupin on *Tales of the City*, Ian McKellen and Rock Hudson. » *PinkNews* 15 Feb. 2012.

Fonds d'archives

« David B. Feinberg Papers ». Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox, and Tilden Foundations.

Documents audiovisuels

MAUPIN, Armistead. Interview by Ramona KOVAL. « Brisbane's Writers' Festival. » *The Book Show*. ABC Radio National. 18 Sep. 2007.

SOLAND, Adrien. *Les Carnets de route de François Busnel : « Un rêve Californien »*. France Télévisions/Rosebud Productions, 2011.

2. Sur le SIDA

Documents relatifs à la littérature du SIDA

Ouvrages

BALUTET, Nicolas, dir. *Écrire le sida*. Lyon : André, 2010.

LASSEN, Christian. *Camp Comforts. Reparative Gay Literature in Times of AIDS*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2011.

LÉVY, Joseph, et Alexis NOUSS. *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*. Lyon : PU de Lyon, 1994.

MAXENCE, Jean-Luc. *Les écrivains sacrifiés des années sida*. Paris : Bayard, 1995.

MILLER, James, ed. *Fluid Exchanges: Artists and Critics in the AIDS Crisis*. Toronto : U of Toronto Press, 1992.

MURPHY, Timothy F., and Suzanne POIRIER, eds. *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*. New York : Columbia UP, 1993.

NELSON, Emmanuel S., ed. *AIDS. The Literary Response*. New York : Twayne, 1992.

PASTORE, Judith Laurence, ed. *Confronting AIDS through Literature. The Responsibilities of Representation*. Chicago : U of Illinois P, 1993.

SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*. New York : Picador, 1990.

SPOIDEN, Stéphane. *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*. Toulouse : PU du Mirail, 2001.

Thèses de doctorat

ANDERSON, Virginia. « Beyond Angels: Broadway Theatre and the AIDS Epidemic 1981-2006. » Tufts University, 2009.

GARMIRE, Lisa. « Resisting the Apocalypse: Telling Time in American Novels about AIDS, 1982-1992. » University of California, Santa Barbara, 1996.

MAHOUX-PAUZIN, Philippe. « De la maladie à la mort : écritures poétiques américaines du sida ». Université de Dijon, 1997.

SORRELS, David. « The Evolution of AIDS as a Subject Matter in Select American Dramas. » University of North Texas, 2000.

ZOLNIER THELEN, Andrea. « Narrative Efforts at Social Redemption by People with AIDS/HIV. » University of South Florida, 2007.

Articles

CADY, Joseph. « AIDS literature. » *Glbq: an Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Cultures*. N. p. : New England Publishing Associates, 1995, 2002.

GARDEY, André-Michel. « Hervé Guibert : de l'impudeur au réel de l'image sida et réflexion psychanalytique sur le corps. » *Cliniques méditerranéennes* 64 (2001) : 253-259.

LÉVY, Joseph, et Alexis NOUSS. « La violence dans la fiction romanesque sur le Sida. » *Bulletin de Thanatologie* 95-96 (1993) : 115-144.

ROCCHI, Jean-Paul. « Writing as I Lay Dying? AIDS Literature and the Death of Identity. » *Études anglaises* 61 (2008) : 350-359.

Presse

KAKUTANI, Michiko. « Critic's Notebook; For Gay Writers, Sad Stories. » *The New York Times* 12 Mar. 1993.

RICHARDS, David. « Sunday View; The Theater of AIDS: Attention Must Be Paid. » *The New York Times* 5 Jan. 1992.

SOLOMON, Charles. « *In Memory of Angel Clare* by Christopher Bram. » *Los Angeles Times* 5 Aug 1990.

Documents de sciences humaines ayant trait au SIDA

Ouvrages

ANDRIOTE, John-Manuel. *Victory Deferred. How AIDS Changed Gay Life in America*. Chicago : U of Chicago P, 1999.

BROQUA, Christophe. *Agir pour ne pas mourir ! ACT UP, les homosexuels et le sida*. Paris : P de Sciences Po, 2005.

BROQUA, Christophe, France LERT et Yves SOUTEYRAND, dir. *Homosexualités au temps du sida. Tensions sociales et identitaires*. Paris : EDK, 2003.

BURKETT, Elinor. *The Gravest Show on Earth. America in the Age of AIDS*. New York : Houghton, 1995.

CASSUTO, Jill-Patrice, Alain PESCE et Jean-François QUARANTA. *Le S.I.D.A.* Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.

CASTIGLIA, Christopher, and Christopher REED. *If Memory Serves. Gay Men, AIDS, and the Promise of a Queer Past*. Minneapolis : U of Minnesota P, 2012.

CRIMP, Douglas, ed. *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Cambridge, MA : MIT, 1988.

—. *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, MA : MIT, 2002.

FASSIN, Didier. *Quand les corps se souviennent. Expériences et politiques du sida en Afrique du Sud*. Paris : La Découverte, 2006.

GLUCKSMANN, André. *La fêlure du monde. Éthique et sida*. Paris : Flammarion, 1994.

- GRMEK**, Mirko D. *Histoire du sida*. Paris : Payot, 1989.
- HÉRITIER**, Françoise. *Sida : un défi anthropologique*. Textes réunis par Salvatore D'ONOFRIO. Paris : Les Belles Lettres, 2013.
- JOSEPH**, Stephen C. *Dragon Within the Gates. The Once and Future AIDS Epidemic*. New York : Carroll & Graff, 1992.
- LEIBOWITCH**, Jacques. *Un virus étrange venu d'ailleurs*. Paris : Grasset, 1984.
- LESTRADE**, Didier, et Gilles PIALLOUX. *Sida 2.0. Regards croisés sur 30 ans d'une épidémie... et demain ?* Paris : Fleuve Noir, 2012.
- NELKIN**, Dorothy, David P. WILLIS and Scott V. PARRIS, eds. *A Disease of Society. Cultural and Institutional Responses to AIDS*. Cambridge : Cambridge UP, 1991.
- ODETS**, Walt. *In the Shadow of the Epidemic. Being HIV-Negative in the Age of AIDS*. Durham : Duke UP, 1995.
- PATTON**, Cindy. *Inventing AIDS*. New York : Routledge, 1990.
- POLLAK**, Michaël. *Les homosexuels et le sida. Sociologie d'une épidémie*. Paris : Métailié, 1988.
- ROFES**, Eric. *Reviving the Tribe. Regenerating Gay Men's Sexuality and Culture in the Ongoing Epidemic*. New York : Harrington Park, 1996.
- ROTELLO**, Gabriel. *Sexual Ecology. AIDS and the Destiny of Gay Men*. New York : Penguin, 1997.
- SCHWARTZBERG**, Steven. *A Crisis of Meaning. How Gay Men Are Making Sense of AIDS*. New York : Oxford UP, 1996.
- SHERR**, Lorraine, ed. *Grief and AIDS*. Chichester : Wiley, 1995.
- SHILTS**, Randy. *And the Band Played On. Politics, People, and the AIDS Epidemic*. New York : St Martin's, 1987.
- STRAZZULLA**, Jérôme. *Le Sida 1981-1985*. Paris : Documentation Française, 1993.
- THIAUDIÈRE**, Claude, dir. *L'Homme contaminé. La tourmente du sida*. Paris : Autrement, 1992.
- TREADWELL**, Perry. *God's Judgment? Syphilis and AIDS: Comparing the History and Prevention Attempts of Two Epidemics*. New York : Writers Club, 2001.

TREICHLER, Paula A. *How to Have Theory in an Epidemic: Cultural Chronicles of AIDS*. Durham : Duke UP, 1999.

Articles

ALTMAN, Dennis. « Legitimation through Disaster. AIDS and the Gay Movement. » *AIDS. The Burden of History*. Eds. Elizabeth FEE and Daniel FOX. Berkeley : U of California P, 1998 : 301-315.

BROQUA, Christophe. « La communauté des malades du sida comme fiction : les associations à l'épreuve du singulier. » *Sciences Sociales et Santé* 21 (2003) : 71-83.

CHOUARD, Géraldine. « The "AIDS Memorial Quilt" au *National Mall* : cartographie d'une pandémie », *Transatlantica* [En ligne] 2 (2012) : 1-41.

CRIMP, Douglas, with Adam ROLSTON. « AIDS Activist Graphics: a Demonstration. » *The Subcultures Reader*. Eds. Ken GELDER and Sarah THORNTON. New York : Routledge, 1997 : 436-444.

GIAMI, Alain. « De Kinsey au sida : l'évolution de la construction du comportement sexuel dans les enquêtes quantitatives. » *Sciences sociales et santé* 9 (1991) : 23-55.

—. « Incarnations du sperme. » *Transcriptases* 1 (1991).

HANNEQUIN, Christophe. « Pour en finir avec l'homosexualité. » *Politique* 5 (1997).

LERCH, Arnaud. « Stratégies de révélation du statut VIH. » *Transcriptases* 127 (2006).

LESTRADE, Didier. « Dix ans de trop ? » *Action* 61 (1999).

MARCHE, Guillaume. « Le mouvement gai et lesbien américain face au SIDA. » *L'Homme et la société* 143-144 (2002) : 185-201.

SOWADSKY, Rick. « Barebacking in the Gay Community. » *The Body. The Complete HIV/AIDS Resource* 19 June 2009.

STREBEL, Anna. « Whose Epidemic is it? Reviewing the Literature on Women and AIDS. » *South African Journal of Psychology* 25 (1995) : 12-20.

Documents officiels

Ministère de la Santé et des Sports. *Rapport 2010 sous la direction du Pr. Patrick Yeni. Prise en charge médicale des personnes infectées par le VIH*. Paris : La documentation Française, 2010.

U.S. Department of Health and Human Services. *Surgeon General's Report on Acquired Immune Deficiency Syndrome*. Washington : GPO, 1986.

U.S. Department of State. *The Global AIDS Disaster: Implications for the 1990s*. Washington : GPO, 1992.

Publications médicales

Centers for Disease Control and Prevention. « Current Trends Update on Acquired Immune Deficiency Syndrome (AIDS)—United States. » *Mortality and Morbidity Weekly Report* 32-35 (1983) : 465-467.

—. « PrEP: A New Tool for HIV Prevention. » August 2012.

—. « Preexposure Prophylaxis for the Prevention of HIV Infection in the United States—2014. A Clinical Practice Guideline. » March 2014.

—. « Preexposure Prophylaxis for the Prevention of HIV Infection in the United States—2014. Clinical Providers' Supplement. » March 2014.

DILLON, B.E., N.B. CHAMA and S.C. HONIG. « Penile Size and Penile Enlargement Surgery: A Review. » *International Journal of Impotence Research* 20 (2008) : 519-529.

DUNCAN, S.R., S. SCOTT, and C.J. DUNCAN. « Reappraisal of the historical selective pressures for the CCR5-delta 32 mutation. » *Journal of Medical Genetics* 42 (2005) : 205-208.

GILBERT, M. Thomas P., *et al.* « The Emergence of HIV/AIDS in the Americas and Beyond. » *Proceedings of the National Academy of Science* 104-47 (2007) : 18556-18570.

GOTTLIEB, Michael S., *et al.* « *Pneumocystis Pneumonia*—Los Angeles. » *Mortality and Morbidity Weekly Report* 30-21 (1981) : 1-3.

KATZ, Mitchell H., *et al.* « Continuing High Prevalence of HIV and Risk Behaviors Among Young Men Who Have Sex With Men: The Young Men's Survey in the San Francisco Bay Area in 1992 to 1993 and in 1994 to 1995. » *Journal of Acquired Immune Deficiency Syndromes & Human Retrovirology* 19-2 (1998) : 178-181.

PIOT, Peter, Sarah **RUSSELL**, and Heidi **LARSON**. « Good Politics, Bad Politics: The Experience of AIDS » *American Journal of Public Health* 97-11 (2007) : 1934-1936.

TORIAN, L.V., *et al.* « Investigation of a New Diagnosis of Multidrug-Resistant, Dual-Tropic HIV-1 Infection—New York City, 2005. » *Mortality and Morbidity Weekly Report* 55-29 (2006) : 793-796.

WERTHEIM, Joel O., and Michael **WOROBAY**. « Dating the Age of the SIV Lineages That Gave Rise to HIV-1 and HIV-2. » *Public Library of Science Computational Biology* 5-5 (2005) : 1-9.

World Health Organization. « Consolidated Guidelines on HIV Prevention, Diagnosis, Treatment and Care for Key Populations—July 2014. » July 2014.

Publications du « Joint United Nations Programme on HIV/AIDS »

UNAIDS Terminology Guidelines. 2008.

UNAIDS Terminology Guidelines. Revised Version. 2011.

Guide de terminologie de l'ONUSIDA. Version révisée. 2011.

AIDS at 30: Nations at the Crossroads. 2011.

Global Report. UNAIDS Report on the Global AIDS Epidemic 2013. 2013.

Documents audiovisuels

BEAUVILLARD, Laurence et Laurent **FIRODE**. *La bataille du sida*. Cinétévé/INA, 2010.

OJIKUTU, Bisola O. « Lecture 1: From Outbreak to Epidemic. » *AIDS: Evolution of an Epidemic*. Howard Hughes Medical Institute. Holiday Lectures 2007.

PIOT, Peter. « L'évolution d'une épidémie à plusieurs vitesses. » Collège de France (Chaire « Savoirs contre pauvreté »). Janvier-Mars 2010.

PISANI, Elizabeth. « Sex, Drugs and HIV—Let's Get Rational ». TED2010, filmed Feb. 2010, posted Mar. 2010.

Presse

BASS, Sharon L. « Funeral Homes Accused of Bias on AIDS. » *The New York Times* 15 Nov. 1987.

DERSHOWITZ, Alan M. « Crucial Steps in Combating the AIDS Epidemic; Emphasize Scientific Information. » *The New York Times* 18 Mar. 1986.

HOWE, Marvin. « For People With AIDS, Housing is Hard To Find. » *The New York Times* 25 June 1984.

KIRP, David L. « LaRouche Turns To AIDS Politics. » *The New York Times* 11 Sept. 1986.

KRAMER, Larry. « A "Manhattan Project" for AIDS. » *The New York Times* 16 July 1990.

LESTRADE, Didier. « Sida : pourquoi j'arrête. » *Rue 89* 13 février 2013.

RICH, Frank. « After the "Cure." » *The New York Times* 15 Jan. 1997.

SCHMECK, Harold M. Jr. « AIDS Drugs Offer Hope But Cure Remains Distant. » *The New York Times* 17 Mar. 1987.

SEELYE, Katharine Q. « Helms Puts the Brakes to a Bill Financing AIDS Treatment. » *The New York Times* 5 July 1995.

Deuxième partie : bibliographie générale

I. Sur la sexualité et l'identité sexuelle

1. Ouvrages

BELL, David, *et al.* *Pleasure Zones. Bodies, Cities, Spaces*. Syracuse : Syracuse UP, 2001.

BERSANI, Leo. *Homos*. Cambridge, MA : Harvard UP, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.

BRAM, Christopher. *Eminent Outlaws. The Gay Writers Who Changed America*. New York : Twelve, 2012.

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York : Routledge, 2004.

HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York : New York UP, 2005.

ISRAËL, Liora, et Danièle VOLDMAN, dir. *Michael Pollak. De l'identité blessée à une sociologie des possibles*. Paris : Complexe, 2008.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley : U of California P, 1990.

KRAMER, Larry. *The Tragedy of Today's Gays*. New York : Penguin, 2005.

LEVINE, Martin P. *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*. Ed. Michael S. KIMMEL. New York : New York UP, 1998.

MINTON, Henry L., ed. *Gay and Lesbian Studies*. New York : Haworth, 1992.

POLLAK, Michael. *Une identité blessée*. Paris : Métailié, 1993.

PROTH, Bruno. *Lieux de drague. Scènes et coulisses d'une sexualité masculine*. Toulouse : Octarès, 2002.

THEOPHANO, Teresa. *Queer Quotes*. Boston : Beacon, 2004.

2. Articles

- ARMSTRONG**, Elizabeth A., and Suzanna M. CRAGE. « Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth. » *American Sociological Review* 71-5 (2006) : 724-751.
- CHAUNCEY**, George. « Gay New York. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 125 (1998) : 9-14.
- FASSIN**, Éric. « Politiques de l'histoire : Gay New York et l'historiographie homosexuelle aux États-Unis. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 125 (1998) : 3-8.
- MARCHE**, Guillaume. « Les familles homosexuelles aux États-Unis : dissolution d'un mouvement social ou redéfinition de sa portée politique ? » *Revue Française d'Études Américaines* 97 (2003) : 99-117.
- . « L'arc-en-ciel et le mouvement gai et lesbien. » *Transatlantica* [En ligne] 1 (2005) : 1-18.
- . « Féminisme et politisation de l'homosexualité masculine : contiguïté ou imbrication ? » *Revue Française d'Études Américaines* 114 (2007) : 88-108.
- . « Play, Church Ladies and the Struggle for Reproductive Autonomy: An Interview with Benjamin Shepard. » *Revue Française d'Études Américaines* 131 (2012) : 97-111.
- . « *Flawed Science* : mobilisations conservatrices, sexualité et discours scientifique. » *Revue Française d'Études Américaines* 133 (2012) : 67-81.
- SMORAG**, Pascale. « From Closet Talk to PC Terminology: Gay Speech and the Politics of Visibility. » *Transatlantica* [En ligne] 1 (2008) : 1-17.

II. Sur la maladie et le corps

1. Ouvrages littéraires

BOCCACE. *Décaméron* (c. 1350). Trad. Marthe DOZON, Catherine GRIMBARD et Marc SCIALOM, introduction et notes sous la direction de Christian BEC. Paris : LGF, 1994.

BOLTE TAYLOR, Jill. *My Stroke of Insight. A Brain Scientist's Personal Journey*. New York : Plume, 2006.

CAMUS, Albert. *La Peste*. Paris : Gallimard, 1947.

DEFOE, Daniel. *A Journal of the Plague Year* (1722). Oxford : Oxford UP, 1990.

GREEN, John. *The Fault in Our Stars*. New York : Penguin, 2012.

HITCHENS, Christopher. *Mortality*. London : Atlantic, 2012.

MERRILL BLOCK, Stefan. *Histoire de l'oubli* (2008). Trad. Valérie MALFOY. Paris : Michel, 2009.

ROTH, Philip. *Patrimony*. New York : Simon, 1991.

SOLJÉNITSYNE, Alexandre. *Le Pavillon des cancéreux* (1979). *Œuvres*. Tome deuxième. Trad. Alfreda et Michel AUCOUTURIER, Lucile et Georges NIVAT, Jean-Paul SÉMON. Paris : Fayard, 1982.

ZORN, Fritz. *Mars* (1977). Trad. Gilberte LAMBRICHS. Paris : Gallimard, 1979.

2. Ouvrages de sciences humaines

BOULOUMIÉ, Arlette, dir. *Écriture et maladie. Du bon usage des maladies*. Paris : Imago, 2003.

CANGHILEM, Georges. *Le normal et le pathologique*. Paris : PUF, 1966.

COUSER, G. Thomas. *Recovering Bodies. Illness, Disability, and Life Writing*. Madison : U of Wisconsin P, 1997.

FARMER, Paul. *Fléaux contemporains. Des infections et des inégalités* (1999). Trad. Corinne Hewlett. Paris : Economica, 2006.

FRANK, Arthur W. *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics*. Chicago : U of Chicago P, 1995.

HÉRICOURT, J. *Les maladies des sociétés*. Paris : Flammarion, 1918.

HERZLICH, Claudine, et Janine PIERRET. *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui* (1984). Paris : Payot, 1991.

HUNSAKER HAWKINS, Anne. *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*. West Lafayette, IN : Purdue UP, 1999.

ILlich, Ivan. *Limits to Medicine. Medical Nemesis: The Expropriation of Health*. New York : Penguin, 1976.

LAPLANTINE, François. *Anthropologie de la maladie*. Paris : Payot, 1986.

LEDER, Drew. *The Absent Body*. Chicago : U of Chicago P, 1990.

MUKHERJEE, Siddhartha. *The Emperor of All Maladies. A Biography of Cancer*. New York : Scribner, 2010.

PACKARD, Randall M. *White Plague, Black Labor. Tuberculosis and the Political Economy of Health and Disease in South Africa*. Pietermaritzburg : U of Natal Press, 1989.

POSTAIRE, Éric. *Les épidémies du XXI^e siècle*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1997.

SCARRY, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford : Oxford UP, 1985.

3. Articles

ANTOLIN, Pascale. « L'écriture thérapeutique de Stefan Merrill Block dans *The Story of Forgetting*. » *Transatlantica* [En ligne] 1 (2013) : 1-10.

BAUER, Sylvie. « Avant-propos : poétiques du corps dans la littérature américaine contemporaine. » *Revue Française d'Études Américaines* 132 (2012) : 3-7.

TEUCHER, Ulrich. « The Therapeutic Psychopoetics of Cancer Metaphors: Challenges in Interdisciplinarity. » *History of Intellectual Culture* 3-1 (2003) : 1-11.

III. Sur la mort

1. Ouvrages

AMEISEN, Jean-Claude, Danièle **HERVIEU LÉGER** et Emmanuel **HIRSCH**. *Qu'est-ce que mourir ?* Paris : Le Pommier/Cité des sciences et de l'industrie, 2003.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris : Seuil, 1975.

BERTRAND, Régis, Anne **CARROL** et Jean-Noël **PELEN**, dir. *Les narrations de la mort*. Aix-en-Provence : PUP, 2005.

CLAVANDIER, Gaëlle. *La mort collective. Pour une sociologie des catastrophes*. Paris : CNRS Éditions, 2004.

COURTOIS, Martine. *Les mots de la mort*. Paris : Belin, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Présenté par Pascale-Anne **BRAULT** et Michael **NAAS**. Paris : Galilée, 2003.

FAIVRE, Daniel, dir. *La mort en questions. Approches anthropologiques de la mort et du mourir*. Toulouse : Éditions Érès, 2013.

GORER, Geoffrey. *Ni pleurs ni couronnes* (1965). Trad. Hélène **ALLOUCH**. Paris : E.P.E.L., 1995.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Penser la mort ?* Paris : Lévi, 1994.

PICARD, Michel. *La littérature et la mort*. Paris : PUF, 1995.

THOMAS, Louis-Vincent. *Rites de mort. Pour la paix des vivants*. Paris : Fayard, 1985.

—. *La mort*. 1988. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux. Figures de l'autre dans la Grèce Ancienne*. Paris : Hachette, 1985.

VOVELLE, Michel. *Mourir autrefois*. Paris : Gallimard, 1974.

ZAOUÏ, Pierre. *La traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*. Paris : Seuil, 2010.

2. Articles

BACQUÉ, Marie-Frédérique. « Deuil post-traumatique et catastrophes naturelles. » *Études sur la mort* 123 (2003) : 111-130.

BERGERON, Patrick. « Fascinant cadavre. » *Frontières* 23 (2010) : 5-7.

CLARET, Jean-Louis. « Peter Brueghel's *Triumph of Death*. » *Death, Dying, Culture*. Eds. Lloyd STEFFEN and Nate HINERMAN. N.p. : Inter-Disciplinary Press, 2013.

CLAVANDIER, Gaëlle. « Quels enjeux contemporains autour du cadavre et des cendres ? » *Frontières* 23 (2010) : 14-18.

IV. Sur l'humour

1. Ouvrages

CRINQUAND, Sylvie, dir. *Par humour de soi*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2004.

DESPROGES, Pierre. *Les réquisitoires du Tribunal des flagrants délires 1*. Paris : Seuil, 2003.

ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967.

FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905). Trad. Denis MESSIER, préf. Jean-Claude LAVIE. Paris : Gallimard, 1988.

KLATZMANN, Joseph. *L'humour juif*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

MOURA, Jean-Marc. *Le sens littéraire de l'humour*. Paris : PUF, 2010.

POLLOCK, Jonathan. *Qu'est-ce que l'humour ?* Paris : Klincksieck, 2001.

RIBES, Jean-Michel. *Le rire de résistance. De Diogène à Charlie Hebdo*. Paris : Beaux Arts, 2007.

ROYOT, Daniel. *L'humour américain. Des puritains aux yankees*. Lyon : PU de Lyon, 1980.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew, ed. *Taking South Park Seriously*. Albany : State U of New York P, 2008.

2. Articles

BAUDIN, Henri. « Variations canoniques sur B.A.C.H. (Béno, Ania, Cancer, Humour). » *L'Humour juif*. Dir. Judith STORA-SANDOR. *Humoresques* 1 (1990) : 75-83.

EMELINA, Jean. « Les grandes orientations du rire. » *Rires et sourires littéraires*. Dir. Alain FAURE. Nice : Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1994 : 55-71.

GILMAN, Sander L. « Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films. » *Critical Inquiry* 26 (2000) : 279-308.

KAUFFMAN, Judith. « Humour et marginalité(s) : un mariage de déraison? » *Rires marginaux, rires rebelles*. Dir. Judith KAUFFMAN. *Humoresques* 19 (2004) : 8-9.

3. Autres documents

DELORME, Florian. « Le rire dans tous ses éclats. » *Cultures monde*. France Culture, 23-26 avril 2012.

HERNANDEZ, Justin. « Are They Laughing With Us or At Us? » *HuffPost Gay Voices* 13 Feb. 2013.

V. Autres sources citées

1. Ouvrages littéraires

ALIRE SAENZ, Benjamin. *Everything Begins and Ends at the Kentucky Club*. El Paso : Cinco Puntos, 2012.

BELLOW, Saul. *Ravelstein*. New York : Penguin, 2000.

BURROUGHS, Augusten. *Dry*. New York : St Martin's, 2003.

FITZGERALD, Frances. *Cities on a Hill. A Journey Through American Cultures*. London : Pan, 1987.

H.D. *Collected Poems 1912-1944*. Ed. Louis L. MARTZ. New York : New Directions, 1983.

HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. New York : Scribner, 1932.

HOFFMAN, Amy. *Hospital Time*. Durham : Duke UP, 1997.

- IBANEZ-CARRASCO**, Francisco. *Killing Me Softly. Morir Amando*. San Francisco : Suspect Thoughts, 2004.
- ISHERWOOD**, Christopher. *A Single Man*. London : Vintage, 1964.
- KAUFMAN**, Moisés. *The Laramie Project*. New York : Vintage, 2001.
- KELLY**, Christopher. *A Push and a Shove*. New York : Alyson, 2007.
- KINCAID**, Jamaica. *My Brother*. New York : Farrar, 1997.
- PLATON**. *Le Banquet* (c. 380 av. JC). Dir. et trad. Mario MEUNIER. Paris : Pocket, 1992.
- PLATON**. *Le Banquet* (c. 380 av. JC). Dir. et trad. Luc BRISSON. Paris : Flammarion, 2007.
- PROULX**, Annie. *Close Range: Brokeback Mountain and Other Stories* (1999). New York : Harper, 2006.
- SANCHEZ**, Alex. *Rainbow Boys*. New York : Simon, 2001.
- SAROYAN**, William. *Obituaries*. Berkeley : Creative Arts, 1979.
- SHAKESPEARE**, William. *Macbeth* (1606). Ed. Kenneth MUIR. London : Methuen, 1984.
- TAYLOR**, Alex. *Journal d'un apprenti pervers*. Paris : JC Lattès, 2007.
- WHITE**, Edmund. *The Burning Library*. Ed. David BERGMAN. New York : Knopf, 1994.
- WILDE**, Oscar. *The Soul of Man and Prison Writings* (1895-1898). Ed. with an Introduction by Isobel MURRAY. Oxford : Oxford UP, 1990.
- WOOLF**, Virginia. *Journal intégral 1915-1941*. Trad. Colette-Marie HUET et Marie-Ange DUTARTRE, préf. Agnès DESARTHE. Paris : Stock, 2008.
- WORDSWORTH**, William, and Samuel COLERIDGE. *Lyrical Ballads* (1798). Ed. Michael MASON. London : Longman, 1992.

2. Ouvrages de sciences humaines

ANTOLIN, Pascale et Arnaud SCHMITT. *Pratiques et esthétique de la déviance en Amérique du Nord*. Pessac : PU de Bordeaux, 2012.

BOYER, Paul, *et al.* *The Enduring Vision. A History of the American People*. Concise Third Edition. Boston : Houghton, 1998.

CAMPBELL, Neil, and Alasdair KEAN. *American Cultural Studies. An Introduction to American Culture*. Third Edition. New York : Routledge, 2012.

COMTE, Fernand. *The Wordsworth Dictionary of Mythology*. Trans. Alison Goring. Ware : Wordsworth, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975.

DOWNER, Alan S., ed. *American Drama and Its Critics*. Chicago : Chicago UP, 1965.

ESCARPIT, Robert, dir. *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris : Flammarion, 1970.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité*. Paris : Lavoisier, 2009.

FRANK, Thomas. *What's the Matter with Kansas? How Conservatives Won the Heart of America*. New York : Holt, 2004.

LE GOFF, Jacques, et Pierre NORA, dir. *Faire de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1974.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique* (1975). Nouvelle édition augmentée. Paris : Seuil, 1996.

MIRAUX, Jean-Philippe. *Écriture de soi et sincérité* (1997). 3^e édition. Paris : Armand Colin, 2009.

MÜLLER, Melissa. *Anne Frank. The Biography*. London : Bloomsbury, 1999.

PROSE, Francine. *Anne Frank. The Book. The Life. The Afterlife*. New York : Harper, 2009.

SILVESTRI, Agnese. *René Kalisky, une poétique de la répétition*. Bruxelles : Peter Lang, 2006.

SONTAG, Susan. *Devant la douleur des autres*. Trad. Fabienne DURANT-BOGAERT. Paris : Christian Bourgois, 2003.

VALLAS, Sophie, Richard PHELAN, Sylvie MATHÉ et Hélène CHRISTOL, dir. *San Francisco – À l'Ouest d'Éden*. Aix-en-Provence : PUP, 2012.

WILSON, Edward O. *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York : Vintage, 1998.

3. Articles

CLARET, Jean-Louis. « Aveu et rédemption dans le théâtre de Shakespeare. » *Cultures de la confession : formes de l'aveu dans le monde anglophone*. Dir. Sylvie MATHÉ et Gilles TEULIÉ. Aix-en-Provence : PUP, 2006, 27-38.

GENETTE, Gérard. « Fiction ou diction. » *Poétiques* 2 (2003) : 131-139.

KLEIN-SCHOLZ, Christelle et Pierre-François PEIRANO. « Colloque “La Nouvelle-Orléans : la cité décalée / New Orleans : the Misfit City.” » *Transatlantica* [En ligne] 2 (2013) : 1-9.

LE BOSSÉ, Yann. « De l’“habilitation” au “pouvoir d’agir” : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d’empowerment. » *Nouvelles pratiques sociales* 16 (2003) : 30-51.

MATHÉ, Sylvie. « Caritas : la littérature comme guide de vie selon Roland Barthes. » *Fabula/Les colloques*, « Enseigner la littérature à l’université aujourd’hui. » [En ligne] 4 novembre 2011.

—. « Que peut la littérature ? Les moments de vérité dans la littérature américaine. » *Revue Française d’Études Américaines* 130 (2011) : 3-7.

VALLAS, Sophie. « S’écrire frère et gardien de son frère : les *memoirs* fraternels de Jay Neugeboren et John Edgar Wideman. » *Revue Française d’Études Américaines* 130 (2011) : 48-65.

SORIN, Claire et Sophie VALLAS. « Dossier : L’Amérique militante aujourd’hui. » *Transatlantica* [En ligne] 1 (2008) : 1-6.

4. Presse

« Christopher Coe, 41; Wrote Gay Novels. » *The New York Times* 8 Sept. 1994.

DELILLO, Don. « In the Ruins of the Future. » *Harper's Magazine* Dec. 2001 : 33-40.

GOODSTEIN, Laurie. « After the Attacks: Finding the Fault; Falwell's Finger-Pointing Inappropriate, Bush Says. » *The New York Times* 15 Sept. 2001.

« James Robert Baker, Satirical Novelist, 50. » *The New York Times* 24 Nov. 1997.

LAMBERT, Bruce. « Richard W. Hall, an Author Who Specialized in Gay Themes. » *The New York Times* 5 Nov. 1992.

MARTIN, Douglas. « Eric Rofes, Commentator on Gay Issues, Dies at 51. » *The New York Times* 29 June 2006.

MAURY, Pierre. « Pascal de Duve est mort à 29 ans témoin du sida jusqu'au bout. » *Le Soir* 19 avril 1993.

NEWMAN, Maria. « Leona Helmsley. » *The New York Times* 20 Aug. 2007.

NUSSBAUM, Emily. *The New Normal*. *The New Yorker* 26 May 2014 : 78-79.

« Paul A. Sergios; Author, 32. » *The New York Times* 9 Mar. 1994.

SHINHOSTER LAMB, Yvonne. « Laurence A. Tate, Grants Manager. » *The New York Times* 10 Apr. 2008.

ZUGER, Abigail. « A Fight for Life Consumes Both Mother and Son. » Rev. of *Swimming in a Sea of Death*, by David Rieff. *New York Times* 29 Jan. 2008.

5. Discours et interviews

EPISSALA, Joy. Interview by Sarah SCHULMAN. 6 Dec. 2003. *ACT UP Oral History Project*. The New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival, Inc, 2004.

HUTT, Robyn. Interview by Sarah SCHULMAN. 25 June 2008. *ACT UP Oral History Project*. The New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival, Inc, 2010.

LE PEN, Jean-Marie. Interview d'Albert DU ROY. 6 mai 1987. *L'Heure de vérité*. Antenne 2.

REAGAN, Ronald. « AmfAR Speech. » 31 May 1987. Washington, D.C.

RUSSO, Vito. « Why We Fight. » May 9, 1988. ACT UP Demonstration in Albany, NY.

TEEMAN, Tim. « I couldn't bear to see Freddie wasting away. » *The Times* 7 Sept. 2006.

WEIR, John. Interview by Sarah SCHULMAN. 24 June 2010. *ACT UP Oral History Project*. The New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival, Inc, 2013.

6. Documents audiovisuels

DEMME, Jonathan. *Philadelphia*. TriStar Pictures, 1993.

FRANCE, David. *How to Survive a Plague*. Public Square Films/Ninety Thousand Words, 2012.

GANG, Pierre. *More Tales of the City. Season 2*. Showtime, 1998.

—. *Further Tales of the City. Season 3*. Showtime, 2002.

GUIBERT, Hervé. *La Pudeur ou l'impudeur*. BQHL, 1991.

HUBBARD, Jim. *United in Anger: A History of ACT UP*. United in Anger, Inc., 2012.

KAIJSER, Simon. *Torka aldrig tarar utan handskar*. SVT, 2012.

MURPHY, Ryan. *The Normal Heart*. HBO, 2014.

NICHOLS, Mike. *Angels in America*. HBO, 2003.

PARKER, Trey. *Jared Has Aides (South Park S06E01)*. Comedy Central, 2002.

—. *Tonsil Trouble (South Park S12E01)*. Comedy Central, 2008.

REED, Alastair. *Tales of the City. Season 1*. A Working Title/Propaganda production for Channel 4, 1993.

ROBINSON, Ken. « How Schools Kill Creativity. » TED2006, filmed Feb. 2006, posted June 2006.

SODERBERGH, Steven. *Behind the Candelabra*. HBO, 2013.

TÉCHINÉ, André. *Les Témoins*. SBS Films, 2007.

VALLÉE, Jean-Marc. *Dallas Buyers Club*. Truth Entertainment/Voltage Pictures, 2013.

WEISSMAN, David. *We Were Here*. Weissman Projects LLC, 2011.

Index

Cet index référence les auteurs des sources primaires (à l'exclusion de David Feinberg, Tony Kushner et Armistead Maupin), ainsi que les notions clés.

ARON, Jean-Paul : 20 ; *Mon sida* : 166-167.

AVENA, Thomas : 20 ; *Life Sentences. Writers, Artists and AIDS* (ed.) : 218, 382-383.

BAKER, James Robert : 20 ; *Tim and Pete* : 205.

BARNETT, Allen : 20 ; *The Body and Its Dangers and Other Stories* : 130-131.

BAXTER, Daniel J., *The Least of These My Brethren. A Doctor's Story of Hope and Miracles on an Inner-City AIDS Ward* : 260-261, 315, 321-322, 421, 425-426.

BEAM, Joseph : 20 ; *In the Life: A Black Gay Anthology* (ed.) : 349-350.

BORDOWITZ, Gregg : 470 ; *The AIDS Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003* : 428.

BRAM, Christopher, *In Memory of Angel Clare* : 230.

BRODKEY, Harold : 20 ; *This Wild Darkness. The Story of My Death* : 338-339.

BUMBALO, Victor, *Adam and the Experts* : 355, 396-397 ; *What Are Tuesdays Like?* : 362.

CALDWELL, Joseph, *The Uncle from Rome* : 360.

CALLEN, Michael : 20, 91, 272, 311, 452 ; *Surviving AIDS* : 28, 130, 168-169, 193, 223, 229.

CAMERON, Peter, *The Week-End* : 362.

CHESLEY, Robert : 20 ; *Night Sweat* (in *Hard Plays, Stiff Parts. The Homoerotic Plays of Robert Chesley*) : 307.

COE, Christopher : 20, 91 ; *Such Times* : 238.

COLLARD, Cyril : 20, 23, 313 ; *Les Nuits fauves* : 280-281.

corps : CD4 : 183-184, 192, 227-230, 264-267 ; *corps passé au crible* : 198-202 ; *corps du « clone »* : 68-74, 156-158, 244-249 ; *douleur et amaigrissement* : 267-272 ; *fluides corporels* : 249-263 ; *rire et corps* : 331-333 ; *SIDA et sexualité* : 272-277.

CUNNINGHAM, Michael : 91, 92 ; *A Home at the End of the World* : 355-356 ; *The Hours* : 364.

CURRIER, Jameson, *Dancing on the Moon. Short Stories About AIDS* : 226.

DAVIS, Christopher, *Valley of the Shadow* : 123, 353.

DE DUVE, Pascal : 20, 313 ; *Cargo vie* : 221, 299, 455.

DOTY, Mark : 91 ; *Heaven's Coast* : 72, 77, 89, 139-140, 191, 204, 225-226, 228, 279, 281, 290-292, 297, 403.

DREUILHE, Alain Emmanuel : 20, 23 ; *Corps à corps. Journal de SIDA* : 8-9, 351.

DUPLECHAN, Larry, *Tangled Up in Blue* : 353-354.

EDWARDS-STOUT, Kergan, *Songs for the New Depression* : 364.

FERRO, Robert : 20 ; *Second Son* : 352.

FIERSTEIN, Harvey : 92 ; *Safe Sex* : 91, 350-351.

GERVAIS, Paul, *Extraordinary People* : 357.

GUIBERT, Hervé : 20, 23, 41, 90, 93, 218, 243, 263, 284, 313 ; *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : 128, 135, 173, 256, 264-265, 272 ; *Cytomégalo-virus. Journal d'hospitalisation* : 218, 282-283, 360 ; *L'Homme au chapeau rouge* : 360 ; *Le Protocole compassionnel* : 258, 263, 266, 272.

HALL, Richard : 20 ; *Fidelities. A Book of Stories* : 239.

HEALEY, Trebor, *A Horse Named Sorrow* : 364.

HOCQUENGHEM, Guy : 20, 243 ; *Ève* : 235, 401-402.

HOFFMAN, William : 91 ; *As Is* : 77, 91, 308.

HOLLERAN, Andrew, *Chronicle of a Plague, Revisited. AIDS and its Aftermath* : 80, 97.

humour : difficultés de définition de l'humour : 316-322 ; fonctions de l'humour : 322-327 ; humour et identité : 327-330 ; humour et SIDA : 334-336 ; rire et corps : 331-333.

identité gay : corps du « clone » : 68-74, 156-158, 244-249 ; dimension identitaire du langage : 147-158 ; géographie de l'identité : 81-87 ; humour et identité : 327-330 ; lectorat de la littérature gay du SIDA : 299-307 ; pouvoir d'inclusion et d'exclusion du langage : 158-165.

INDIANA, Gary, *Horse Crazy* : 354.

IRIBARREN, Jean-Michel, *L'Insecte* : 106, 316.

JOHNSON, Fenton : 91-92 ; *Geography of the Heart* : 72, 143, 223, 230, 257, 265, 404-405 ; *Scissors, Paper, Rock* : 361-362.

KRAMER, Larry : 23, 91, 233-234, 275, 294, 308-309, 348, 373, 418, 427, 460 ; *Reports From the Holocaust. The Making of an AIDS Activist* : 85, 89-90, 121, 126, 218, 308 ; *The Normal Heart* (in *The Normal Heart and the Destiny of Me*) : 77, 89, 91, 121, 459 ; « A "Manhattan Project" for AIDS » : 26, 207, 210.

langage : difficulté à nommer le SIDA : 166-173 ; dimension identitaire du langage : 147-158 ; mise en mots du diagnostic : 195-197, 222-235 ; pouvoir d'inclusion et d'exclusion du langage : 158-165.

littérature gay du SIDA : dimension militante de la littérature gay du SIDA : 297-298, 307-312, 411-419 ; lectorat de la littérature gay du SIDA : 299-307 ; littérature gay avant/après le SIDA : 41-87 ; littérature gay du SIDA comme manœuvre dilatoire : 312-316 ; littérature gay du SIDA et autres écritures de la crise : 143-145, 183-186, 337-339 ; SIDA nouveau mode de la littérature gay : 87-94.

MARS-JONES, Adam, *The Darker Proof. Stories from a Crisis* (with Edmund WHITE) : 352-353 ; *Monopolies of Loss* : 359, 424.

maladie : accidents cérébraux : 116-119 ; cancer : 107-116 ; essor de l'écriture de la maladie : 95-96 ; hôpital : 285-289 ; infections opportunistes liées au SIDA : 277-292 ; infections sexuellement transmissibles : 129-137 ; maladie du légionnaire : 120-121 ; personnes vivant avec le VIH/SIDA comme experts : 174-182 ; peste : 97-107 ; recherche d'un coupable : 236-241 ; syndrome de Guillain-Barré : 120 ; syndrome du choc toxique : 121 ; test de dépistage du VIH : 122-124, 203-214 ; traitements : 292-296 ; tuberculose : 124-129 ; unicité du SIDA : 137-143.

MCGEHEE, Peter : 20 ; *Boys Like Us* : 360 ; *Sweetheart* : 360-361.

MCNALLY, Terrence, *André's Mothers* (in *15 Short Plays*) : 353 ; *Love! Valour! Compassion!* (in *Love! Valour! Compassion! and A Perfect Ganesh*) : 77, 363.

MONETTE, Paul : 20, 23, 91, 180 ; *Afterlife* : 89, 265, 356 ; *Borrowed Time. An AIDS Memoir* : 72, 98, 99, 123, 200, 226, 248, 413 ; *Halfway Home* : 356.

MOORE, Oscar : 20 ; *A Matter of Life and Sex* : 357.

MORDDEN, Ethan, *Buddies* : 24, 245.

mort : cadavre : 395-403 ; évolution des attitudes face à la mort : 343-345 ; la mort/le mourir : 191-193 ; mort dans l'œuvre d'Armistead Maupin : 366-382 ; mort dans l'œuvre de Tony Kushner : 382-394 ; mort de David Feinberg : 427-461 ; suicide : 214-222 ; rétrospective du traitement de la mort dans la littérature gay du SIDA : 348-366 ; travail de mémoire individuel : 404-410 ; travail de mémoire collectif : 419-426.

NAVARRE, Yves, *Ce sont amis que vent emporte* : 357-358.

OSBORN, M. Elizabeth, *The Way We Live Now. American Plays and the AIDS Crisis* (ed.) : 115.

PECK, Dale, *Martin and John* : 362.

PINTAURO, Joe, *Raft of the Medusa* : 77, 236-237, 255.

PRESTON, John : 20 ; *Personal Dispatches. Writers Confront AIDS* (ed.) : 354.

REDON, Joel : 20 ; *Bloodstream* : 235, 253.

REED, Paul : 20 ; *Facing It. A Novel of AIDS* : 348-349.

RUDNICK, Paul : 23, 92 ; *Jeffrey* : 77.

RYMAN, Geoff, *Was* : 271, 358-359.

SERGIOS, Paul A. : 20, 91 ; *One Boy at War. My Life in the AIDS Underground* : 72-73, 143, 177-178, 204, 217, 265-266, 289, 294, 401.

STAMBOLIAN, George : 20 ; *Men on Men 2. Best New Gay Fiction* (ed.) : 68 ; *Men on Men 4. Best New Gay Fiction* (ed.) : 68.

VERGHESE, Abraham, *My Own Country. A Doctor's Story* : 147-148, 235, 287-289.

WEIR, John : 23, 450 ; *The Irreversible Decline of Eddie Socket* : 143, 411 ; *What I Did Wrong* : 18, 82, 262, 268, 411-419.

WHITE, Edmund : 23, 63-64, 91, 92, 157, 316-317, 367, 373, 460 ; *The Burning Library* : 458, 460 ; *The Darker Proof. Stories from a Crisis* (with Adam MARS-JONES) : 352-353 ; *The Farewell Symphony* : 25, 363, 365-366 ; *Loss Within Loss. Artists in the Age of AIDS* (ed.) : 415, 441.

WHITMORE, George. 20 ; *Someone Was Here. Profiles in the AIDS Epidemic* : 351-352.

WILSON, Doug : 20 ; *Labour of Love* : 361.

Glossaire des sigles

AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome) : dernier stade de l'infection à VIH. Selon la définition du CDC, une fois que l'infection à VIH est confirmée par des tests sérologiques, il existe trois stades de l'infection à VIH chez l'adulte :

- le premier correspond à l'absence de pathologies indicatives du SIDA (« AIDS-defining conditions ») et à un décompte de CD4 supérieur à 500 par millimètre cube de sang (ou à un pourcentage de CD4 supérieur ou égal à 29 par rapport au nombre total de lymphocytes) ;

- le deuxième correspond à l'absence de pathologies indicatives du SIDA et à un décompte de CD4 entre 200 et 499 par millimètre cube de sang (ou à un pourcentage de CD4 entre 14 et 28 par rapport au nombre total de lymphocytes) ;

- le troisième et dernier stade, le SIDA, correspond à l'existence d'au moins une pathologie indicative du SIDA ou à un décompte de CD4 inférieur à 200 par millimètre cube de sang (ou encore à un pourcentage de CD4 inférieur à 14 par rapport au nombre total de lymphocytes).

Les pathologies indicatives du SIDA sont au nombre de vingt-sept depuis 1993 (voir chronologie et page 192) ; la rétinite à cytomégalovirus (ainsi que l'infection à cytomégalovirus affectant d'autres organes que le foie, la rate ou les ganglions), le sarcome de Kaposi et la pneumonie par *Pneumocystis jirovecii* en font partie (voir « CMV », « KS » et « PCP » ci-dessous).

L'Organisation Mondiale de la Santé utilise un système de classification différent de celui du CDC pour décrire la progression de l'infection à VIH : il comprend quatre stades et n'inclut aucun critère biologique, uniquement des critères cliniques ; le dernier stade porte le nom de « severe HIV-associated immunodeficiency ».

ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) : association créée (sous l'impulsion de Larry Kramer) en 1987 se présentant comme « a diverse, non-partisan group of individuals united in anger and committed to direct action to end the AIDS crisis ». Son logo est le triangle rose (en référence au symbole que portaient les prisonniers homosexuels des camps de concentration nazis) renversé, accompagné de la mention « SILENCE = DEATH ». Les actions « coups de poing » menées par ACT UP pendant les premières années de l'épidémie avaient pour but de marquer les esprits : « die-ins » (voir page 410), « political funerals » (voir pages 407-410), manifestations de grande envergure et arrestations en masse. C'est en grande partie sous la pression d'ACT UP que la FDA modifia ses procédures en 1988 (voir chronologie).

ARC (AIDS-Related Complex) : expression (tombée en désuétude depuis la mise en place de critères biologiques précis) qui désignait la phase intermédiaire entre « asymptomatic AIDS » et « full-blown AIDS ».

AZT (Azidothymidine / Zidovuzine) : premier médicament antirétroviral utilisé pour traiter l'infection à VIH, mis sur le marché américain en 1987. Les difficultés à trouver le dosage adéquat, les nombreux effets secondaires et le coût du traitement en firent une avancée considérable mais controversée. En outre, le VIH développe une résistance à l'AZT utilisé seul. Il est aujourd'hui utilisé en combinaison avec d'autres molécules dans le cadre des « HAART » (voir ci-dessous).

CD4 (Cluster of Differentiation 4) : manière la plus courante de désigner les « lymphocytes T CD4+ » (« CD4+ T-cells »), les globules blancs que le VIH cible. À mesure que l'infection progresse, le nombre de CD4 décroît (voir pages 264-267).

CDC (Centers for Disease Control and Prevention) : agence fédérale dont le siège est à Atlanta (Géorgie) et qui fait partie du « Department of Health and Human Services ». Pour mener à bien sa mission de protéger la santé et la sécurité des États-Unis, le CDC, organisme de surveillance, publie notamment de nombreux documents d'informations, parmi lesquels le « Morbidity and Mortality Weekly Report ».

CMV (Cytomegalovirus) : virus très courant, pathogène surtout chez les personnes dont le système immunitaire est affaibli ou immature – personnes vivant avec le VIH/SIDA, personnes ayant reçu une greffe, fœtus et nouveau-nés, etc. L'infection opportuniste la plus courante causée par le CMV chez les personnes vivant avec le VIH/SIDA est la rétinite à cytomégalovirus, qui peut causer une cécité (voir pages 282-284), mais elle peut être localisée dans d'autres parties du corps : à la fin de sa vie, Feinberg était atteint de colite à cytomégalovirus (voir page 260).

ddC (Dideoxycytidine / Zalcitabine) : troisième médicament antirétroviral utilisé pour traiter l'infection à VIH, mis sur le marché américain en 1992. Il n'est pratiquement plus utilisé aujourd'hui, notamment à cause de ses effets secondaires, pouvant être très sévères.

ddI (Dideoxyinosine / Didanosine) : deuxième médicament antirétroviral utilisé pour traiter l'infection à VIH, mis sur le marché américain en 1991. Le VIH développe une résistance au ddC utilisé seul. Il est aujourd'hui utilisé en combinaison avec d'autres molécules dans le cadre des « HAART ».

FDA (Food and Drug Administration) : agence fédérale dont le siège est à Silver Spring (Maryland) et qui fait partie du « Department of Health and Human Services ». Pour mener à bien sa mission de protéger la santé et la sécurité des États-Unis, la FDA, organisme de régulation, délivre notamment les autorisations de mise sur le marché des nouveaux médicaments.

GMHC (Gay Men's Health Crisis) : association créée (par six personnes, dont Larry Kramer) en 1982 se présentant comme « the world's first and leading provider of HIV/AIDS prevention, care and advocacy ». Pionnière dans de nombreux domaines malgré des difficultés de gouvernance à ses débuts (Kramer la quitta brutalement en 1983), elle publie notamment de nombreux documents d'informations, dont le magazine *Treatment Issues*.

HAART (Highly Active AntiRetroviral Therapy) : utilisation d'une combinaison de médicaments antirétroviraux (en général au moins trois – d'où l'utilisation courante en français du terme « trithérapie » – issus d'au moins deux classes différentes, comme les inhibiteurs nucléosidiques de la transcriptase inverse – l'AZT et le ddI en font partie – et les inhibiteurs de la protéase, dont le premier a été mis sur le marché américain en 1995). La combinaison utilisée n'est pas la même pour toutes les personnes vivant avec le VIH/SIDA, d'où l'emploi très courant du pluriel « Highly Active AntiRetroviral Therapies ». Leur efficacité est telle qu'aujourd'hui, l'espérance de vie d'une personne séropositive sous « HAART » est proche de celle d'une personne séronégative. Des obstacles subsistent tout de même : au niveau mondial, l'accès au traitement est loin d'être effectif pour toutes les personnes qui en auraient besoin (selon l'ONUSIDA, « the 9.7 million people receiving antiretroviral therapy in low- and middle-income countries represents only 34% (32-37%) of the 28.6 (26.5-30.9) million people eligible in 2013 », *Global Report* 47) ; les effets secondaires des « HAART » peuvent, selon les personnes, être gênants ou sévères ; enfin, une mauvaise observance du traitement entraîne l'apparition de souches résistantes du VIH, qui se transmettent ensuite de personne à personne.

HIV (Human Immunodeficiency Virus) : lentivirus (dont la caractéristique est d’avoir une longue période d’incubation) de la famille des rétrovirus (qui utilisent la transcriptase inverse pour rétro-transcrire leur ARN en ADN afin d’intégrer ce dernier au génome de la cellule-hôte, voir page 170-171) responsable du SIDA. En 1983, l’équipe (française) de Luc Montagnier et de Françoise Barré-Sinoussi le baptisa prudemment « LAV », « Lymphadenopathy-Associated Virus », en référence à l’inflammation généralisée des ganglions caractéristique d’un grand nombre de personnes atteintes du SIDA. Robert Gallo, découvreur (américain) quelques années plus tôt des deux premiers rétrovirus humains, les « Human T-cell Lymphotropic Virus type I » et « Human T-cell Lymphotropic Virus type II », pensait que le virus responsable du SIDA était une variante de ce dernier ; ainsi, quand il parvint à l’isoler, en 1984, il le baptisa « HTLV-III », « Human T-cell Lymphotropic Virus type III ». Il fut rapidement prouvé qu’il s’agissait du même virus, qui fut baptisé « HIV » en 1986. En 1987, alors que l’enjeu était la propriété intellectuelle du test sérologique de dépistage, un accord passé entre le président américain Ronald Reagan et le Premier ministre français Jacques Chirac stipula que Gallo et Montagnier étaient « codécouvreurs » du VIH. En 2008 pourtant, Luc Montagnier et Françoise Barré-Sinoussi furent les seuls récipiendaires du Prix Nobel de médecine ou physiologie pour leur découverte du VIH, à l’exclusion de Robert Gallo.

IV (Intravenous) : administration de substance(s) par voie intraveineuse. Dans le contexte médical, on trouve « IV pole » (potence / pied à perfusion), « IV bag » (poche de perfusion), « IV tube » ou « IV line » (ligne de perfusion) ; « IV » est régulièrement utilisé seul pour désigner tout le dispositif. Le VIH se transmettant notamment par voie sanguine, les usagers de drogue injectables (très couramment appelés « IV drug users » – « IVUs » ou « IVDUs » – expression impropre car l’administration de drogue peut également se faire par les voies sous-cutanée et intramusculaire) sont l’une des populations clés plus exposées aux risques d’infection.

KS (Kaposi's Sarcoma) : cancer, dû à un virus, se développant généralement à la faveur d'une immunosuppression. Il se manifeste par des lésions violacées qui peuvent être cutanées, plus ou moins étendues, et aussi concerner des parties internes du corps. Le sarcome de Kaposi est devenu rare chez les personnes sous traitement antirétroviral, mais pendant les premières années de l'épidémie de VIH/SIDA, c'était l'une des principales infections opportunistes (voir pages 278-281).

PCP (*Pneumocystis Pneumonia*) : pneumonie, due à un champignon très courant, se développant généralement à la faveur d'une immunosuppression. (Longtemps appelée « *Pneumocystis carinii pneumonia* », elle a été rebaptisée dans les années 2000 « *Pneumocystis jiroveci* (ou *jirovecii*) pneumonia » sans pour autant que le sigle originel n'ait été abandonné, puisque l'on peut le lire ainsi : « *Pneumocystis (jirovecii) pneumonia* »). Sans traitement, elle peut évoluer de manière très rapide (parfois foudroyante) vers une insuffisance respiratoire, un pneumothorax et un décès. C'est l'infection opportuniste qui a permis au CDC de s'apercevoir de l'apparition d'une nouvelle maladie, à cause de la hausse soudaine de prescriptions de pentamidine, un antiparasitaire utilisé à la fois de manière curative et préventive pendant les premières années de l'épidémie. Quand elle était utilisée en prophylaxie, la pentamidine était généralement administrée au moyen d'un nébuliseur (aérosol).

PWA (Person with AIDS) – PWAs (Persons/People with AIDS) : expression la plus couramment utilisée (on trouve également « Person/People Living With AIDS », « PLWA(s) ») pour faire référence aux personnes dont le diagnostic de SIDA est confirmé, par opposition aux personnes séropositives/vivant avec le VIH, « HIV-positive people », « PLHIV ». Elle permet de mettre l'accent sur la possibilité de vivre avec le VIH ou avec le SIDA, alors que « AIDS victim », « AIDS sufferer » ou encore « AIDS patient » ont des connotations négatives et/ou souvent inexactes (respectivement la passivité, la douleur et l'hospitalisation). En français, on trouve « sidéen » et « sidaïen » (Lévy, *Sida-fiction* 23), ainsi que « sidaïque » (voir page 166) et « sidatique » (exclusivement dans *Corps à Corps* d'Alain Emmanuel Dreuilhe), mais aucun de ces termes ne semble être entré dans le langage courant.

TB (Tuberculosis) : maladie (dont la forme la plus fréquente est pulmonaire, mais qui peut être localisée dans d'autres parties du corps), due au *Mycobacterium tuberculosis* ou bacille de Koch, se développant généralement à la faveur d'une immunosuppression. Près d'un tiers de la population mondiale est actuellement atteinte de tuberculose latente, ce qui signifie que les personnes ont été infectées par la bactérie de la tuberculose mais n'ont pas (encore) développé la maladie et ne peuvent donc pas la transmettre. Au moins un tiers des 35 millions de personnes vivant avec le VIH dans le monde sont infectées par le bacille tuberculeux bien qu'elles n'aient pas toutes encore développé une tuberculose évolutive. La tuberculose est l'une des maladies dues à un agent infectieux unique les plus meurtrières au monde (en 2012, 8,6 millions de personnes ont développé la tuberculose et 1,3 million en sont mortes) ; elle se situe en seconde position juste après le VIH/SIDA. Ces dernières années ont vu l'apparition de tuberculose multirésistante (TB-MR) et de tuberculose ultrarésistante (TB-UR).

UNAIDS (Joint United Nations Programme on HIV and AIDS) : programme créé par l'Organisation des Nations Unies en 1996 pour coordonner les actions de onze organismes en matière de riposte à l'épidémie de VIH/SIDA, à savoir le Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, le Fonds des Nations Unies pour l'enfance (Unicef), le Programme alimentaire mondial, le Programme des Nations Unies pour le développement, le Fonds des Nations Unies pour la population, l'Office des Nations Unies contre la drogue et le crime, l'Organisation internationale du Travail, l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation la science et la culture (Unesco), l'Organisation mondiale de la Santé, la Banque Mondiale et l'Entité des Nations Unies pour l'égalité des sexes et l'autonomisation des femmes (ONU Femmes). Le belge Peter Piot, codécouvreur du virus Ebola, en fut le directeur exécutif de sa création jusqu'en 2008, date à laquelle le Malien Michel Sidibé l'a remplacé dans ses fonctions. L'ONUSIDA publie de nombreux documents de référence, en plusieurs langues et livres de droits, dont le *Global Report* annuel, ainsi que les *Terminology Guidelines*.

Table des illustrations

Première de couverture

The National AIDS Memorial Grove (San Francisco). « The Circle of Friends. »
<www.aidsmemorial.org>

Introduction

Nancer LeMoins. *Will Art Save My Life?* (1996)
12 x 12. Block print.
Visual AIDS web gallery <www.visualaids.org>

Première partie

Keith Haring. *Scissors, from Pop Shop III* (1989)
13.5 x 16.37. Screenprint in colors, on wove paper.
Littman, Klaus, ed. *Keith Haring. Editions on Paper 1982-1990. The Complete Printed Works*. Ostfildern-Ruit (Germany) : Cantz, 1993 : 144.

Deuxième partie

Therese Frare. *David Kirby on his deathbed, Ohio* (1990)
Sullivan, Robert, ed. *LIFE. 100 Photographs That Changed the World*. New York : Life, 2003 : 88-89.

Troisième partie

The AIDS Memorial Quilt. Block number 05210.
The NAMES Project Foundation <www.aidsquilt.org>

Conclusion

L. Robert Westeen. *Until* (2013)
18 x 24. Acrylic and Medication Data Sheets on Canvas.
Visual AIDS web gallery <www.visualaids.org>

Remerciements

De simples remerciements ne suffiront pas à dire toute ma gratitude à Sylvie Mathé : c'est un modèle hors pair, tant au niveau intellectuel et scientifique que sur le plan humain. J'ai fait de mon mieux pour que mon travail soit à la hauteur de ses conseils avisés et de son degré d'exigence et de rigueur. À l'avenir, je mesurerai systématiquement mon travail à l'aune du sien, afin d'être certaine de viser l'excellence. Je lui dois beaucoup, et tiens à ce qu'elle soit assurée de ma reconnaissance, de mon admiration et de ma loyauté.

Je remercie les membres du jury de leur intérêt pour mon travail. Sophie Vallas a été d'un soutien sans faille depuis bien plus de trois ans. Sa polyvalence, sa disponibilité, son incroyable capacité de travail et sa bonne humeur font d'elle un pilier de ma formation, que ces quelques lignes ne suffiront pas non plus à remercier. La bienveillance de Pascale Antolin n'a d'égal que la qualité et la pertinence des conseils qu'elle m'a donnés. Le colloque « Dire les maux » qu'elle a organisé à Bordeaux en décembre 2013 a été une étape décisive dans la progression de mon travail. Je suis ravie d'avoir croisé son chemin, et je tiens à lui adresser mes remerciements les plus sincères. Les nombreux travaux de Guillaume Marche ont été une aide précieuse dans mes réflexions sur un sujet que nous sommes peu nombreux à étudier.

J'ai pu mener à bien ce travail de thèse grâce à un contrat doctoral (2011-2014) à Aix-Marseille Université. Une partie des recherches dont il est issu a été financée par une bourse de thèse SAES/AFEA, ainsi que par le LERMA. Je remercie vivement ces institutions pour leur soutien aux jeunes chercheurs.

J'exprime en particulier ma gratitude aux membres du LERMA qui m'ont guidée et conseillée, de manière formelle ou informelle, pendant ces trois années. Les membres de l'ACNA ont été d'une grande générosité envers moi, et je les en remercie sincèrement, tout spécialement Cécile Cottenet et Claire Sorin.

La mission d'enseignement que j'ai assurée pendant ces trois années au sein du DEMA m'a permis d'avoir de nombreuses conversations fructueuses avec ses enseignants et ses étudiants. J'ai notamment assuré un cours de troisième année de licence LEA sur l'histoire du SIDA, ce qui m'a donné l'occasion d'appliquer directement une partie de ma recherche à l'enseignement ; cela a été une expérience extrêmement intéressante qui m'a permis d'approfondir mes réflexions, ainsi que d'explorer des pistes parfois inattendues. Selon les mots de David Feinberg : « I've discovered that the best way to learn something is to teach it

to someone else ». Je remercie tous les membres du DEMA, enseignants, personnel administratif et étudiants, d'avoir contribué, d'une manière ou d'une autre, à mon travail.

Un grand merci à tous ceux qui ont accepté de consacrer une partie de leur temps à la relecture de ce travail, et qui m'ont également apporté leur soutien, chacun à sa manière : mes parents Bernard et Joëlle Klein, mes amis Mathieu Beaud, Xavier Blanc, Olivier Miani, Ségolène Geymet et Nicolas Piquette, et mes anciennes étudiantes Lucile Gavaudan et Alice Potaufeu.

Il me faudrait bien plus que quelques lignes pour rendre justice à la contribution de Michel Corsi : je le remercie sincèrement pour le travail de relecture titanesque qu'il a effectué, pour son aide précieuse lors de toutes les étapes de cette recherche et, surtout, pour les nombreuses conversations que nous avons régulièrement et qui ont transformé notre collaboration professionnelle en amitié.

Écrire une thèse est « a 24-hour job » ; être marié à quelqu'un qui écrit une thèse l'est également. Que serais-je sans toi ?

Paul et Lucy Schwartz étaient présents dans les remerciements de mon mémoire de Master 2 pour le rôle qu'ils ont joué quand je faisais mes premiers pas dans l'enseignement et la recherche. Je leur souhaitais, selon les mots de Prior, « More Life ». Les anges de l'Amérique n'ont pas accédé à ma requête, et la maladie a emporté Lucy ; je voudrais saluer ici sa mémoire, et aussi celle de Pierre Capretz.

Cette étude est dédiée à tous ceux que le SIDA a emportés, ainsi qu'à ceux qui vivent avec le VIH, dans l'espoir que les vivants et les morts de cette épidémie ne tombent pas dans l'oubli, et également, pour reprendre les mots de l'épigraphe de *Sida-fiction*, parce que je reconnais « dans leur mal d'autres plaies de notre histoire ».

Table des matières

<i>Caveat Lector</i>	5
Introduction	11
Chronologie	31

Première partie Le SIDA : une césure irréversible ?

<i>Une question nécessaire</i>	41

Chapitre 1 : De la littérature gay à la littérature du SIDA

« Fracture pour fracture » ?	43
1. Un « avant » et un « après » ?	43
2. Maupin : « a legend »	50
a. De Stonewall à l'iPhone	54
b. San Francisco : « every faggot's second home »	61
3. Feinberg : « a raging AIDS clone »	68
4. Kushner : un dramaturge post-SIDA ?	74
5. New York : « I want to be a part of it »	81
6. La littérature du SIDA : sous-genre ou nouveau mode de la littérature gay ?	87
Une crise de la représentation	93

Chapitre 2 : De la peste au SIDA : « la maladie comme métaphore »

L'essor de la pathographie et de son exégèse	95
1. La peste	97
2. Le cancer	107
3. Autres maladies, autres maux	116
4. La tuberculose	124
5. Les Infections Sexuellement Transmissibles	129
6. L'unicité du SIDA ?	137
L'écriture du désastre	143

Chapitre 3 : Le langage de la littérature gay du SIDA : une terminologie <i>ad hoc</i>

Quand (ne pas) dire c'est (ne pas) faire	147
1. Ambivalence et ductilité du langage de l'identité	150
2. « Us vs. them » : la rhétorique de l'appartenance	158
3. « Une maladie innommable » ?	166
4. La question de l'expertise profane	174
« Grace under pressure »	183
<i>Du particulier à l'universel</i>	185

Deuxième partie

« Smile. Last time I'll see you » : l'écriture de la fin de vie

« He circled on his calendar the approximate date he expected to die »	191

Chapitre 1 : Le diagnostic : second coming out, début de la fin

« Dating the Age of [...] HIV »	195
1. Avant le diagnostic	196
a. Le corps passé au crible	198
b. La valse-hésitation	203
2. « Being tested »	207
a. « I decided to take the Test »	208
b. La tentation du suicide	214
3. L'annonce	222
a. L'entendre	223
b. Le dire	230
c. « Whodunnit » ?	236
« Chronicle of My Death Foretold »	239

Chapitre 2 : « Describing stories as told through the body » : écrire la déliquescence du corps

« Une écriture qui emprunte tour à tour au miroir et au scalpel »	243
1. De l'« homosexuel clone » au « AIDS clone » : l'uniformité des corps	244
2. Les fluides corporels	249
a. « Le lien [...] n'est [...] pas celui du sang [...] mais celui du sens »	251
b. « Death by sperm »	256
c. « I still have [...] constant diarrhea, but who's perfect? »	259
3. Les CD4	264
4. La douleur et l'amaigrissement : « In Africa they call AIDS the "slim disease" »	267
5. « How to Have Sex in an Epidemic »	272
6. Les infections opportunistes	277
a. « K.S., baby »	278
b. La rétinite à cytomégalovirus : « weirdness on the periphery »	282
c. La pneumocystose et le séjour à l'hôpital	285
d. « My cognitive impairment seems to be worsening »	289
7. Les traitements	292
Du corps au texte	297

Chapitre 3 : Écrire pour survivre, rire pour ne pas mourir

« Why persist in writing [...]? »	299
1. Écrire à qui ?	300
2. « I have to do something » : écrire pour agir	307
3. Une manœuvre dilatoire ?	312
4. « Nothing is off limits to humor, not even the Holocaust »	316
a. Rire pour ne pas pleurer	322
b. L'humour marginal	327
c. Le rire et le corps	331
« L'humour, c'est quand on rit quand même »	334

Aux portes de « l'énonciation impossible »	337

Troisième partie

« We won't die secret deaths anymore » : écrire la mort

« We Need to Talk About Death »	343

Chapitre 1 : « My lover and I didn't split up. He died of AIDS » : « la mort à la deuxième personne »

« La mort de toi »	347
1. Tour d'horizon de la mort dans la littérature gay du SIDA	348
2. Armistead Maupin	366
a. « I didn't want this to be one more story where the gay man dies at the end »	369
b. Les décès des <i>Tales of the City</i> : ellipses et esquives	373
c. <i>Michael Tolliver Lives</i>	379
3. Tony Kushner	382
a. La mort de Roy : « Can we make room at the table for everyone? »	385
b. « More Life » : la survie de Prior	390
« The Great Work Begins »	393

Chapitre 2 : « La mort au-delà de la mort » : le travail de mémoire

« La mort est avant tout béance »	395
1. « Fascinant cadavre »	397
2. La mémoire individuelle : « Rites de mort. Pour la paix des vivants »	404
3. <i>What I Did Wrong</i> de John Weir : l'hommage littéraire à Feinberg	411
4. La mémoire collective : « the AIDS Memorial Quilt »	419
« Un pied dans chaque monde »	425

Chapitre 3 : « By the time you read these words I may in all likelihood be dead » : David Feinberg, la mort de l'auteur

L'« écueil [...] de l'épisode manquant »	427
1. « And now to the task at hand. The Great American Trash Novel » : un jeune écrivain à la recherche de sa voix	428
2. « I've been straddling the line between fiction and fact » : le « métissage générique » de son œuvre	437
3. « I'll write as fast as I can, as if I had only one year to live. Anxiety is the best fuel for me » : une personnalité et une écriture obsessionnelles	444
4. « Death Before Forty »	449
« So this is the end, for now... »	456

« We're losing an entire generation »	459

Conclusion	463
Bibliographie	473
Index	505
Glossaire des sigles	509
Table des illustrations	517
Remerciements	519
Table des matières	521

Résumé

Cette thèse présente une réflexion sur l'écriture du SIDA et de la mort dans la littérature gay américaine à travers les œuvres de David Feinberg, Tony Kushner et Armistead Maupin. À la croisée d'un thème (le SIDA) et d'un type de littérature (la littérature gay, qui préexistait à l'épidémie), cette étude prend en considération les multiples dimensions de l'épidémie de VIH/SIDA : dans l'objectif d'acquérir « une connaissance anthropologique *par* la littérature et le roman » (Laplantine), en passant outre les « traditional disciplinary boundaries » (Campbell & Kean), elle montre que, si le SIDA fut probablement un rendez-vous manqué avec l'histoire, ce ne fut pas le cas avec la littérature. Quand les médias, les pouvoirs publics, les autorités sanitaires et la population générale n'ont pas pris la mesure de la catastrophe, les auteurs gays, eux, ont pris le SIDA à bras le corps, en même temps que le VIH prenait possession du leur, et ont produit des œuvres qui méritent un travail d'exégèse, notamment parce que, plus de trois décennies après les premiers cas, l'épidémie de VIH/SIDA n'est toujours pas sous contrôle. À partir des œuvres de ces trois auteurs, qui constituent un échantillon tant au niveau générique (autobiographie/autofiction, roman, théâtre) qu'en termes de réception, elle montre que la littérature gay du SIDA ne constitue tout au plus qu'une césure, et non une rupture, avec les littératures qui l'ont précédée. Le corps écorché par le SIDA prend, à cause de cette épidémie anachronique (apparue à une époque où les hommes semblaient pouvoir avoir la conviction que les épidémies appartenaient au passé), une place centrale dans les vies et dans les œuvres. Le corps mourant devient un *topos*, à la fois un lieu d'exploration et le principe qui informe le texte. Ces trois auteurs adoptent une position quelque peu surprenante : ils font grand usage de l'humour – un humour dont cette étude montre qu'il est bien davantage qu'un mécanisme de défense : il fait partie d'un processus de construction identitaire par le langage. La littérature gay du SIDA atteste la mise en place de nouveaux « rites de mort » (Thomas), ainsi que le développement d'un nouveau langage destiné à perpétuer le souvenir de tous ces hommes que le SIDA a emportés si jeunes. En écrivant jusqu'à son dernier souffle, Feinberg donne un sens nouveau à la « mort de l'auteur ».

Mots clés : corps ; humour ; identité gay ; langage ; littérature gay du SIDA ; maladie ; mort.

Abstract

This dissertation explores the way AIDS and death are treated in American gay literature, with a focus on works by David Feinberg, Tony Kushner and Armistead Maupin. At a crossroads where a theme (AIDS) meets a type of literature (gay literature, which pre-existed the epidemic), this dissertation takes into account the many dimensions of the HIV/AIDS epidemic: aiming at anthropological knowledge *through* literature (Laplantine), moving “beyond traditional disciplinary boundaries” (Campbell & Kean), it shows that, when it comes to AIDS, history probably missed the boat, but literature did not. The media, the government officials, the health authorities and the general population never took the full measure of the HIV/AIDS crisis; gay authors, by contrast, fully confronted the epidemic, while HIV was taking hold in their bodies, and produced works that deserve to be read and examined, notably because, three decades after the first cases, the HIV/AIDS epidemic still is not under control. Based on an examination of works by the three authors, that constitute a sample both in generic terms (autobiography/autofiction, novel, drama) and in terms of reception, it shows that the gay literature of AIDS is, at most, a crack or a slit, not a breakaway from the literatures that came before. As a result of this anachronistic epidemic (it appeared at a time when Man seemed to be able to believe that epidemics were a thing of the past), the body wounded by AIDS takes center stage in their lives and in their works. The dying body becomes a *topos*, a place of exploration and the motif that structures the text. The three authors take a somewhat surprising stance: they make an extensive use of humor—this dissertation shows that such a stance is far more than mere defense: it is part of a process of identity construction through language. The gay literature of AIDS testifies to the creation of new death rituals, as well as a new language that aims at making sure that the memory of all those young men killed by AIDS remains alive. Writing until his very last breath, Feinberg (1956-1994) gives new meaning to the “death of the author.”

Key words: body; humor; gay identity; language; gay AIDS literature; disease/illness; death.